

Amor y nación en las novelas de Ignacio Manuel Altamirano

FRIDHELM SCHMIDT

UNIVERSIDAD LIBRE DE BERLÍN
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

RESUMEN: En este artículo, se analizan las novelas de Ignacio M. Altamirano, sobre todo *Clemencia*, *Julia*, y *El Zarco*. El estudio concede especial importancia a la representación del amor y del patriotismo en su narrativa. Considerando las relaciones intertextuales concretas entre el Romanticismo europeo y el liberalismo literario de Altamirano, se muestra que el escritor retoma ciertos aspectos de los modelos discursivos europeos, al mismo tiempo que rechaza todos los elementos del ideario romántico que podrían ser un obstáculo o una amenaza para la consolidación del Estado y del sujeto poscoloniales, y para la creación de relaciones armónicas entre los géneros. En las novelas de Altamirano, el amor y el patriotismo se representan como dos pasiones íntimamente ligadas; Eros y Polis se construyen mutuamente uno sobre el otro.

ABSTRACT: In this article, the novels of Ignacio M. Altamirano are analyzed, mainly Clemencia, Julia and El Zarco. The study grants special relevance to his work's representation of love and patriotism. By taking into consideration the concrete intertextual relations between the European romanticism and Altamirano's literary liberalism, it is shown that the writer retakes certain features of the European discursive models, while rejecting all other elements of the romantic ideals that might be an obstacle or a threat to the post-colonial State and individuals, and to the creation of harmonic relations between genders. In Altamirano's novels, love and patriotism are represented as two closely linked passions; Eros and Polis are mutually constructed one on top of the other.

Amor y nación en las novelas de Ignacio Manuel Altamirano

La bandera de la patria tendría entonces para él un símbolo más que idolatrar: el de su amor.

IGNACIO MANUEL ALTAMIRANO, *Clemencia*

I. LOS CONCEPTOS DE AMOR Y NACIÓN A PARTIR DEL ROMANTICISMO

“Es por palabras [...] por simples palabras que nos ha separado la suerte” (Altamirano 1986a 91), le dice Julia a Julián al final de la novela corta de Ignacio Manuel Altamirano, novela que, como tantas otras del siglo XIX, se engalana en su título con el nombre de la bella protagonista. Es quizás la única frase de la novelística de Altamirano en que nos recuerda que el amor, que en general aceptamos ver como un sentimiento ahistórico, eterno y casi divino, o, a veces, como un complicado quipu de sentimientos, insoluble como el nudo gordiano, a lo mejor pueda ser nada más que un código comunicativo que tiene sus reglas y su historia. Un código cuyo modo de empleo, en fin, se puede aprender mediante la lectura de novelas o, en nuestros días, por vía de películas. “El amor es —cuando en el cine resuenan los violines”, que es exactamente el momento en que ya no se necesita palabra alguna para entenderse—. El hecho de que todos los espectadores supuestamente “entienden” este momento como en el que “entra” el amor, y los sollozos y las lágrimas nos muestran que de veras lo entienden; este hecho no sólo confirma la idea de que se trata de un

código común, sino revela además una paradoja en nuestra forma de percibir y concebir el amor. Es, al mismo tiempo, el sentimiento más íntimo y personal, y, por otra parte, el supuestamente más generalizado, un sentimiento universal.

Esta paradoja también es histórica. Es el resultado de un cambio radical en la concepción del amor que comienza en el siglo XVIII con la experiencia de la incomunicabilidad (Luhmann 1994 153-161), y cuyo apogeo llega a ser el Romanticismo. Es en la filosofía y en la literatura románticas en que “*la concrecicidad y la unicidad* del individuo se declaran como *principios universales*. Para ellas, dos almas son dos mundos” (Luhmann 167).¹ La unicidad del mundo (y no sólo del carácter) del otro requiere una nueva subjetividad en la percepción de la realidad como tal. Sobre todo en el Romanticismo alemán, este cambio es el resultado de la revaloración del mundo *para* el que ama *por parte* del otro amado.² El mundo de los objetos y la naturaleza se vuelven caja de resonancia para el amor; es en el encantamiento de los objetos en que los amantes experimentan su amor en relación con el otro (Luhmann 167-168). El amor mismo es ideal y paradójico a la vez, porque trata de basar la unidad en la dualidad. Por esto, es posible una intensificación de la emoción en y por la distancia en que viven los amantes, y el acento de la realización se disloca a la esperanza, al anhelo distante (Luhmann 172).

El proceso de subjetivización, individualización y privatización del amor durante el Romanticismo incluye una nueva valoración de lo bello y de lo feo,³ que ahora se distinguen por la imagina-

¹ Subrayados en el original. La traducción es mía.

² “Ellos (los franceses) encuentran uno en el otro al universo, porque pierden el sentido para todo lo demás. Nosotros no. Todo lo que amábamos en otras ocasiones, ahora lo amamos con más calor. Tanto más comprendemos el mundo” (Schlegel 89). La traducción es mía.

