

Nación, sexualidad y poder en *Clemencia* de Ignacio Manuel Altamirano

JOSÉ GOMÁRIZ

FLORIDA STATE UNIVERSITY

RESUMEN: El presente estudio ofrece una serie de reflexiones en torno al papel de la obra de Ignacio Manuel Altamirano en el ámbito de la cultura mexicana de la segunda mitad del siglo XIX. Como es sabido, la intervención de Altamirano, durante la década de 1860, fue decisiva para el montaje de un nuevo proyecto educativo y la construcción de una narrativa nacional. Las páginas de *Clemencia* ofrecen una gran riqueza interpretativa en este sentido.

ABSTRACT: This study offers a series of reflections about the work of Ignacio Manuel Altamirano within the ambiance of Mexican culture in the second half of the 19th century. As it is well-known, the participation of Altamirano during the sixth decade of the century was decisive for mounting a new educational project and building the national narrative. The pages of Clemencia offer great interpretative wealth in this regard.

Literatura Mexicana

XII.2 (2001.2), pp. 39-65

Nación, sexualidad y poder en *Clemencia* de Ignacio Manuel Altamirano

A la memoria de Evelyn Picon Garfield

1. NACIÓN Y NARRACIÓN EN LA REPÚBLICA DE LAS LETRAS MEXICANAS

CON LA restauración de la República (1867) se produce un renacimiento en las letras mexicanas, un “movimiento literario” (9), como sugiere en *Revistas literarias de México* (1868) Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893), escritor que será destacado protagonista de la escena literaria de la época. De origen indígena, liberal y republicano, reconocido veterano de la Guerra de Reforma (1858-1861) y de la segunda independencia nacional (“Prólogo” a *Historia y política de México* 8) contra la Intervención Francesa y sus aliados conservadores (1862-1867), Altamirano simboliza la emancipación del sujeto subalterno indígena colonizado que asciende desde los márgenes de la nación mexicana a posiciones de poder cultural y político.

En sus *Revistas literarias* el escritor hace un recuento historiográfico de la novela y sus orígenes —sobre todo de la novela histórica y de las letras mexicanas desde la Independencia hasta las obras coetáneas—, aboga por la descolonización de la literatura mexicana y postula sus fundamentos teóricos para la creación de una literatura nacional fundada en la novela moderna. Según Altamirano, la novela permite recrear la nación mediante la narración de la propia historia, de modo que México serviría como fuente de

inspiración y la novela nacional mexicana de respuesta a aquellos textos extranjeros que desnaturalizan la historia de México (10).

La novela es asimismo un instrumento en la educación del pueblo, pues Altamirano opina que es “el mejor vehículo de propaganda” (28), o en palabras de un personaje de *Amalia* (1851-1855), del argentino José Mármol, de “propaganda literaria” (386), para formar a los desposeídos y olvidados, pues por su capacidad de persuasión ideológica, la novela permite que el lector tome conciencia de “doctrinas y opiniones” (*Revistas literarias* 17) que de otra forma ignoraría (Fokkema 66). Es el medio idóneo, por tanto, para diseminar las ideas políticas y sociales republicanas del autor, para educar al pueblo (40), signo del progreso de la sociedad moderna. Con estas coordenadas socio-históricas es natural que Altamirano mencione *El Periquillo Sarniento* (1816), de José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827), como la primera novela nacional de México (43), pues “desciende a las masas del pueblo infeliz, y compadece su miseria y le consuela en sus pesares, haciéndole entrever una esperanza de mejor suerte” (41-42). Por su naturaleza democratizadora, la novela “está llamada a abrir el camino a las clases pobres para que lleguen a la altura de este círculo privilegiado [de ciudadanos letrados] y se confundan con él” (39); por tanto, para Altamirano la novela contribuye a nivelar las desigualdades sociales, a democratizar y a modernizar la nación a la par que los demás avances industriales, técnicos y científicos asociados con la modernidad (*Revistas literarias* 30). Las ideas de Altamirano sobre la novela forman parte del credo liberal progresista coetáneo: democrático, nacionalista, anticlerical, antiburgués. Como indica Moisés Ochoa Campos, la etapa avanzada del pensamiento de Altamirano corresponde “a la del socialista-liberal que habla de los derechos de las mayorías y que analiza el proceso histórico como una lucha de clases” (65).

Al entrar en el debate sobre la profesionalización del escritor mexicano, Altamirano propone que se le reconozca y compense por su trabajo, pues el escritor cumple una función vital en la modernización de la nación debido a su activa participación en la política nacional, ya que “la literatura abrió paso al progreso” y se convirtió en “el propagador más ardiente de la democracia” (5). Los escritores, en palabras de Altamirano, forman una “pequeña república en que no se concede el mando a la fuerza, ni a la intriga, ni al dinero, sino al talento, a la grandeza del alma y a la honradez” (7). Esta República de las Letras es el modelo que Ignacio Manuel Altamirano desea para la nación y la narración mexicanas. Como sugiere Manuel Gutiérrez Nájera, Altamirano ha sido “por el voto unánime de todos los escritores liberales, algo así como Presidente en la República de las letras mexicanas” (102).

En la República Restaurada (1867), el escritor ejercerá la resistencia cultural desde el poder al representar a los grupos subalternos. Como indica Evodio Escalante respecto al proyecto republicano de la novelística de Altamirano, “sus textos expresan la visión del mundo de una fracción hegemónica de la sociedad, o que llegó a ser hegemónica, según el equilibrio inestable que se desprende de la Guerra de Reforma y de la guerra en contra del Imperio” (190). Esa visión nacional, liberal y republicana que expone Altamirano en sus *Revistas literarias* emerge en su narrativa que, como parte de la novela moderna, suele “ocultar la biblia de un nuevo apóstol o el programa de un audaz revolucionario” (18). El primer héroe literario de Altamirano sale a la luz en *Clemencia* (1869).

