

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Estudios Latinoamericanos

Género y nación. Las imágenes de lo femenino en dos novelas del siglo XIX
latinoamericano: *Clemencia y Soledad*

Tesis
Que para obtener el título de
Licenciado en
Estudios Latinoamericanos
Presenta

Azuvia Licón Villalpando

Asesor: Begoña Pulido Herráez

México DF

2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

Quisiera agradecer a aquellos maestros que me introdujeron a las maravillas del siglo XIX latinoamericano y su literatura. Especialmente a Begoña Pulido por enseñarme a leer novelas decimonónicas y por haber dirigido paciente y cuidadosamente esta tesis. Gracias por el rigor en el análisis y la libertad en la lectura. A Esther Martínez por permitirme compartir proyectos dentro y fuera de los libros, por su apoyo cariñoso y por la confianza que me ha dado para emprender el camino de las letras. A ambas, porque su pasión me ha permitido acercarme a la mía.

Agradezco también a Hortensia Moreno y al seminario de tesis del Programa Universitario de Estudios de Género por los atinados consejos y las siempre entusiastas palabras de aliento. Gracias por enseñarme a escribir y a vivir desde el género.

Asimismo quisiera reconocer a los profesores del Colegio de Estudios Latinoamericanos que en algún momento del camino compartieron conmigo sus conocimientos: Edith Negrín, Nely Maldonado, Kristina Pirker y María Teresa Álvarez Icaza; además de mi sincero agradecimiento a Roberto Machuca por todo su apoyo a lo largo de los años en el CELA.

Finalmente quiero agradecer a las mujeres que me inspiran con su talento, fortaleza y entrega amorosa: Denisse, Elizabeth, Nydia, Patricia, Paulina, Renée, Rocío, mi abuela Elisa y mi mamá, de quien he aprendido todo. Gracias también a mi papá por la felicidad y a Roberto, con quien todos los días aprendo a ser mejor, por el amor. Esta tesis es para ustedes.

En el caso de los romances decimonónicos, [éstos] contienen interpretaciones del pasado colonial o de las repúblicas recientemente independizadas, y proyectan una serie de ideales hacia un futuro; se hayan realizado o no, los modelos propuestos por estos romances “fundacionales” son parte del presente. Estos textos, entonces, no sólo articulan el imaginario nacional del siglo XIX sino que también constituyen la nación hasta hoy en día, imponiéndole sus figuraciones.

Fernando Unzueta

Índice

Introducción.....	1
I. Escribiendo la nación: hombres de letras, novela y política en el siglo XIX latinoamericano.....	6
Escritura y hombres de letras: la necesidad de ordenar el mundo.....	10
El discurso literario como discurso político.....	17
La novela nacional.....	29
El papel de las mujeres en la construcción nacional.....	34
Algunas consideraciones teórico-metodológicas.....	41
II. <i>Soledad</i> , o cómo formar mujeres, hombres y naciones ideales.....	46
La familia y la patria como deber: la imagen de la nación en <i>Soledad</i>	53
Pasión y contención: los personajes femeninos en <i>Soledad</i>	65
III. <i>Clemencia</i> , o cómo el cuerpo de la patria es un cuerpo de mujer.....	77
Ordenando el caos: la figuración de la nación en <i>Clemencia</i>	82
La virgen y la hurí: los personajes femeninos en <i>Clemencia</i>	99
Conclusiones.....	111
Bibliografía.....	116

Introducción

El objetivo principal de este trabajo de investigación consiste en explorar las relaciones entre la construcción simbólica de la nación y las imágenes de lo femenino en el siglo XIX latinoamericano. Pero, ¿qué queremos decir cuando hablamos de construir una nación? Y, sobre todo, ¿es posible adentrarnos en los proyectos de construcción nacional desde las obras literarias? La respuesta a esta última pregunta sería, desde el inicio, afirmativa: la literatura construye imágenes y esas imágenes nos permiten conocer tanto lo que se mira como a quien mira. Según Daniel-Henri Pageaux, “toda imagen procede de una toma de conciencia, por mínima que sea, de un Yo con respecto de un Otro”, además, “la imagen es la representación de una realidad cultural mediante la cual el individuo o el grupo que la han elaborado (o que la comparten, o que la propagan) revelan y traducen el espacio cultural en el que se sitúan”.¹ Asimismo, y como veremos a lo largo de esta investigación, por proceder de este posicionamiento del yo frente al otro, las imágenes acerca de lo nacional están caracterizadas por “una profunda bipolaridad”² o, en palabras de los estudiosos de la nación, son profundamente contradictorias.