³ Cf., por ejemplo, el “Prólogo a Cromwell”, de Victor Hugo (32-40). Hugo insiste en que la introducción de lo feo y de lo grotesco es una de las caracterís-

ción puramente individual. Además, este proceso está acompañado por un cambio del origen y comienzo de la relación amorosa. Ahora, ésta se inicia por azar, un azar paradójico, porque aparece al mismo tiempo como necesidad, destino y libre elección (Luhmann 180-181). Con la individualización del concepto del amor, no sólo se inicia una rebelión del individuo contra las reglas morales dominantes de la sociedad, sino también un cambio en el código del amor. El siglo XVIII significa el fin de la retórica. Como consecuencia de este proceso, los manuales y reglas para las relaciones amorosas desaparecen, y comienzan a florecer las novelas como un nuevo instrumento para aprender el código de la comunicación amorosa.

Extraña coincidencia esa del cambio radical del concepto del amor con la formación del Estado nacional moderno, y, junto con este último, la del nacionalismo o patriotismo respectivamente, a partir de finales del siglo XVIII.⁴ Además, si consideramos la definición que del nacionalismo da Benedict Anderson en su libro *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1983), podemos añadir que no se trata exclusivamente de un paralelo temporal, sino que hay una cierta semejanza entre los dos conceptos. Ésta reside en la percepción subjetiva tanto de la nación como del amor como conceptos antiguos, percepción que se opone a la modernidad objetiva de ambas nocio-

ticas más importantes de la literatura moderna, cuya máxima forma es la literatura romántica. El proceso de la individualización en la percepción del mundo y en la del amor se deriva de su afirmación de que lo bello tiene un sólo tipo, lo feo, mil tipos (38). Para las artes, esta afirmación significa que 'lo feo' se transforma en 'lo interesante'.

⁴ Cf., para una historia de la nación moderna y del nacionalismo, Anderson (1983). Anderson afirma que la palabra "nacionalismo", a pesar de que fue creada a finales del siglo XVIII, en general no se usa hasta finales del XIX (14). En México, en vez de emplear la palabra "nacionalismo", durante el siglo XIX se habla por lo general de "patriotismo".

nes.⁵ En general, esta coincidencia es abstracta, es decir, que ni en la literatura ni en la crítica literaria se hace referencia a una relación directa o concreta entre las nociones modernas de amor y nación, aunque el Romanticismo europeo se asocia con ambos.⁶

El propósito de mi estudio es, entonces, analizar por una parte la imagen del amor en las novelas de Altamirano, tomando en cuenta los cambios radicales en las ideas sobre el mismo y sobre la relación individuo-sociedad e individuo-mundo a partir del Romanticismo. Por otra, quiero examinar las relaciones amor-nación y amor-patriotismo. Aunque no me parece justa la transferencia del orden de las épocas literarias europeas a la historia de las literaturas hispanoamericanas, es indudable que la lectura de escritores del Romanticismo europeo⁷ exige cierta influencia sobre la escritura de autores hispanoamericanos. En vez de hablar de un “Romanticismo tardío” en Hispanoamérica o de una o dos generaciones románticas que cubren todo el lapso entre 1823 y 1890, como se hace en la mayoría de las historias literarias hasta nuestros días,⁸ prefiero considerar las relaciones intertextuales concretas,

⁵ Cf., con respecto a la paradoja entre la modernidad objetiva de las naciones vistas por el historiador versus su antigüedad subjetiva para los nacionalistas, Anderson (1983 14).

⁶ Cf. con respecto al cambio general del concepto del amor en el Romanticismo, Luhmann (1994 163-182). El carácter nacional de la literatura se vuelve programa en el Romanticismo de Alemania, Francia, Inglaterra, España, e Italia. Cf., en cuanto a la relación entre literatura y nación y los conceptos de literatura nacional en estos países a partir del Romanticismo, Picard (1987 29-32); Brennan (1990); During (1990); Kirkpatrick (1988 260).

⁷ Hablar de Romanticismo europeo por cierto es una generalización. Cuando me refiero a las semejanzas y diferencias entre éste y la narrativa de Altamirano, siempre se deben entender por “Romanticismo europeo” el francés, el alemán, el inglés, y, en menor grado, el español y el italiano.