2. PÁLIDAS MÁSCARAS, CULTURA MESTIZA

Pálido e impuro

Ignacio Manuel Altamirano. *Clemencia*

Fernando Valle es un héroe de la resistencia republicana frente a la Intervención Francesa (1862-1867), proyecto imperialista de la hegemonía colonizadora europea y sus aliados mexicanos conservadores. Aunque alcanza el grado de sargento en el ejército liberal durante la Guerra de Reforma (1858-1861), en 1862 se alista de nuevo como soldado raso en el ejército republicano. Por su valor en la defensa de Puebla en 1863 es ascendido a comandante. Esta idea antihegemónica de ascenso social desde los márgenes de la nación subordina el origen social a los méritos del sujeto; es, por tanto, una visión moderna que se enlaza con las posibilidades democratizadoras y emancipadoras que Altamirano ve en la novela, “llamada a abrir el camino a las clases pobres” (*Revistas literarias* 39), como mencionamos. Es más, por su talento, su grandeza de alma, su honradez (7), Fernando Valle forma parte de esa “pequeña república” concebida por Altamirano. El pensamiento político y cultural que observamos en la construcción de Fernando guarda una genealogía con las ideas de figuras destacadas del virreinato mexicano —Juan Ruiz de Alarcón, Carlos de Sigüenza y Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz—; tales como la paciencia, el silencio y la abnegación, en tanto que estrategias de resistencia; la virtud que prevalece sobre el origen; el progreso que se alcanza con el esfuerzo propio; la moral que es más importante que la apariencia física; la reivindicación de lo autóctono frente a lo europeo.

Debido a su identidad autóctona mestiza, las naciones hispanoamericanas muestran una interrelación entre sociedad, raza y cultura. “La raza”, sugiere Escalante, “es un concepto que asume connotaciones económicas inmediatas” (197). De modo que la referencia a

las “clases pobres” engloba tanto el aspecto social como el etnocultural. Fernando procede de una familia burguesa de Veracruz; su padre, conservador monárquico, lo repudia por sus ideas liberales republicanas. Al igual que gran parte de los protagonistas de novelas del XIX, como Juan Jerez en la novela *Lucía Jerez* (1885) de José Martí (1853-1895), Fernando es burgués por nacimiento, pero ideológicamente no pertenece a ninguna clase, puede considerarse incluso antiburgués; a esto se suma, en el caso del héroe mexicano, el repudio hacia esa misma burguesía hegemónica, hacia esa familia conservadora eurocéntrica que, a su vez, lo rechaza y lo arroja del hogar (45), de ahí su ausencia en “el banquete de la familia” (40), y de la nación. La marginalidad de Fernando en la novela se debe tanto al repudio de su padre por motivos políticos, como a razones culturales, pues el héroe de *Clemencia* ocupa una posición subalterna en relación con la hegemonía cultural coetánea, sobre todo respecto a la burguesía afrancesada.

La reubicación social descendente de Fernando Valle concuerda con la subalternidad de su enigmática configuración racial. Según describe el narrador, Fernando es “moreno, pero tampoco de ese moreno agradable de los españoles, ni de ese moreno oscuro de los mestizos” (12). La descripción de uno de los protagonistas de la novela póstuma de Altamirano *El Zarco* (1901), pudiera ofrecer la clave de dicha ambigüedad étnica, pues Nicolás tampoco “es blanco, ni español” (35), según el narrador, sino “indio” (34). El narrador distancia de Fernando el fenotipo del mestizo y del español; sin embargo, la indeterminación de su discurso racial subraya la identidad mestiza de la cultura mexicana, a la vez que alude e incluso sugiere la presencia de estereotipos culturales y sociales indígenas en la construcción del héroe de *Clemencia*, cuyo perfil cultural es tan semejante al de Nicolás en *El Zarco* —su tristeza (35) y su honradez, heredada de los padres indígenas— (105). Un apunte

del 22 de mayo de 1869 de las *Páginas íntimas* de Altamirano muestra la posición de privilegio que tenía la honradez en la ética del escritor e intelectual: “Estoy pobre porque no he querido robar. Otros me ven desde lo alto de sus carruajes tirados por frisonas, pero me ven con vergüenza. Yo los veo desde lo alto de mi honradez y de mi legítimo orgullo” (27). Como afirma José Luis Martínez, al comentar la novela breve *Julia* (1870), “Altamirano vuelve a perfilar al protagonista con aquellos rasgos autobiográficos que habían aparecido en el comandante Valle de *Clemencia*, y que aparecerían de nuevo, con dibujo más acabado, en el Nicolás de *El Zarco*” (66). Aunque no salga a la superficie el fenotipo indígena en el héroe de *Clemencia*, disfrazado por un narrador de dudosa fiabilidad con una máscara de color “pálido e impuro” (15), Fernando se configura a través de la máscara de acuerdo con el horizonte cultural mestizo de Altamirano. Es más, la palabra *impuro* implica mestizaje, puesto que el narrador de *El Zarco* se referirá al indígena como puro. Escalante percibe una filiación cultural indígena también en el Zarco, pues es “tan vulnerable como un indio. Se conoce el adagio: cuando el tecolote canta, el indio muere. Los presagios del tecolote se le aplican al Zarco” (198). El color del Zarco es como el de Fernando, blanco e impuro.

Al referirse a *El Zarco*, Escalante afirma que Altamirano usa estereotipos culturales como el de la melancolía indígena (201). Dicho estereotipo psicológico forma parte de la naturaleza de Fernando, un ser triste, pálido, sombrío (67) y, sobre todo, “olvidado: triste destino de los humildes, de los taciturnos” (68). Asimismo, el carácter hierático y frío que el narrador observa en Fernando (12-13) es el que le atribuye Altamirano tanto al personaje de Juárez en *El Zarco*, frío e impasible, como en su *Historia y política de México (1821-1882)* (1883-1884): “la frialdad impasible de la raza indígena” (177). Son momentos posteriores al desencuentro con

Juárez en 1867. Junto a las caracterizaciones psicológicas aparecen en Fernando rasgos físicos supuestamente propios del sujeto indígena. De “color pálido y enfermizo”, opina el narrador, su “cuerpo raquítrico y endeble” (*Clemencia* 12), denota en Fernando, según Palazón y Galván, la “hipotética debilidad corporal del indio” (101).