Hemos de partir de que, en un sentido muy general, una nación es una comunidad limitada geográfica y políticamente cuyos miembros comparten un pasado común —o la idea de un pasado común— así como ciertas características culturales como lengua, religión, etc. Sin embargo, no debemos olvidar que cuando hablamos de una nación estamos hablando también de un proyecto político con intereses específicos, los cuales habrán de influir en la forma en la que se recupera ese pasado, así como en la definición

¹ Daniel-Henri Pageaux, “De la imaginería cultural al imaginario” en Pierre Brunel e Yves Chevrel, eds., *Compendio de literatura comparada*, México, Siglo XXI Editores, 1994, p. 103.

² *Idem*.

de los elementos que sí forman parte de la nación frente a los que no pertenecen a ella. En otras palabras, las naciones no surgen de forma autónoma sino que son construcciones humanas.

Ahora bien, podemos hablar de un tipo de construcción de la nación que consiste en decidir el tipo de gobierno bajo el cual se han de regir los miembros de una comunidad, en establecer los límites territoriales y en definir y organizar las instituciones del Estado, entre otros. Existe, además, otro tipo de construcción de la nación, una construcción simbólica que se encarga de otorgar valor y significado particular a las características antes descritas. Es decir, no basta con que se elija la democracia, por ejemplo, sino que es necesario que ésta se promueva, ya sea como una cualidad que ha estado *siempre presente en un pueblo* (aunque no necesariamente sea así), ya sea como el elemento que distingue a los miembros de esa comunidad frente a *los otros*, etc. Así, la construcción simbólica de una nación tiene que ver con imaginar y difundir cuáles han de ser los rasgos identitarios de una comunidad.

Como ya lo he mencionado, la idea del pasado compartido resulta fundamental para la construcción simbólica de una nación. Este pasado deberá estar sujeto a un proceso en el que se seleccionen aquellos elementos que sirvan para impulsar la imagen de nación deseada por los grupos dominantes —los encargados de esta tarea— y se descarten, en cambio, aquellos que resulten contrarios a este fin. Ernest Renan, en su clásico discurso de 1882 “¿Qué es una nación?”, afirma que “la esencia de una nación es que todos los individuos tengan muchas cosas en común, y también que todos hayan

olvidado muchas cosas”.³ Ésta es la tarea de la construcción simbólica de la nación: definir y transmitir qué se ha de recordar y qué se ha de olvidar.

Entonces, la construcción simbólica de la nación requiere de un discurso hegemónico en el que se transmitan los valores deseados. En el siglo XIX latinoamericano, la literatura, particularmente la novela, fue la encargada de promover ese discurso. La novela romántica resultó el escenario ideal para la reflexión y difusión de los proyectos de construcción nacional, puesto que la idea de dos amantes que deben superar los obstáculos externos para la realización de su amor se presentaba como la metáfora perfecta de las tempranas naciones de América Latina. De este modo es que surge un imaginario, entendido como un repertorio de elementos simbólicos y conceptuales —o un repertorio de imágenes—, de la literatura romántica nacional.

Dentro de este imaginario me interesa destacar, como ya lo había anunciado, cómo se componen las imágenes de lo femenino y cuál es el papel imaginado para las mujeres dentro del universo simbólico de la nación. Para ello he decidido analizar dos novelas paradigmáticas del periodo. La primera, *Soledad*, del argentino Bartolomé Mitre, por ser uno de los casos más claros del uso de los personajes como alegoría de la nación, y la segunda, *Clemencia*, del mexicano Ignacio Manuel Altamirano, por presentar una imagen de lo femenino enteramente condicionada a su circunstancia histórica. Para ello he dividido este trabajo en tres capítulos.