⁸ Cf., con respecto al uso del término “Romanticismo tardío”, Varela Jácome (1987 93). El concepto de dos generaciones románticas, lo emplean Anderson Imbert (1954 107-172); Arrom (1963 133-171); Carilla (1975, tomo 1, 26, y

que durante el siglo XIX en muchos casos, pero —y hay que insistir en esto— no en todos, son unilaterales.⁹

II. LA REPRESENTACIÓN DEL AMOR EN LAS NOVELAS DE IGNACIO M. ALTAMIRANO

Clemencia, la primera novela publicada por Altamirano en forma de entregas en *El Renacimiento* (1869), incluye algunas alusiones muy claras al Romanticismo europeo. En el primer capítulo, se citan dos frases del narrador romántico alemán E.T.A. Hoffmann, que funcionan a manera de introducción a lo narrado y de lema para indicar de antemano el conflicto amoroso. En la novela se mencionan, aparte de Hoffmann, autores románticos o los que se consideraron románticos en la época, como son William Shakespeare, Lord Byron, Victor Hugo y Heinrich Zschokke (Altamirano 1986a 158, 169, 177, 250, 305, 311).¹⁰ Aparte de la men-

tomo 2, 138-143); Portuondo (1981 88 y 90-91). El período amplio de Romanticismo hispanoamericano que abarca más que seis décadas del siglo XIX, lo usa también Suárez-Murias (1963 11); y, para la literatura mexicana, Brushwood (1954 7 y 51); Carballo (1991); Millán (1963 135); Warner (1953 59-60).

⁹ Muchos críticos, por ejemplo, afirman que el poeta cubano José María Heredia es el primer escritor romántico en lengua española, y que sus poemas influyeron en la escritura de José de Espronceda. Cf., entre otros, Laurencio (1988); Gicovate (1963 305-306); González (1955).

¹⁰ No tiene nada extraño la inclusión de Shakespeare entre los autores románticos. Aun en el Romanticismo europeo, los escritores casi nunca se autoconsideraron "románticos". Para ellos, las obras románticas fueron las de Dante, Shakespeare, Calderón, Tasso, Cervantes (Behler 1972 9). Además hay diferencias en la clasificación de escritores románticos en los países europeos. Lord Byron, por ejemplo, es considerado escritor romántico en el extranjero, pero en Inglaterra la mayoría de los críticos no ve en él a un autor romántico (Bowra 1957 149-173). Lo mismo sucede en el caso de los alemanes Goethe y Schiller, que se incluyen entre los románticos en el extranjero (sobre todo durante el siglo XIX), pero que en Alemania se consideran clásicos (Hoffmeister 1990 7).

ción de estos autores, que en la nota al final de la novela explícitamente se consideran como modelos formales de su escritura, ¿cuáles son los rasgos comunes entre el Romanticismo europeo y la novela de Altamirano en lo que se refiere al concepto del amor?

Primero, el amor se inicia en *Clemencia*, igual que en el Romanticismo europeo, por un azar fatal. Los personajes se dejan “arrastrar por la mano del destino” (185), y al mismo tiempo, este azar provoca una libre decisión, como se puede ver en el hecho de que Fernando Valle se enamora de su prima Isabel. A pesar de que el protagonista de la novela “sintió, al encontrarse con la mirada de Clemencia, que se le oprimía el corazón” (183), es decir, a pesar de este amor a primera vista, se enamora de su prima, porque ella le parece ser un ángel que puede cambiar su vida solitaria y triste (186). Con el encuentro casual y con el estremecimiento a primera vista se inicia también el tema del amor en la novela corta *Julia*, en los fragmentos *Antonia* y *Beatriz* de una novela nunca concluida que Altamirano publicó bajo el título de *Idilios y elegías*, en la novela *El Zarco* y en el fragmento *Atenea*.

Pero más importante en cuanto a los paralelos y las diferencias entre el Romanticismo europeo y la narrativa de Altamirano, me parece el estudio de ciertas características de las figuras en sus novelas. En *Clemencia*, por ejemplo, hay un contraste de apariencia y carácter demasiado acentuado y hasta estereotipado entre los dos protagonistas Fernando Valle y Enrique Flores,¹¹ contraste que sólo se puede explicar por los fines educativos que Altamirano le atribuye al género de la novela.¹²

¹¹ Cf., en cuanto a los estereotipos de caracterización de las figuras de Altamirano, Díaz y de Ovando (1954 44-47); Rodríguez Coronel (1983 113-114).

¹² Cf. el artículo “Revistas literarias de México (1821-1867)”, en I. M. Altamirano (1988 48 y 56). Cf., para una crítica de la escritura pedagógica de Altamirano, Azuela (1947 117-118 y 121-122); Hölz (1984 11-12).