Estos estereotipos muestran por un lado la imagen que el pensamiento colonialista atribuía al indígena; por otra parte, al establecer los puentes entre la vida y la obra de Altamirano, como sugiere el comentario de José Luis Martínez, percibimos el estado vital en que se encontraba el escritor en los años en que escribió *Clemencia*. Así hallamos en esos escritos sinceros, sin algarabía ornamental, con humor, a veces irónico, pero sin mordacidad, sin malicia, que son sus *Páginas íntimas* (1951), elaboradas a partir de las notas de 1869 a 1871 de uno de sus cuadernos de apuntes, alusiones recurrentes al malestar físico, a la idea de una muerte súbita y a edad temprana, pues ya al menos desde 1867, cuando conversa con Maximiliano en Querétaro, ambos tenían disentería; también la pobreza, el hastío, la desilusión son referencias constantes en estas páginas de su vida privada. Sin embargo, toda la debilidad física que manifiesta, en proporción opuesta a la mental, podríamos añadir, no es óbice para que se bata en duelos, asista a los eventos culturales de mayor importancia de la ciudad de México, a menudo como orador, participe en la vida política e intelectual, con Justo Sierra, Manuel Payno, Roberto Esteva, y en los banquetes de la época, como el brindis en honor del tenor Enrico Tamberlieck en 1871, acerca del cual escribe, mostrando su brío interior: “Han dado estos caballeros de aquí en ir a los banquetes a hacer brindis serios y solemnes. Aquello estaba convirtiéndose en una cena de Lucrecia Borgia, hasta que yo introduje el desorden y la inmoralidad” (65). Existe cierta lógica y natural correspondencia

entre la escritura autobiográfica del autor y la caracterización de algunos de sus personajes, incluso en la dicotomía entre la debilidad del cuerpo físico —afectado por la disentería en el caso de Altamirano; por enfermedades pasadas y una herida reciente en el caso de Fernando (39)— y la vitalidad interior.

Los estereotipos culturales que toman cuerpo en Fernando indican la marginación, el olvido social y el silenciamiento del sujeto subalterno. Así, para Isabel, Fernando es “callado como un campesino” (46). Es más, el narrador incluye estereotipos antihegemónicos cuando se refiere a Fernando como el “oficial más inteligente y más capaz” (13), atributo de vigor intelectual que por lo general el discurso colonizador disociaría del subalterno. Incluso la debilidad física de Fernando es relativa. Como indica el doctor L..., narrador de la novela, Fernando tiene “a pesar de su aparente raquitismo, una salud robusta” (14); condición que confirma el mismo Enrique Flores, antagonista de Fernando en la novela: “ese cuerpo delicado que ustedes ven, disfruta de una salud robusta” (39). En Fernando se establece el contraste entre la realidad del interior y la apariencia del exterior del sujeto, entre lo bueno y lo bello, que sólo en ciertas ocasiones se combina de manera ideal (42). En la ética de Altamirano, la apariencia bella y robusta del físico está subordinada a la moral interior. De modo que Nicolás, aunque no sea de físico agraciado, tiene el “alma hermosa” (*El Zarco* 134); por su parte, si bien Enrique Flores tiene un cuerpo deslumbrante, su personalidad es vacua (*Clemencia* 68).

Rubio de ojos azules y agraciada condición física y psíquica (8-11), según los estereotipos de belleza nórdica, Enrique representa la imagen opuesta de Fernando. La subalternidad de Fernando está en relación con su marginalización respecto de Enrique y el núcleo familiar. Mientras los soldados adoran a Enrique y se encuentran en familia (14), Fernando vive separado de su batallón, al

igual que de su familia, en los márgenes de la nación, “olvidado” (72). Su familia no lo extraña, sus hermanas no lo recuerdan, los visitantes ni lo nombran, ni jamás lo han visto en casa de su familia (44); el mismo Fernando se pregunta y no sabe por qué lo desprecian (206). Como subalterno, Fernando es invisible, o en el mejor de los casos su presencia resulta molesta para la sociedad burguesa criolla. La siguiente nota autobiográfica de Altamirano se deriva de su genealogía social y cultural: “Mis antecedentes son humildes, he probado desde mi infancia el cáliz de las miserias de la vida” (Palazón y Galván 99). Las palabras del escritor hallan eco en la siguiente declaración de Fernando: “desde mi infancia soy hijo de la miseria” (88). El discurso de resistencia de Altamirano tiene un contenido social antiburgués. El narrador criticará la acumulación de objetos de los salones burgueses (87); mientras que por otra parte observa que el padre de Clemencia, “personaje notable” de una de las familias más ricas de Guadalajara, posee también la “cualidad rara de ser un buen patricio” (88). En la dialéctica de la novela es poco común, por tanto, que el burgués fuera patriota, en general se identifica con la Intervención, como ilustra la traición de Enrique Flores, e incluso el coronel —sujeto a la voluntad de Enrique (9) y “el tipo más acabado de *gentleman*”— de su cuerpo de caballería, “una pléyade verdaderamente escogida de *dandys*” [mantengo la ortografía del original (33)] que acabarán de advenedizos sospechosos de traición a la patria (172). Con estos presupuestos clasistas y antipatrióticos en su cuerpo de caballería, y en su familia, se explica que Fernando estuviera marginado.