En el primer capítulo buscaré explicar la importancia de la literatura del siglo XIX latinoamericano en la construcción simbólica de la nación. Para ello he de revisar, en primer lugar, el papel de la escritura como una actividad social que permitiría restaurar el

³ Ernest Renan, “¿Qué es una nación?”, en Álvaro Fernández Bravo, *La invención de la nación. Lecturas de identidad de Herder a Homi Bhabha*, Buenos Aires, Manantial, 1995, p. 57.

orden roto por los años de lucha independentista y que permitiría, además, integrar a la América Latina al gran *concierto de las naciones civilizadas*. Después de responder al por qué escribir, indagaré en las relaciones entre literatura y política, concentrándome en la doble función de los hombres de letras como políticos y escritores. Una vez logrado esto, me dedicaré a explicar cuáles son las características de la novela nacional, categoría que empleo para referirme a las novelas producto de esta relación entre literatura y política decimonónicas. Finalmente haré una revisión de cuáles son, según la teoría de género y nación, las formas de participación femenina en los procesos de construcción nacional, esto con el objetivo de ubicar cuáles de ellas encontramos en el caso latinoamericano y, particularmente, en las novelas antes mencionadas.

El segundo y el tercer capítulo están dedicados al análisis de *Soledad y Clemencia*, respectivamente. En ambos casos, me concentraré en mostrar cuál es el proyecto de nación que cada obra propone y cuál es el lugar imaginado para las mujeres dentro de él. Para ello he de observar, primero, cuáles son los procedimientos empleados por el narrador y segundo, cuáles son los atributos físicos y morales de cada personaje, teniendo en cuenta no sólo su configuración sino, principalmente, su función dentro del universo diegético.

El objetivo de este trabajo nada tiene que ver con encontrar la imagen prototípica de la mujer en la novela decimonónica, ni mucho menos busca abocarse a “los rasgos fundamentales del psiquismo”, en palabras de Pageaux, de los personajes femeninos de las obras. Por el contrario, este trabajo parte de la idea de que al hablar del otro (las mujeres, los extranjeros, los enemigos) se habla también de uno y del mundo que lo rodea, revelando así las relaciones que se establecen entre el mundo y quien emite el

discurso.⁴ Finalmente, al hacer un análisis de estas dos novelas, teniendo siempre en cuenta las categorías de género y nación, me parece que es posible contribuir al estudio de una de las etapas más importantes y definitorias en la historia latinoamericana y, particularmente, al estudio de las construcciones simbólicas que van dando forma a cómo nos pensamos y cómo nos relacionamos como mujeres y hombres, como mexicanos y como latinoamericanos.

⁴ Pageaux, *op. cit.*, p. 106.

I. Escribiendo la nación: hombres de letras, novela y política en el siglo XIX latinoamericano

Este primer capítulo tiene por objetivo plantear la relación que existe entre la construcción de la nación latinoamericana y la novela nacional durante la segunda mitad del siglo XIX. Asimismo, en estas páginas discutiré cómo es que la literatura sirvió durante esta época como una herramienta para legitimar los proyectos nacionales y la independencia de los países latinoamericanos. Para ello creo necesario ubicar espacial y temporalmente a quienes encabezaron los proyectos de construcción y difusión de la nación y señalar cuáles fueron los recursos empleados para semejantes tareas. En este capítulo trataré de contribuir a la discusión respecto a si los llamados letrados latinoamericanos, mediante de la novela especialmente, ayudaron a la construcción simbólica de las naciones o si, en cambio, éstos sólo proporcionaron una imagen ideal de lo que, para ellos, debía ser la nación. En otras palabras, mi objetivo en este apartado es reflexionar sobre el papel de los hombres de letras, en tanto constructores y/o difusores de la nación y la importancia de la novela para estos fines.