Mientras que Flores es guapo —léase de pelo rubio y ojos azules—, simpático, querido por sus amigos y por las mujeres (162), Valle es todo lo contrario, es decir, de cuerpo raquíto y endeble, feo —léase moreno, con cabellos negros y ojos pardos—, antipático y frío (164). Pero esta descripción de los protagonistas no coincide con sus caracteres. Por una parte, Altamirano sigue el modelo europeo de belleza calificando al rico criollo Enrique Flores como guapo, por la otra, contradice este modelo describiéndole como una persona de mal carácter y traidor, mientras que a lo largo de la novela, se evidencia el carácter sumamente positivo de Valle, que se transforma del anti-héroe en héroe de la trama militar y amorosa. En este sentido el autor no sólo quiere seguir el modelo romántico de Victor Hugo, según el cual lo feo es más interesante porque tiene mil tipos, mientras lo bello sólo tiene uno (Hugo 1971 38). Se trata más bien de una representación del mestizo como verdadero héroe con fines puramente ideológicos, como veremos más adelante en el análisis de la relación entre amor y nación en ésta y las demás novelas. Lo fatal, en el nivel de la descripción de la apariencia de los protagonistas, es que no se cuestiona el modelo de belleza en sí; es decir, la belleza del criollo y la fealdad del mestizo o del indígena. Y no sólo es así en *Clemencia*, sino en todas las novelas de Altamirano, y hasta en *El Zarco*, donde el héroe bueno Nicolás al comienzo se retrata como “ese indio horrible” (Altamirano 1986b 107), imagen que cambia sólo después, y por primera vez dentro de la novelística de Altamirano (110).

En la representación del carácter de los dos protagonistas de *Clemencia*, también se pueden comprobar influencias del Romanticismo europeo. Sin embargo, éstas conducen a fines distintos en la novela de Altamirano. Enrique Flores se retrata como un Don Juan y como un *dandy*, casi de la misma manera en que estas figuras se interpretan en la obra de E.T.A. Hoffmann, donde el

clásico Don Juan de Tirso de Molina toma las características del *dandy* cuyo modelo histórico es el Beau Brummell (Gnüg 1990). Pero mientras que en Hoffmann, esta figura se caracteriza por su inconformismo y su rebelión contra las normas establecidas por la sociedad de la época y por su diferenciación del hombre adocenado (Gnüg 232-235), es decir, que funciona como portavoz de una rebelión contra lo trivial y portavoz de la búsqueda de un amor y una vida ideales, esta figura adquiere características distintas en Altamirano.

El galán Enrique Flores “era el tipo completo del *lion* parisien- se en su más elegante expresión, y se desprendía de él [...] ese delicado perfume de distinción que caracteriza a las gentes de buen tono” (Altamirano 1986a 163). Hasta aquí la descripción del *dandy* romántico. Pero al mismo tiempo, Altamirano no sólo le atribuye una serie de cualidades negativas que se asocian con el *libertinaje* de la figura, sino lo presenta, en última instancia, como un hombre sin moral, sin corazón y sin amor (240), un hombre que traiciona a las mujeres (193) y a la patria (cap. XXIX) con “el despotismo de su influencia terrible” (181). Esta caracterización en parte es una reacción contra los rasgos aristocráticos de esta figura romántica, pero además Altamirano rechaza todo tipo de rebelión individual tan frecuente en el Romanticismo europeo. El *libertinaje* de Flores cuestiona el modelo de relaciones amorosas que el escritor quiere establecer para México, modelo que está ligado íntimamente a la concepción de la nación, como veremos más adelante.

Antes de examinar esta problemática, quiero analizar algunas características del otro protagonista de *Clemencia*, Fernando Valle, que también tiene atributos románticos. Valle es descrito como un soñador triste, sentimental y melancólico con “particular disposición al Romanticismo”; él siente y sufre como un poeta (191), y tiene cierta ansiedad por la muerte (300), es decir, tiene

todas las características del *mal du siècle* de poetas europeos del XIX, desde Novalis hasta Baudelaire. Además, son ingredientes de su Romanticismo la imagen idealizada del amor y de la mujer (194), y hasta se le considera un “personaje de Byron” (250). En suma, es un romántico, en el sentido más amplio de la palabra, en sus sentimientos y en su actitud frente a la vida en general.

En un comentario del narrador omnisciente de la novela, un médico que supuestamente cuenta la historia de *Clemencia* en una noche de invierno, éste revela las opiniones de Altamirano en cuanto al culto del amor y de los sentimientos, culto que asocia aquí con la literatura romántica encarnada en *Romeo y Julieta*, de Shakespeare. (Cito todo el párrafo porque del mismo se deduce la visión del Romanticismo en Altamirano).

Yo creo que esta 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.

[...] 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 vemos una que otra vez.

Cuando el mundo está así, la poesía es imposible, la novela es difícil, y sólo hay lugar para los cuentos de *cocottes* 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 (177).

Si partimos de la conexión entre este párrafo y la literatura romántica, se puede constatar cierta contradicción en las afirmaciones de Altamirano. Por un lado, comparte la filiación que el

Romanticismo tenía con el cristianismo, asimismo su oposición al ateísmo de la filosofía de la Ilustración y al materialismo del proceso de la industrialización. Por otro, condena toda la influencia de las costumbres extranjeras y la literatura francesa contemporánea que precisamente se basan en los cambios de la vida y de la literatura introducidos por el Romanticismo. ¿Cómo se puede explicar esta contradicción? La respuesta más obvia es que ella nace de la experiencia de la invasión francesa, del *interregno* de Maximiliano, que no solamente constituye el fondo histórico de la novela, sino que, para los intelectuales liberales mexicanos, significa una ruptura en su visión de la cultura y literatura francesas que hasta entonces fueron las más influyentes en México.¹³ Además, el afán de crear una literatura nacional independiente de los modelos europeos debe influir en esta visión más negativa de todo lo que viene de Europa.