Aunque estamos de acuerdo con Jorge Enrique Rojas Otalora en que en la novela hay una “exaltación del ejército, modelo de disciplina y heroísmo” (63), en ciertos aspectos, la novela es una crítica del orden militar, poco respetado por sus miembros, dedicados “a los vicios a que es inclinada la juventud militar” (14). Cuando

la disciplina se cumple sin venalidad —una prueba de venalidad es cuando el padre de Clemencia consigue el indulto del traidor Enrique a cambio de una fuerte suma— es para fusilar a Fernando, soldado cuya fidelidad a la patria está probada. Si bien Altamirano consideraba al ejército como uno de los grupos privilegiados antes de la Guerra de Reforma —al igual que el clero, tenía sus propios fueros al margen de las leyes de la nación— durante la lucha contra la Intervención elogiará sin límites al ejército republicano, que para él se convierte en el verdadero artífice de la restauración republicana, aunque parte de sus elogios se deban a sus discrepancias con Juárez (*Historia y política de México*).

A pesar de las alusiones culturales que se desprendan de una genealogía burguesa un tanto apócrifa, la identidad cultural de Fernando es mestiza. Más que de un descendiente de la burguesía criolla, aspecto cultural que el narrador elude mencionar, la identidad de Fernando forma parte de una clase social y cultura subalternas.

3. SEXUALIDAD Y PODER EN LA NACIÓN / NARRACIÓN MEXICANA

Tiene más aspecto de traidor que de héroe.
Ignacio Manuel Altamirano. *Clemencia*

Desde sus presupuestos culturales, Altamirano reivindica la identidad indígena como parte de la nación mestiza mexicana en *Clemencia*. El desprecio que sienten los personajes hacia Fernando, excepto Clemencia al comienzo, por razones estratégicas, se convertirá en admiración hacia el final de la novela por su sacrificio heroico en aras del bien de Clemencia y de la patria. Fernando muestra una integridad moral unida a una fe “incontrastable” (55) con sus ideas republicanas, lo cual concuerda con la siguiente conclusión de Escalante: el “proyecto novelístico de Altamirano es un

proyecto republicano” (190). La novela, afirma Altamirano, ayuda no sólo al avance intelectual, sino también al progreso “moral de los pueblos modernos” (*Revistas literarias* 29); la moral, según se desprende de su pensamiento y parte de su ideología republicana, consiste en la fidelidad, lealtad y honradez hacia la patria ↔ mujer. La representación de la idea republicana mediante la figura de una mujer alcanzaría su ápice en la iconografía romántica del XIX. Como indica Cintio Vitier: “El romanticismo pasaba entonces como una chispa eléctrica de la mujer a la patria” (9). Clemencia es una de las metáforas de la patria en la novela. Así define el narrador el amor que siente Fernando por Clemencia: “La bandera de la patria tendría entonces para él un símbolo más que idolatrar: el de su amor” (109).

En sus *Revistas literarias de México*, Altamirano plantea un modelo de novela “con su color americano propio” (13) y rechaza la imitación de las literaturas europeas, que no su estudio, por motivos socio-políticos y de identidad nacional, pues cada país necesita crear su propia literatura. En especial está contra la novela francesa, “cuya forma es inadaptable a nuestras costumbres y a nuestro modo de ser” (13), y critica en particular aquellos textos que considera de “una moral equívoca” (34), y de cierta promiscuidad sexual, en particular los de Paul de Kock, el Marqués de Sade y las novelas de Jorge Sand, a cuyos personajes califica como “esos libertinillos de pacota, esos ‘calaveras silvestres y lampiños’” (38). Por su parte, el narrador de *Clemencia* identifica la literatura francesa con los “cuentos de cocotas” (31). En las ideas anteriores de Altamirano se asocia el rechazo de la promiscuidad sexual con el de lo francés en el contexto socio-histórico inmediatamente posterior a la Intervención, y en una época en que la prensa francesa, tras la derrota del Imperio, atacaba la cultura mexicana, como indica Altamirano en su “Introducción” a *El Renacimiento* (1869),

donde denuncia en particular a los escritores franceses por acusar a México de barbarie (219). Como indica en *Revistas literarias...*, la novela es un arma de resistencia política (16). En *Clemencia* se produce un enfrentamiento entre la firmeza moral de Fernando, casto (50), austero y sin vicios (14), modelo del mexicano autóctono de Altamirano, y la inmoralidad política y sexual de Enrique, “calavera” (111) seductor y afrancesado —también en *El Zarco* la promiscuidad sexual del plateado, de un “sensualismo bestial” (51), figura como rasgo negativo de conducta—. En definitiva, a la luz de las ideas de *Revistas literarias...* y la dialéctica cultural de *Clemencia*, Enrique se comporta como un personaje de novela francesa ajeno a las costumbres, sexualidad e identidad mexicanas, así como a los intereses de la nación a la que traicionará, al igual que engañará a la mujer.

Las conquistas de Enrique, que toman unos breves días e incluso horas (9), son similares al rápido avance del ejército francés y de sus aliados mexicanos después de la toma de México (5). Como su nombre, el apellido de Enrique resulta emblemático de su proceder, si se mira al trasluz de su codificación heliotrópica y metamórfica plurales: Flores ↔ mujeres ↔ patrias. Como le reprocha Fernando, “usted sólo ha pisado rosas en su camino” (51). En otra ocasión, cuando Fernando trata de proteger a su prima Isabel, fragmento de la nación (Partha Chatterjee), Enrique le tranquiliza al decirle que no le va a arrebatar “esa pequeña rosa” (57). En su papel de traidor, Enrique traicionará a Fernando e intentará desflorar a Isabel. El discurso de *Clemencia* usa un código de significación abierto en el que poder y sexualidad se metamorfosean en una “erótica de la política” (Doris Sommer) [las traducciones de textos en inglés son nuestras]; de modo que Enrique es un “libertino” (57) que traiciona la confianza de Fernando al enamorar a Clemencia, además de atentar contra la honra de la patria y la de la mujer, pues ambas serán víctimas de su seducción.