Después de consumadas las independencias, aquellos que asumieron el control político de los recién formados países latinoamericanos tuvieron que enfrentarse a una serie de obstáculos para poder consolidar los ideales por los que habían luchado. La independencia respecto de España era ya un hecho; sin embargo, faltaba todavía mucho por hacer. Estas dificultades se pueden dividir entre aquellas producidas por los años de lucha entre los ejércitos realista e independentista, y los problemas que emergieron a la par de los nuevos países. En el caso de las primeras, éstas representaron serios daños en la de por sí atrasada infraestructura de comunicación, por ejemplo. Los deterioros

significaron para los nuevos gobiernos gastos muy fuertes de un presupuesto que —al igual que los caminos y la población en general— se encontraba sumamente empobrecido. Es posible observar también cambios en los sistemas de comercio, al sufrir éstos un reacomodo tras la desaparición del control que la Corona española ejercía sobre las rutas, los productos y los gravámenes.

Todo lo anterior significaba serios problemas económicos y sociales para los nuevos gobernantes, cuestiones que debían encarar al mismo tiempo que resolvían un problema de carácter más profundo y de cuyos resultados dependía el futuro de los recién emancipados países: la construcción de una nación, de una comunidad en la que mujeres y hombres de distintas regiones y posturas políticas se identificaran con un símbolo como una bandera, o un apelativo como mexicano o argentino. En otras palabras, la tarea que ocupó buena parte del tiempo y esfuerzo de la élite criolla en el siglo XIX consistió en resolver la cuestión de cómo unir a una población sumamente heterogénea en un mismo proyecto común.

Si bien es cierto que antes de las luchas de emancipación, a principios del siglo XIX, existían elementos de identificación entre los habitantes de la América hispana,⁵ siendo la lengua el principal de ellos,⁶ también es cierto que para este momento, aún era más fácil para las capitales de algunos virreinos comunicarse con otras capitales que con sus provincias internas. Lo anterior provocaba que los habitantes de determinada

⁵ Algunos investigadores coinciden en que es posible que hayan existido más factores de cohesión entre los habitantes de los virreinos, precisamente por la relación de dependencia común de la Corona española, que entre los habitantes de los nuevos países hispanoamericanos durante los primeros años de vida independiente.

⁶ Benedict Anderson, en su libro *Comunidades imaginadas*, habla de cómo en Europa la lengua constituyó uno de los factores más importantes en la construcción de las naciones, al ser sustituidos los idiomas sagrados como el latín, por las lenguas vernáculas, especialmente en los textos impresos. En el caso de América Latina, la lengua representaba un factor de unidad ya que la Corona impuso el español como lengua oficial dentro de todos sus territorios y así, tanto peninsulares como criollos e indios podían comunicarse a través de la misma lengua. Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.

región se identificaran por su pertenencia local, es decir como serranos, costeños, porteños, etc., y no como parte de una comunidad mayor. Lo anterior, sin duda, resultaba un obstáculo para el proceso de construcción nacional entendido en los términos de Benedict Anderson, es decir, pensando a la nación como una

comunidad políticamente imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es *imaginada* porque aún los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión.⁷

Si sumamos a este fuerte lazo de identificación regional el que, una vez que se independizaron de España, algunas regiones sufrieron modificaciones en su división territorial, la construcción de una nación en los términos que plantea Anderson se tornaba un asunto complicado. Tomemos por ejemplo el caso de Ecuador, cuya provincia de Quito adquirió su independencia de la Gran Colombia, o el caso de Argentina, quien perdió una gran porción de lo que en algún momento se planteó como las Provincias Unidas del Río de la Plata.⁸ Lo que resultaba necesario en este punto era crear y legitimizar esta imagen de comunión entre las distintas regiones que conformaban los nuevos países.

⁷ Anderson, *Ibid.*, p. 23.

⁸ Sin embargo cabe destacar que la nueva división política no fue del todo arbitraria y siguió, en muchos casos, los límites si no de virreinos al menos sí de departamentos o provincias marcados por la Corona española durante la Colonia. La nueva división fue, en gran medida, el resultado de viejas pugnas territoriales entre los habitantes de esas regiones.