Pero me parece que éstos no son los únicos motivos para el rechazo polémico de las costumbres y la literatura extranjeras como contagiosas y destructivas para la vida cotidiana y la literatura mexicanas. En esta opinión polémica se expresa más bien el rechazo de cierto concepto moral inherente al Romanticismo europeo. Para Altamirano, las costumbres, el estilo de vida y el gusto tal como se expresan en la literatura francesa, en lo que él denomina “cuentos de *cocottes*”, representan una forma de decadencia moral. Son precisamente este estilo de vida y este gusto distinguido que caracterizan a figuras como Enrique Flores, y a “las familias opulentas, las que reinan por su lujo y por su gusto” (216). De esta manera, la decadencia moral se asocia con el materialismo que

¹³ Es de extrañarse que en la mayoría de los trabajos sobre la influencia de la literatura francesa en el México del siglo XIX, ésta misma se analiza como si la ruptura que resulta de la intervención francesa no existiera (A. I. Altamirano 1933). El hecho de que Ignacio M. Altamirano, a partir de este momento, insista en la necesidad de estudiar la literatura alemana, posiblemente se debe a su visión de la literatura francesa después del *interregno* (Martínez 1986 10).

critica Altamirano, y que está representado tanto en el personaje de Flores como en los del Zarco y de Manuela en la novela *El Zarco*. En Altamirano, el rechazo del “buen gusto” no es, como en otros autores de su época, una mera consecuencia de su populismo literario y de su afán educativo,¹⁴ sino el resultado de una negativa consciente a la moral que para él está ligada íntimamente a este gusto.

El gusto calificado en última instancia como un gusto de lo superficial, lo material, lo extranjero y extranjerizante, es, sobre todo, un gusto femenino. En *Clemencia*, es Isabel quien toca música europea como “en el salón más aristocrático de Europa” (208), y se le califica como una “especie de inglesa naturalizada en Guadalajara” (215). En *El Zarco*, Manuela se retrata como “aristócrata disfrazada” (Altamirano 1986b 101). Clemencia prefiere en su estilo de vida “imitaciones del extranjero” (Altamirano 1986a 247), y Julia sólo conoce las flores extranjeras (66).

A pesar de la aparente contradicción con la imagen del amor a primera vista que el autor crea en sus novelas, muchas veces descalifica la creencia en la apariencia cuando la tienen las protagonistas. Las mujeres, afirma en *Clemencia*, “juzgaban como juzgan casi todas las mujeres, por elevadas que sean, y eso en virtud de su organización especial. Aman lo bello y lo buscan antes en la materia que en el alma [...] Creen que en lo bello se encierra siempre lo bueno [...]” (185). Pero todas ellas se equivocan, y, como se desprende de la cita, no por falta de educación, sino por razón biológica, por ser mujer. Mientras que los héroes positivos no cometen errores cuando juzgan el carácter de alguien o se enamoran a primera vista, las mujeres se dejan engañar por la belleza. Este es el

¹⁴ Francisco Zarco, por ejemplo, adopta las formas folletinescas porque cree que el pueblo no va a leer una literatura erudita, pero al mismo tiempo, y en contraposición con lo que expresa Altamirano en sus novelas, lamenta la destrucción del buen gusto (Hözl 1990, especialmente 385).

caso de casi todas las heroínas de la prosa de Altamirano. Tanto Manuela en *El Zarco* como Julia en la novela corta del mismo título y Clemencia e Isabel en *Clemencia* prefieren al héroe guapo en vez del bueno. Las únicas mujeres que no se someten al gusto extranjero son Pilar en *El Zarco* y Carmen en *La navidad en las montañas*, y por consiguiente son las únicas que en recompensa ganan el matrimonio con el héroe bueno.

Además, los héroes malos que tienen el mismo gusto que las heroínas, son calificados como afeminados, cobardes, ambiciosos y materialistas. Enrique Flores admira las culturas europeas, se considera a sí mismo un sibarita (192), palabra que se usa en la novela en un doble sentido para caracterizar su actitud, y ve en México una “inculta patria, donde todavía se usan el color natural y las lágrimas sinceras” (193). Él lucha en la guerra para hundirse después “en todos los goces del orgullo, del poder, de la riqueza, del amor, de la gloria” (195), y encarcelado por haber traicionado al ejército liberal, su corazón está “próximo a estallar, como el de un niño o el de una mujer” (290-291). El Zarco se describe como un cobarde que mata a mujeres y niños, como “un lambrigo y una gallina” (Altamirano 1986b 215).