Modelo del afrancesado mexicano, Enrique está motivado por la codicia en la política; por lo orgiástico (52) en lo sexual, en definitiva, según el narrador, “por el goce material” que generan las costumbres extranjeras, las cuales contribuyen a la disminución del sentimiento y el creciente culto del “becerro de oro” (30), del capital asociado con la burguesía. Sexualidad, poder, política, clase e identidad se engarzan en *Clemencia*. La apetecida penetración de Enrique Flores, que Isabel rechaza (120-21), simbolizaría la penetración extranjera de la nación por el ejército de ocupación francés, “una nacionalidad recientemente violada” (503), como indica Rogelio Rodríguez Coronel. La negativa de Isabel ante los avances de Enrique, le da a ésta la dimensión moral necesaria para pertenecer a la idea de nación y república que sugiere el discurso nacional de Altamirano, pues defiende su honra, sus costumbres nacionales frente a las francesas.

El narrador codifica mediante la crítica de una supuesta lubricidad sexual foránea su repulsa contra la penetración francesa de México, cuyo representante es Enrique, “león parisiense” (11) que convierte a las mujeres en “víctimas de su lubricidad” (57). Al contrario de Fernando, Enrique es “absolutamente simpático” (8), pues congenia con la burguesía mexicana. Soslayada su inmoralidad política y sexual, la belleza física de Enrique le gana la aprobación social, además de franquearle el paso a sus conquistas de galán. La idea de la belleza material, sobre todo del cuerpo como contrapunto a veces negativo de la pureza del alma, enlaza tanto con los conocidos versos a la naturaleza cubana esclava del “Himno del desterrado” (1825), de José María Heredia: “La belleza del físico mundo, / Los horrores del mundo moral” (70), como con la figura de Pedro Real, el “calavera” de *Lucía Jerez*. Entre Fernando y Enrique se dirime una lucha entre lo propio autóctono y lo exótico como ajeno a la nación en el contexto socio-histórico de la Inter-

vención Francesa, quedando por tanto fusionados en la narración de Altamirano la historia política y el romance sentimental. Como sugiere el narrador, Enrique se dedica “a los placeres del amor y a los trabajos de la política” (90).

El narrador asegura que su relato no es una novela militar, sino una “historia de sentimiento” (8). En la trama sentimental de los personajes de la novela se narra un acontecimiento épico reciente de la historia de México mediante lo que Fredric Jameson llama una “alegoría nacional”. Para Jameson, “la historia del destino privado de los individuos es una alegoría de los conflictos culturales y sociales” (69). La envoltura sentimental de la novela responde a la estrategia de Altamirano para ganarse al público e inscribir en sus páginas la historia nacional. En este sentido disentimos de Rafael Olea cuando afirma que “en ningún momento el nivel histórico se conjunta con el sentimental” (167). En la edad moderna, argumenta Altamirano, la novela es el género favorito del pueblo, “hasta ser necesario disfrazar los otros a fin de vulgarizarlos” (*Revistas literarias...* 18), entre ellos, la historia. El disfraz sentimental le permite a Altamirano reconstruir en la novela el avance de las tropas francesas en México codificado en las inclinaciones sexuales de los personajes mediante una “dinámica libidinal” (69), según propondría Jameson, en la cual la sexualidad y la política tienen una relación de homología (73). De igual modo, apreciamos en *Clemencia* “una erótica de la política” (6), como observa Doris Sommer en parte de la narrativa hispanoamericana del XIX. Para llevar a cabo sus inclinaciones sexuales y políticas, los personajes de Altamirano utilizan tácticas militares, a pesar de no ser ésta una novela militar como asegura el narrador, pues se trata de tomar o de defender la plaza, de conquistar o de repeler la penetración extranjera.

Enrique intenta seducir a Clemencia como si se tratara de una maniobra bélica. Al sugerirle a Fernando que hiciera lo mismo

respecto a Isabel, le indica que una “vez logrado, usted se quedará frente a su enemigo y yo frente al mío, y veremos quién domina la posición primero” (58). Las estrategias y motivos posteriores de ambos difieren, pues la relación que se establece entre Enrique y Fernando respecto a la mujer↔patria es respectivamente de conquista y de resistencia frente a la Intervención Francesa. En *Clemencia* Altamirano construye un discurso anticolonial y de clase, pues en definitiva la lucha contra el Imperio fue una extensión de la lucha contra el colonialismo que México venía librando desde el movimiento independentista, el cual se trataba en definitiva de una lucha de clases, como se desprende de las ideas que expone el mismo Altamirano en *Historia y política de México* (véase también el “Prólogo” de la edición de Martín Luis Guzmán). Con la ocupación militar francesa, observa Altamirano, la “lucha de 1810 se reproducía bajo un aspecto nuevo, pero igual en el fondo: la independencia nacional para los unos, la sumisión a un gobierno extranjero para los otros” (119). El deseo de Fernando de que Clemencia rechace la seducción del afrancesado Enrique responde a la idea de defender a la mujer↔patria frente al colonialismo francés. Por su parte, Enrique, aliado e identificado con lo francés y con la injerencia extranjera, desea poseer a Clemencia, invadirla, penetrarla, como los franceses pretenden hacer con México, precisamente con la ayuda del mismo Enrique.

El discurso de la conquista amorosa junto a la codificación heliotrópica tienen una proyección cultural e histórica. En primer término, el destacamento de Fernando y Enrique se halla en proceso de retirada estratégica desde los estados centrales hacia Guadalajara, ciudad aún no conquistada por las tropas francesas y sus aliados mexicanos monárquicos. La descripción de Guadalajara es una digresión, como afirma Rafael Olea (167), en tanto que detiene la acción de la novela, pero no respecto a la codificación simbólica,

pues se inscribe en el texto como una representación de la nación y de la ideología republicanas. Como escribió Luis G. Urbina, el paisaje en la obra de Altamirano “es un estado del alma” (136), del alma de la nación, añadimos.