Si bien es cierto que estos proyectos de construcción de la nación experimentaron distintos cursos y avances según cada caso particular, es posible ubicar, en la segunda mitad del siglo XIX en toda América Latina, un auge en las aspiraciones nacionalistas. Con lo anterior no quiero decir que la idea de la nación no haya estado presente en la primera mitad del siglo; sin embargo, durante esta etapa los conflictos armados y su resolución ocuparon principalmente la atención de los gobiernos americanos. Una vez alcanzado cierto grado de estabilidad política, los grupos dominantes de cada país —constituidos principalmente por la élite criolla— se dieron cuenta de que era necesario construir una identidad nacional que hiciera posible la unidad de grupos heterogéneos bajo un discurso hegemónico. Es aquí donde empieza la tarea de imaginar la nación: ésta debía abarcar cierta forma de concepción de la historia nacional como elemento de cohesión social, y debía proporcionar los modelos de comportamiento individual y colectivo que permitieran el acceso al *mundo civilizado*, así como los valores éticos y morales que permitiesen el progreso definitivo del país. Es decir, la idea de la nación se construyó como una imagen ideal del pasado, el presente y el futuro de la América Latina, y la novela apareció como el espacio ideal para esta tarea.

El que la novela decimonónica haya sido pensada como una herramienta para explorar y difundir los proyectos de construcción nacional explica la alta carga moralizante de estos textos. Además, el pensamiento ilustrado liberal, con el que comulgaban los autores de las novelas nacionales, “consolidó ciertos valores de la sociedad y la cultura occidentales de la época como *universales* humanos”.⁹ Es decir, por un lado estaba la convicción de que la novela debía de servir para educar a la gente, y por

⁹ Susana Montero Sánchez, *La construcción simbólica de las identidades sociales*, México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos-Programa Universitario de Estudios de Género-Plaza y Valdés Editores, 2002, p. 17.

otro lado, que el sistema de valores que ésta debía enseñar no estaba sujeto a discusión. Susana Montero ofrece un muy buen ejemplo de lo anterior en su libro titulado *La construcción simbólica de las identidades sociales*, en donde analiza la identidad y la familia en el siglo XIX mexicano a través de una muestra importante de la producción literaria de la época. Ahí, Montero señala que cada modelo (de familia, de lo mexicano, de lo femenino, etc.) propuesto por cada obra es presentado como “la *única* forma plausible de identidad, entendida también como la *única forma legítima y verdadera* para el sujeto colectivo implicado en la misma”.¹⁰ El mismo Bartolomé Mitre en su prólogo a *Soledad* afirmará que si se le concede cierto grado de verdad a su obra, deberá de concedérsele también cierto grado de moral, es decir, al proponer una *realidad* determinada, los hombres de letras están también sugiriendo una moralidad determinada. Sin embargo, antes de continuar con las características de esta producción literaria, me gustaría hablar un poco acerca de los autores de estos discursos.

Escritura y hombres de letras: la necesidad de ordenar el mundo

En el presente apartado hablaré sobre el papel que desempeñaron los hombres de letras¹¹ y las novelas en los proyectos de construcción de la nación en la América Latina decimonónica. Para ello es necesario hacer una revisión de quiénes eran estos letrados,

¹⁰ *Idem*. En cursivas en el original.

¹¹ Julio Ramos, en su libro *Desencuentros de la modernidad en América Latina, literatura y política en el siglo XIX* (México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 62-63, 69-71.), utiliza la categoría de *letrados* (u hombres de letras) para referirse a aquellos que escribieron hasta antes del último cuarto del siglo XIX, y cuya producción literaria estaba estrechamente ligada a la política y al Estado como protagonista de ésta. Por otra parte, Ramos utiliza la categoría de *intelectual* para aquellos hombres que, a partir de la división del trabajo que otorga espacios distintos al trabajo político y al literario, asumieron una relación más bien opuesta al Estado. Sobre esta distinción profundizaré un poco más adelante en este capítulo.

cuáles eran sus ideas respecto a la literatura y qué funciones desempeñaron, desde las luchas de emancipación, hasta el momento en el que fueron escritas las novelas de las que se ocupa esta investigación.