Lo que Altamirano critica de manera implícita con estos retratos de personajes de sus novelas, son el gusto y el estilo de vida de los salones europeos de la época romántica, la filiación del Romanticismo de orientación conservadora a la aristocracia y su nostalgia del pasado, una nostalgia que con razón no se puede compartir en un país colonizado durante el tiempo del feudalismo. El escritor se pronuncia a favor de un Romanticismo social comprometido y conforme a la ideología liberal, pero no acepta los comienzos de la emancipación de la mujer y del feminismo conectados a esta tendencia del Romanticismo.¹⁵

¹⁵ Cf., con respecto al Romanticismo social y la relación entre éste y el feminismo naciente, Picard (1987 46-54 y 307-324).

Como se desprende de la interpretación de sus novelas, hay influencias del Romanticismo europeo en lo que se refiere a la concepción del amor y a la caracterización de los personajes, pero estas influencias tienen un límite bien marcado: Altamirano no acepta la rebelión individual que condena como *libertinaje* pues ella conduce al ateísmo, a la destrucción de los sentimientos amorosos y de la armonía entre los géneros, y pone en peligro el proceso de consolidación de una sociedad que recientemente ha logrado su independencia política. En suma, se puede decir que retoma ciertas ideas del Romanticismo europeo siempre y cuando éstas pueden ser asimiladas a su ideario político y a sus fines ideológicos. La clave para entender la aplicación parcial del concepto del amor romántico y las contradicciones internas del mismo en la novelística de Altamirano es, a mi modo de ver, la relación entre el discurso amoroso y el de la nación.

III. PASIONES ENTRETEJIDAS: AMOR Y PATRIOTISMO EN LA NARRATIVA DE ALTAMIRANO

Mientras que la tendencia de la subjetivización y privatización del amor se impone definitivamente en el Romanticismo europeo y sobre todo en el alemán (Luhmann 1994 168-169 y 177-178), en la novelística de Altamirano, amor y patriotismo se describen como dos pasiones íntimamente ligadas. En la novela corta *Julia*, por ejemplo, el protagonista Julián busca un alivio de sus penas de amor en el momento de ser rechazado por Julia, y dice:

Es preciso que otra gran pasión tan dominadora como la que nos ha abatido, venga a levantarnos de nuevo en el camino triste de la existencia. Y esta gran pasión tiene que ser diversa del amor, porque será mentira para los que tienen un corazón "por partida doble", pero yo creo que el árbol del amor no florece más que una vez en la vida.

Mi pasión crecía, mi tedio a la vida me daba miedo, el insomnio me quitaba la salud; pensaba en Julia en todos los instantes [...]

Pero la esperanza me hacía soltar el arma. ¡Esperanza! ¿en qué? me preguntarás. Pues bien: sí, esperanza, no en Julia, sino en la patria. Gracias al cielo, comenzaba a romper las tinieblas de mi alma algo parecido a un fulgor cada vez más creciente. Era el amor a la libertad (Altamirano 1986a 80).

Esta pasión rivaliza con la del amor a Julia (81), y a la larga la vence, como también es el caso en *Clemencia*, en que Fernando Valle “no vacilaba un momento en preferir la patria a su amor y en consagrarse todo entero a la defensa de su país” (233). El liberalismo, palabra que en ambas novelas se emplea como sinónimo del amor a la libertad, funciona como medicina para curar los dolores íntimos de Julián. Lo mismo le pasa a Fernando quien quiere “refugiarse en sus deberes de soldado, para escapar de los peligros de una pasión que acababa con sus fuerzas” (207). En *Julia*, Altamirano además construye un paralelo entre el héroe doblemente herido por el rechazo de la mujer amada y la lucha en la guerra por una parte, y, por otra, la herida del Estado nacional causada por la guerra con los Estados Unidos y la intervención francesa. La *identitas* del sujeto se equipara a la de la nación, ambas son vistas como un cuerpo herido. De la misma manera, la tragedia personal de Fernando y Clemencia que culmina en el fusilamiento de él, coincide con la derrota de las tropas liberales en Jalisco durante la intervención francesa (309). De ahí, también, los paralelos en el nivel lingüístico: en gran parte de la novelística de Altamirano, tanto el discurso del amor como el de la nación se basan en el lenguaje de la medicina y de la guerra (92, 221). El intento de fundar una identidad y una cultura nacional homogéneas, después de la independencia política, está ligado de manera inseparable a la constitución del sujeto autónomo y emancipado. La unidad de la nación, en el sentido de que forme un cuerpo

orgánico, sólo es imaginable junto con la integridad del sujeto y viceversa.¹⁶

Para Altamirano, tanto la integridad del sujeto como la de la nación son proyectos utópicos. Por esto su preocupación permanente por los efectos de la guerra civil y de la intervención, que constituyen el fondo histórico de *Clemencia*, *Julia* y *El Zarco*. De ahí la creación de una sociedad utópica basada en la reconciliación de clases, en un fuerte afán de populismo y en un amor poco conflictivo en *La navidad en las montañas*. El estado frágil de la consolidación recién iniciada e incompleta tanto de la sociedad como del sujeto poscolonial no permiten, a juicio de Altamirano, el cuestionamiento tanto de las relaciones entre los géneros como de la moral tradicional (Cruz 1993-94). La coincidencia entre el amor erótico y el patriotismo impide toda forma de *libertinaje* o rebelión individual, porque éstas —y con ellas el amor no productivo y socialmente corrosivo— serían un obstáculo para la construcción de un Estado nacional armónico (Sommer 1993 14 y 16).