La descripción de Guadalajara es una alegoría cultural y política, pues como sugiere W. J. T. Mitchell, el paisaje tiene un carácter semiótico, en tanto que es un medio de expresión a través del cual se codifican valores y contenidos culturales, así como los procesos de formación de la identidad social y subjetiva (14). Escalante asegura que las descripciones de Altamirano nunca son inocentes, sino que “Pre-escriben un orden, anticipan un equilibrio simbólico que habrá de proyectarse sobre el mapa de lo real, y en cuya consumación cifra el novelista el sentido —y la justificación— de su trabajo con los signos” (191). Guadalajara se convierte en el espejo de la nación republicana ideal para el narrador. El discurso sobre la ciudad se metamorfosea en símbolos múltiples: Guadalajara ↔ México ↔ Vergel ↔ Flor ↔ Clemencia.

Guadalajara es la patria ideal; Clemencia, un oasis en el desierto de Jalisco (25), es decir, reflejo e inversión del cielo sobre el agua, espejismo del “paraíso” (82), vergel de frutos y flores. La nación está simbolizada por un jardín, una representación de la naturaleza con carácter semiótico; sus flores son sus mujeres; imagen del jardín ↔ nación que se halla en la novela modernista de José Martí, donde el jardín simboliza las repúblicas hispanoamericanas independientes con “nuestras propias y grandes flores y nuestros árboles frutales, dispuestos con tal arte, que están allí con tal gracia y abandono, y en grupos irregulares y como poco cuidados. *De suyo y con libre albedrío*” (242) [las cursivas son mías]. La descripción de Guadalajara sirve, según el narrador, “para dar a conocer las bellezas de la patria, tan ignoradas todavía” (26). Esas bellezas pródigas, en perfecto equilibrio herédico (Cintio Vitier), son las físicas y las morales

(31), sus mujeres y su honradez, pues Guadalajara es “semejante a una mujer” (22), afirma el narrador, donde “todavía el amor tiene un santuario” (31). Como propone Escalante, los árboles frutales orientales —naranjos y limoneros— y americanos —bananos, mameyes y otras zapotáceas— de Yautepec en *El Zarco* son un signo del mestizaje cultural (195); de igual modo en los cármenes de Guadalajara, donde lo oriental andaluz y lo americano está todo mezclado:

Los árboles de diversas zonas se mezclan allí en admirable consorcio. El plátano confunde a veces sus anchos abanicos con los ramajes del albaricoque, y el chirimoyo se cubre de flores a la sombra de la higuera. El granado se cobija bajo las ramas del olivo, y el limonero y el manzano parecen alargarse mutuamente sus aromáticos frutos (25).

Como representación cultural, los jardines de Guadalajara son el fruto del mestizaje de la fértil naturaleza mexicana; en última instancia e independientemente de su génesis inicial, sus árboles frutales son mexicanos, pues el plátano es de origen africano. Como afirma Manuel Gutiérrez Nájera, al referirse a un poema de Altamirano de 1854: “En sus ‘Naranjos’ pueden posarse las cigarras que oyó cantar Virgilio; pero son naranjos de nuestra tierra” (107-108). Así lo muestra la perfecta conjunción de “los aromas del azahar y de la magnolia” (211) en la novela. El propio Altamirano pidió que sus cenizas se guardaran en una urna de madera de naranjo (Figueroa 55). En cuanto a la situación histórico-política coetánea es Guadalajara el último baluarte del ejército patriota, el último fragmento de la nación aún sin desmembrar, sin desflorar por los franceses. Guadalajara es también una propuesta para un futuro de la nación basado en la unidad —el equilibrio que mencionaba Escalante—, en este caso explícitamente político, como se propone en *Clemencia*: “Su pueblo será grande cuando sus hijos, olvidando

sus rencillas domésticas, comprendan que es en la unión donde encontrarán el secreto para hacer que vuelva su país a su preponderancia anterior” (31). En sus *Revistas literarias...* hace referencia a los escritores de su generación, entre ellos el escritor y general republicano Vicente Riva Palacio, que “abren sus brazos a sus hermanos todos de la República, cualquiera que sea su fe política” (8); en *El Renacimiento* hará una propuesta similar al abrir la revista a los escritores mexicanos de cualquier tendencia política. El proyecto de crear una novela nacional implicaba crear una nación basada en la unidad bajo un estado republicano.

Si la ciudad es oasis bíblico, Clemencia e Isabel semejan apariciones celestiales (35), como huríes y ángeles, puras y virginales, construidas mediante líneas estéticas prerrafaelitas (41-42). Clemencia representa un aspecto de la belleza de la nación, “morena y pálida como una española” (41). Estamos de acuerdo con Alejandro Cortázar cuando identifica a Clemencia como mestiza, en tanto que el mestizaje es un concepto cultural relacionado con la autotonía hispanoamericana. La referencia a Clemencia como “esa flor de Andalucía de México” (82) da a entender cierta genealogía árabe e hispánica, la cual se inscribe en el discurso orientalista de la ciudad mestiza, “Guadalajara parece una ciudad oriental” (23), y de modo directo, de la misma Clemencia que, además de “hurí” (82), virgen oriental, para Enrique “es una sultana” (57). El orientalismo de Guadalajara es extensión y herencia del México antiguo, de los encantados jardines del valle de México por donde aún pasean “las sombras de los antiguos sultanes de Anáhuac” (*Revistas literarias...* 11-12).