Según Julio Ramos, “en las sociedades recién emancipadas escribir era una práctica racionalizadora, autorizada por el proyecto de consolidación estatal”.¹² La cita anterior nos habla de la importancia de la escritura en los jóvenes países hispanoamericanos, especialmente del papel que ésta jugó durante los primeros años de vida independiente. El sentido de *práctica racionalizadora* refiere a la necesidad de construir un cierto orden que diera sentido y coherencia lógica a lo que estaba ocurriendo (pero, más importante —como se verá a lo largo de este trabajo— a lo que se deseaba que ocurriera) en las sociedades americanas.

Si pensamos en la historia de la emancipación de América Latina durante el siglo XIX, podemos distinguir una primera etapa que comienza con los levantamientos armados que buscan la separación de España y que inicia, de manera un tanto aislada, en 1804 con la independencia de Haití y que se continúa en gran parte del continente con los estallidos de 1810. Estos hechos culminarán en diciembre de 1824 con la Batalla de Ayacucho, en la que el triunfo del Ejército Unido Libertador significó la desaparición del virreinato del Perú, la última colonia española en la América continental.

Durante este primer periodo de emancipación predominó la lucha militar; aunque la mayoría de los grandes estrategas del ejército, los próceres de nuestras independencias, escribieron cartas, proclamas y discursos en los que quedaron plasmados los ideales de libertad y justicia que la independencia prometía, sus esfuerzos estaban concentrados un

¹² *Ibid.*, p. 62

tanto más en el campo de batalla que en el campo de las letras.¹³ Como un ejemplo de esto podemos tomar lo dicho por José María Lafragua para el caso mexicano en su discurso titulado “Carácter y objeto de la literatura”. Aquí Lafragua afirma que

vino la independencia; y durante tres lustros, la patria, el gobierno y la libertad ocuparon exclusivamente nuestros ánimos. Y aunque este campo era vasto, la literatura no podía fecundarlo, porque la política tenía en continua acción todos los resortes sociales: la expresión de nuestra sociedad era nomás los periódicos.¹⁴

De la cita de Lafragua cabe destacar lo siguiente: si bien es cierto que es a mediados de siglo cuando se da, de manera clara, un auge en la producción de obras literarias, particularmente de novelas, es necesario hacer notar que la afirmación anterior corresponde a una postura que el autor busca transferir al lector. Esta postura consiste en la idea de que la literatura nacional nace, no con la generación de escritores-héroes militares de los que se habló anteriormente, sino con la generación a la que pertenece Lafragua, la que ocupa el escenario social una vez concluido el primer periodo de emancipación. Resulta interesante, a su vez, el hecho de que, para 1844, año en el que Lafragua redactó este ensayo, los periódicos seguían teniendo una importancia capital, especialmente en lo que a publicación de obras literarias se refería.

¹³ Para un estudio más detallado acerca de los escritos de los grandes personajes de esta primera etapa de lucha y vida independiente en América Latina ver Sonia D’Alessandro, “Los escritos de los héroes: ¿monumento fundacional?”, en Hugo Achugar, (comp.) *La fundación por la palabra. Letra y nación en América Latina en el siglo XIX*, Montevideo, Universidad de la República, Facultad de Ciencias y Humanidades, 1998, pp. 135-175.

¹⁴ José María Lafragua “Carácter y objeto de la literatura”, en Jorge Ruedas de la Serna, *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, p. 75.

Sin embargo, y por otra parte, es importante también tomar en cuenta que la mayoría de las arengas y proclamas de esta primera etapa fueron textos en los que la categoría de ficción no estaba presente —y por lo tanto, tampoco estaba el problema de representar una realidad narrativa más o menos correspondiente con la realidad social— y cuya intención (la educación, la concientización y el llamado al pueblo para alcanzar la libertad) era explícita y directa.

Lo que resulta importante destacar de este primer periodo es la temprana y estrecha relación entre escritura y política. Así, podemos afirmar que escribir era una actividad que permitía aumentar el alcance de los proyectos políticos de éstos, los primeros pensadores de los países americanos.