Por esto, no tiene nada extraño la condenación del amor que no coincide con el patriotismo. El amor de Manuela y del Zarco se califica como “un deseo sensual y salvaje” (Altamirano 1986b 137), el carácter de Manuela como perverso y demoníaco (174). En cambio, el amor de los “corazones buenos” (170) Nicolás y Pilar se asocia con el patriotismo liberal de los dos. En *Clemencia* se mezclan los sentimientos del amor y del patriotismo (Altamirano 1986a 257), y muere su amor a Enrique Flores en un instante cuando se da cuenta que él ha traicionado a la Patria (295-296). Pero ya no puede impedir la ejecución de Fernando, a quien comienza a amar de un momento a otro reconociendo su actitud heroica y patriótica. En cambio, Fernando, que quería “derramar

¹⁶ Cf., para una interpretación más detallada de esta problemática en la novela corta *Julia*, Schmidt (1997).

todavía más” su “pobre sangre en los altares de la patria” y morir “a la sombra de” su “bandera republicana” (305), muere al final por su amor a Clemencia.

El patriotismo se asocia con la clase media y con campesinos y artesanos indígenas o mestizos, mientras que los ricos y los conservadores imitan la cultura y el gusto europeos. Sólo considerando este hecho, se entiende por qué Julián rechaza a Julia al final de esta novela corta diciendo que “Si Julia hubiera sido pobre, no habría vacilado a pesar de las otras consideraciones; ¡pero rica!, no: ¡jamás!” (Altamirano 1986a 93). Pero los indígenas y mestizos heroicos de las novelas de Altamirano en realidad sólo lo son en apariencia. Ante todo, son representados como buenos ciudadanos patrióticos (Altamirano 1986b 236) que no sólo adaptaron la ideología liberal, sino también la idea del Estado nacional y la del amor romántico. Socialmente son más criollos que indígenas, y las clases populares en realidad se desprecian y, al menos en *El Zarco*, se califican de ser el populacho sin civilización ni cultura (200).

Como he intentado mostrar en este artículo, en la novelística de Ignacio Manuel Altamirano, amor y patriotismo están representados como dos pasiones íntimamente ligadas, relación que en última instancia se debe al afán de fundar una sociedad armónica en que tanto el sujeto como la nación poscolonial puedan consolidarse. En sus novelas, *Eros* y *Polis* se construyen mutuamente uno sobre el otro, y las relaciones intertextuales e influencias del Romanticismo europeo se limitan a la adopción de ciertas ideas sobre el amor y la imagen de la mujer, siempre y cuando éstas sean coincidentes con el ideario de Altamirano, y sin considerar las consecuencias estéticas y la rebelión individual contra las sociedades establecidas que impregnan este Romanticismo.

Por otra parte, la construcción aparentemente armónica de *Eros* sobre *Polis* no funciona del todo bien, porque se limita a la

búsqueda de relaciones íntimas estables poco sensuales que pueden representar al todo de la sociedad en forma de una alegoría nacional. La creación de una nación en que las contradicciones entre clases, etnias y géneros supuestamente se resuelven a base de relaciones amorosas productivas para esta sociedad y su ideología dominante se queda en un proyecto utópico. El propio Altamirano no pudo dominar del todo la fuerza erótica y creativa del principio del Eros, como se desprende de la lectura de los fragmentos *Antonia y Beatriz* y de *Atenea*, publicaciones póstumas y también fragmentarias. El hecho de que abandonó la escritura de estas novelas que no sólo son más poéticas, sino sobre todo más eróticas que las otras, muestra que al final, Altamirano era —y quería ser— patriota, educador y maestro, y por lo tanto subordinó los aspectos estéticos y poéticos de su narrativa a la tarea de fundar una cultura y una literatura nacionales.

Fridhelm Schmidt



BIBLIOGRAFÍA

- ALTAMIRANO, ALBERTO I. *Influence de la littérature française sur la littérature mexicaine. Essai de littérature comparée*. México: Librairie Cosmos, s.f. (alrededor de 1933).
- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel. 1986a. *Obras completas. Volumen III. Novelas y cuentos. Tomo 1*. México: SEP, 1986.
- 1986b. *Obras completas. Volumen IV. Novelas y cuentos. Tomo 2*. México: SEP, 1986.
- *Obras completas. Volumen XII. Escritos de literatura y arte. Tomo 1*. México: SEP, 1988.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.
- ANDERSON IMBERT, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México: FCE, 1954.