Clemencia es la “virgen morena” (*Revistas literarias...* 14), representación prerrafaelita de la mujer, pero con carácter autóctono, como es el caso de Sol en la novela de José Martí, “una virgen de Rafael, pero con ojos americanos” (213); Isabel, de ojos azules,

“blanca y rubia como una inglesa” (40), tiene el fenotipo anglosajón, “especie de inglesa naturalizada” (82), en definitiva, mexicana. Junto a Fernando, ambas contribuyen a formar la autoctonía mestiza de la cultura nacional. Como Fernando, Clemencia e Isabel son fragmentos de la nación; a ambas, como a la nación, quiere proteger Fernando del asedio francés, de la seducción de Enrique, del criollo exótico.

Enrique representa la belleza física que las deslumbra, atraídas además por su exotismo, pues Clemencia, en tanto que burguesa, también imita lo extranjero, de ahí su predilección primera por el afrancesado personaje, hasta descubrir su traición. Si bien Altamirano utiliza el discurso orientalista para representar el mestizaje de la mujer y de la naturaleza americanas, las “imitaciones del extranjero” (128) forman parte de la codificación negativa de las costumbres europeas, como es el caso de la imitación de un baile de fin de año. Al proponer que el primer vals de la noche se bailara con la persona preferida, Enrique sale al encuentro de Clemencia; Fernando no sabe bailar. De ese modo se produce el desencuentro entre Clemencia y Fernando, el cual se halla, según la iconografía romántica, “Sin patria, sin amores”, como escribió Heredia (143).

Dejada la plaza libre, la inminente ocupación de Guadalajara ↔ México y la conquista de Clemencia quedan simbólicamente unidas. Enrique intenta la conquista de la mujer y de la ciudad de manera simultánea. La seducción de Clemencia se puede considerar como un intento de conquista de la nación pues, según el código de la seducción ↔ conquista de Enrique, con “las mujeres no hay remedio: o tiene uno que engañar o que ser engañado” (53). Enrique seduce, engaña y traiciona, tanto a la mujer, al intentar deshonorarla mediante una relación sexual, según se entendía la honra en la tradición moral coetánea, como a la que llama “inculta

patria" (53), la patria mestiza, al rebelar posiciones del ejército republicano al enemigo (164-65).

En principio, Clemencia se entrega a la seducción extranjera que representa Enrique, como una parte de la nación cede la soberanía nacional a las tropas de intervención francesa. Pero Enrique, como él mismo revela, seduce a las mujeres a través del engaño; del mismo modo los conservadores mexicanos afrancesados engañan a la patria al alinearse del lado de la Intervención. Es importante destacar que, al contrario de lo que ocurre con los demás oficiales, Fernando no se deja seducir por Enrique. Dejarse seducir por Enrique, por lo extranjero, conlleva la traición a la patria; por ello, cuando se revela la traición de Enrique a la nación y Clemencia descubre que la ha estado engañando a ella también, la seducción se desvanecerá.

Al rechazar Isabel a Enrique, Clemencia cae en los brazos de éste. Los acontecimientos finales que proclaman traidor a Enrique ante la causa republicana harán que el encanto de la seducción se derrumbe ante los ojos de Clemencia, lo que dará motivo para que ésta reconozca las cualidades éticas, morales y patrióticas de Fernando. Éste, acusado en falso de traición por Enrique, le explica al general encargado del caso cómo tal acusación carece de fundamento, al tiempo que devela la infidelidad de Enrique a la patria (164-65). La traición política de Enrique se inscribe en el código discursivo del poder y de la sexualidad, pues guarda una correspondencia con sus intrigas amorosas (50-58): sus engaños a Clemencia son simultáneos a su traición a la patria. "Cuando Clemencia supo que el fallo del consejo de guerra se había fundado en pruebas muy patentes de la traición de Flores, desfalleció. ¡Su amante traidor! Eso hubiera querido decir que él la había engañado vilmente" (184).

A pesar de las pruebas que acusan a Enrique, Clemencia duda, pues piensa que todo es parte de un plan que Fernando, celoso de

que ella prefiriese a Enrique, ha tramado para vengarse de su enemigo en la batalla amorosa. Sin atender a razonamientos, sino sólo a su frustrada pasión, Clemencia le expresa a Fernando su odio. Afligido por el desamor, en claro martirologio, Fernando entrega su vida a cambio de la vida de Enrique al entrar en la celda de éste y ofrecerle su uniforme para facilitar su fuga. En cierta ocasión, Fernando se encuentra en posición de favorecer a Clemencia, aun sabiendo que ella le abandonó por Enrique. “En fin ¡volvamos bien por mal!” (146), exclama Fernando. Esta acción hace exclamar a Enrique que Fernando tiene un gran corazón (192), una de las cualidades interiores que necesita el héroe de Clemencia.

Carece de importancia que Enrique le haya comunicado a Clemencia su traición (195), para que Fernando finalmente alcance el amor de Clemencia, de la patria, pues ésta le exige la entrega total, el sacrificio de su vida para amarle. *Clemencia* predica “el amor a la patria” (29), como sugería Altamirano en sus *Revistas literarias...* Con estas palabras define Clemencia a su hombre ideal: “Se me figura que un proscrito, perseguido por todo el mundo, un mártir, un hombre que subiera al cadalso por su fe y por su causa, abandonado de todos, hasta del cielo... ese sería el hombre que yo amase [su] desgracia emanada de un grande rasgo del corazón” (116). Ese “héroe de novela”, como lo sueña Isabel, este “personaje de Byron” (132), como lo desdeña Enrique, con su doloroso desenlace (*Revistas literarias...* 48), es Fernando Valle.

4. LA IDENTIDAD MESTIZA DE LA NACIÓN / NARRACIÓN MEXICANA

Para nuestra lectura de *Clemencia* hemos tenido en cuenta la sugerencia de Altamirano en sus *Revistas literarias...*: “es necesario apartar los disfraces y buscar en el fondo de ella el hecho histórico, el estudio moral, la doctrina política, el estudio social, la predicación

de un partido o de una secta religiosa” (17). *Clemencia* recrea una época de crisis y renovación de la vida nacional mexicana mediante un discurso antihegemónico de afirmación cultural y nacional codificado en un romance amoroso, cuya dinámica libidinal está en consonancia con el destino socio-histórico y político basado en el proyecto republicano, social y democrático que Altamirano concebía para México.

Como propone José Luis Martínez, Altamirano “aspiraba a que nuestra literatura llegara a ser expresión fiel de nuestra nacionalidad y un elemento activo de integración cultural” (1949 ix). El discurso de *Clemencia* confiere una visión republicana liberal de la nación. “Yo sigo una bandera, un credo; no a una persona” (36), leemos en las *Páginas íntimas* del escritor, ideas que corrobora Ochoa Campos, para quien Altamirano todo lo subordina a sus principios políticos (47), incluido el romance amoroso de *Clemencia*. Dentro de su visión política republicana, destinada a crear un estado mexicano soberano e independiente, ocupa lugar central la lucha social que se empezó a gestar desde los comienzos de la Independencia. Como sugiere Ochoa Campos, Altamirano era un socialista-liberal, como muestra su crítica a la clase burguesa y su reivindicación del avance social e identidad de los grupos subalternos que forman la nación mestiza mexicana. En cuanto a su discurso sobre la raza y la cultura, indisoluble del discurso social, Altamirano abre el camino hacia un concepto de nacionalidad independiente del de la raza basado en la cultura mestiza. Como proponía en sus *Revistas literarias...*, historia y romance están imbricados en la novela para contribuir a la creación de una literatura nacional con base en la narración que exprese la identidad mestiza de la nación.

Fernando Valle es el audaz revolucionario de *Clemencia*, el mestizo autóctono que “ha vencido al criollo exótico” (v. 6 17),

como propuso José Martí, activo difusor de la literatura nacional durante su exilio en México (1875-1876), cuyas bases culturales, sociales, políticas y praxis literaria expresó Ignacio Manuel Altamirano a partir de sus *Revistas literarias de México* y de *Clemencia*.

José Gomáriz



BIBLIOHEMEROGRAFÍA CITADA

- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel. *Revistas literarias de México*. Martínez. Vol. 1. 1-191.
- “Introducción.” *El Renacimiento*. Martínez. Vol. 1. 211-221.
- *Clemencia. La Navidad en las montañas*. Colección de Escritores Mexicanos. México: Porrúa, 1971: 1-218.
- *Julia*. En *Obras literarias completas*. México: Ediciones Oasis, 1959: 151-201.
- *Páginas íntimas*. Escritas entre 1869-1871. México: Proyección Cultural Mexicana / Gobierno del Estado de Guerrero, 1997.
- *Historia y política de México (1821-1882)*. Colección dirigida por Martín Luis Guzmán. México: Empresas Editoriales, 1958.
- *El Zarco (Episodios de la vida mexicana en 1861-1863)*. Escrita entre 1886-1888. Publicación póstuma de 1901. México: Ediciones Océano, 1986.
- CORTÁZAR, Alejandro. “Nacionalismo y modernidad literaria en *Clemencia* de Ignacio M. Altamirano”. *Torre de Papel* 7.3 (1997): 11-42.
- ESCALANTE, Evodio. “Lectura ideológica de dos novelas de Altamirano”. *Sol e Higashi*: 189-203.
- FIGUEROA, Pedro Pablo. *Un poeta indígena. La raza nativa, la literatura y la libertad en América*. Santiago de Chile: B. Vicuña McKenna, 1893.
- FOKKEMA, D. W. “A Semiotic Definition of Aesthetic Experience and the Period Code of Modernism”. *Poetics Today* 3.1 (1982): 61-79.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel (El Duque Job). “Ignacio M. Altamirano”. En *Homenaje a I. M. Altamirano. (1834-1893)*. Edición y presentación de Fernando Tola de Habich. Puebla: Premià, 1984. 101-111.
- HEREDIA, José María. “Himno del desterrado”. *Niágara y otros poemas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1990: 68-71.
- “Niágara”. *Niágara y otros poemas*: 140-143.
- JAMESON, Fredric. “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism.” *Social Text* 15 (1986): 65-88.
- MÁRMOL, José. *Amalia*. México: Editorial Porrúa, 1991.
- MARTÍ, José. “Nuestra América.” En *Obras completas*. Vol. 6. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1992-1993: 15-23.

- MARTÍ, José. *Lucía Jerez*. En *Obras completas*. Vol. 18: 189-272.
- MARTÍNEZ, José Luis ed. y pról. *La literatura nacional*. México: Porrúa, 1949. 3 vols.
- *La expresión nacional. Letras mexicanas del siglo XIX*. México: Imprenta Universitaria, 1955.
- MITCHELL, W. J. T. "Imperial Landscape." *Landscape and Power*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994: 5-34.
- OLEA FRANCO, Rafael. "Altamirano, novelista". Sol e Higashi: 161-169.
- PALAZÓN MAYORAL, María Rosa y Columba GALVÁN GAYTÁN. "El centro contra las periferias (El nacionalismo defensivo de Altamirano)". Sol e Higashi: 97-113.
- ROJAS OTALORA, Jorge Enrique. "Clemencia y El Zarco: La mirada dual de Altamirano." *Literatura Mexicana*. 5. 1 (1994): 53-71.
- RODRÍGUEZ CORONEL, Rogelio. "Costumbrismo y emoción." *Recopilación de textos sobre la novela romántica latinoamericana*. La Habana: Casa de las Américas, 1973. 503-12.
- SOL, Manuel y Alejandro HIGASHI, eds. *Homenaje a Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893)*. Veracruz: Universidad Veracruzana, 1997.
- SOMMER, DORIS. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. 1991. Berkeley: University of California Press, 1993.
- URBINA, Luis G. *La vida literaria de México*. México: Porrúa, 1946.
- VITIER, Cintio. *Poetas cubanos del siglo XIX*. La Habana: Ediciones Unión, 1969.