- ARROM, José Juan. *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Ensayo de un método*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1963.
- AZUELA, Mariano. *Cien años de novela mexicana*. México: Botas, 1947.
- BEHLER, Ernst. "Kritische Gedanken zum Begriff der europäischen Romantik". En Ernst Behler et al. *Die europäische Romantik*. Frankfurt / Main: Athenäum, 1972: 7-43.
- BOWRA, Cecil Maurice. *The Romantic Imagination*. 2ª ed. London: Oxford University Press, 1957.
- BRENNAN, Timothy. "The National Longing for Form". En Homi K. Bhabha. ed. *Nation and Narration*. London, New York: Routledge, 1990: 44-70.
- BRUSHWOOD, John S. *The Romantic Novel in Mexico*. Columbia: The University of Missouri Studies, 1954.
- CARBALLO, Emmanuel. *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Kalli, 1991.
- CARILLA, Emilio. *El Romanticismo en la América Hispánica*. 2 tomos. 3ª ed. revisada y ampliada. Madrid: Gredos, 1975.
- CRUZ, Jaqueline. "La moral tradicional y la identidad mexicana vista a través de los personajes femeninos de *El Zarco*". *Explicación de Textos Literarios* 22, 1 (1993-94): 73-86.
- DÍAZ Y DE OVANDO, Clementina. "La visión histórica de Ignacio Manuel Altamirano". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 6, 22 (1954): 33-53.
- DURING, Simon. "Literature — Nationalism's Other? The Case for Revision". En Homi K. Bhabha. ed. *Nation and Narration*. London, New York: Routledge, 1990: 138-153.
- GICOVATE, Bernardo. "José María Heredia en el Romanticismo hispanico". *Anuario de Letras* 3. México: UNAM (1963): 300-308.
- GNÜG, Hiltrud. "The Dandy and the Don Juan Type". En Gerhart Hoffmeister, ed. *European Romanticism. Literary Cross-Currents, Modes, and Models*. Detroit (Michigan): Wayne State University Press, 1990: 229-246.
- GONZÁLEZ, Manuel Pedro. *José María Heredia, primogénito del Romanticismo hispano. Ensayo de rectificación histórica*. México: El Colegio de México, 1955.
- HOFFMEISTER, Gerhart. *Deutsche und europäische Romantik*. 2ª ed. corregida y aumentada. Stuttgart: Metzler, 1990.

- HÖLZ, Karl. "Liebe auf mexikanisch. Patriotisches Denken und romantischer Sentimentalismus im Werk von Ignacio M. Altamirano". *Iberoamericana* 8, 2/3=22/23 (1984): 5-29.
- "El populismo y la emancipación mental en la literatura mexicana del siglo XIX". *Literatura Mexicana* 1, 2 (1990): 373-392.
- HUGO, Victor. *Manifiesto romántico*. Barcelona: Península, 1971.
- KIRKPATRICK, Susan. "Spanish Romanticism". En Roy Porter, Mikuláš Teich. eds. *Romanticism in National Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988: 260-283.
- LAURENCIO, Ángel Aparicio. *¿Es Heredia el primer escritor romántico en lengua española?* Miami (Florida): Ediciones Universal, 1988.
- LUHMANN, Niklas. *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt / Main: Suhrkamp, 1994.
- MARTÍNEZ, José Luis. "Altamirano novelista". En Ignacio Manuel Altamirano. 1986a.
- MILLÁN, María Del Carmen. *Literatura mexicana (con notas de literatura hispanoamericana y antología)*. 2ª ed. México: Esfinge, 1963.
- PICARD, Roger. *El Romanticismo social*. 2ª ed. México: FCE, 1987.
- PORTUONDO, José Antonio. *La historia y las generaciones*. 2ª ed. La Habana: Letras Cubanas, 1981.
- RODRÍGUEZ CORONEL, Rogelio. "Visión social y costumbrismo en *El Zarco*, de Ignacio Manuel Altamirano". En su *Novela de la Revolución y otros temas*. La Habana: Letras Cubanas, 1983: 108-120.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Lucinde*. Stuttgart: Reclam, 1993.
- SCHMIDT, Friedhelm. "Liebe und Patriotismus in Texten der mexikanischen 'Romantik': Ignacio M. Altamiranos *Julia* und Pedro Casteras *Flor de llama*". *Iberorromania* 46 (1997): 60-74.
- SOMMER, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1993.
- SUÁREZ-MURIAS, Marguerite C. *La novela romántica en Hispanoamérica*. New York: Hispanic Institute in the United States, 1963.
- VARELA JÁCOME, Benito. "Evolución de la novela hispanoamericana en el XIX". En Luis Íñigo Madrigal, ed. *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II: Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid: Cátedra, 1987: 91-133.
- WARNER, Ralph E. *Historia de la novela mexicana en el siglo XIX*. México: Antigua Librería Robredo, 1953.