Un segundo momento en el proceso de emancipación inicia una vez que se logra la independencia respecto de España, momento a partir del cual es necesario consolidar el Estado, unificar a la población y construir una nación. La prioridad de estos años consistió en alcanzar la emancipación mental de las sociedades americanas al tiempo que se proyectaban los ideales nacionales.¹⁵ A decir de Ramos, “escribir, a partir de los 1820, respondía a la necesidad de superar la *catástrofe*, el vacío del discurso, la anulación de las estructuras, que las guerras habían causado”.¹⁶ Por otra parte, Doris Sommer nos explica

¹⁵ La emancipación mental está presente en muchos textos del periodo y va por lo general de la mano de la idea de la literatura nacional. Por un lado, los letrados sostenían que una literatura nacional ayudaría a la emancipación mental de los hombres americanos, por otro, se pensaba que no sería posible conseguir una literatura nacional si no existía previamente una emancipación mental. La aparente paradoja se resuelve, hasta cierto punto, si pensamos que el primer postulado estaba formulado en términos de la influencia de la literatura en *el pueblo* y el segundo en términos de la influencia de las literaturas extranjeras en los literatos americanos.

La generación de 1837, a la que perteneció Bartolomé Mitre junto con Esteban Echeverría, Juan Bautista Alberdi, Domingo Faustino Sarmiento y José Marmol, se distingue por sus esfuerzos en torno a la emancipación mental de la Argentina y de la América Latina. Para ellos, la independencia política de España fue un proceso necesario pero mal conducido y que no había resuelto los problemas de fondo de la región. La emancipación mental se conseguiría sólo a través de la educación y a esta tarea consagraron buena parte de su labor.

¹⁶ Ramos, *op. cit.*, p. 19. En cursivas en el original.

el porqué de la elección de la escritura como curso de acción durante este periodo. Según la estudiosa, el espíritu pacifista de los jóvenes preparados en escuelas liberales del periodo postcolonial hacía posible que ellos vieran mayores ventajas en las leyes y los códigos, que en las armas y la violencia.¹⁷ Otra de las razones por las cuales la escritura jugó un papel predominante es la mencionada por el mismo Lafragua:

¿De qué sirve por cierto atesorar ideas, si no se pueden expresar bien?
¿de qué poseer las ciencias todas, ignorándose el arte de derramar sus
luces? ¿de qué conocer la verdad, si no se sabe demostrar? ¿de qué
hablar al entendimiento, si no se habla al corazón? ¿Vale algo el
raciocinio sin la persuasión? ¿Y puede persuadirse sin conmoverse?
No; porque no se puede pensar sin sentir.¹⁸

Los argumentos anteriores nos hablan de que la escritura era considerada una actividad dirigida hacia lo social y no lo individual. A través de ella, sería posible construir, llenar el vacío que los casi tres siglos de dominio español y los recientes años de lucha independentista habían dejado. Los letrados latinoamericanos estaban convencidos de que a partir de la escritura se podía educar a las masas; que la lectura, especialmente de novelas, sería el medio a través del cual los hombres y mujeres de los jóvenes países obtendrían la instrucción necesaria para actuar como los ciudadanos que los tiempos exigían. La escritura fue, para los hombres de letras, una herramienta de lucha capaz de

¹⁷ Al respecto Sommer apunta: “Después de ganar la independencia, los criollos volcaron sus esperanzas hacia las conquistas internas. El militarismo intransigente y heroico que expulsó a los españoles de la mayor parte de América constituía ahora una amenaza para su desarrollo. Lo que América necesitaba en aquel momento eran civilizadores, padres fundadores del comercio y la industria, no guerreros”. (Doris Sommer, *Ficciones fundacionales*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 31)

¹⁸ Lafragua, *op. cit.*, p.76.

dotar de sentido (promover símbolos y sus significados) al discurso antes vacío y de reestructurar a la sociedad a través del ordenamiento de la lengua (por medio de las gramáticas)¹⁹ y a través de la ficción (a partir de las jerarquías presentes en el universo diegético de las novelas). La escritura fue así, en el siglo XIX latinoamericano, el espacio en el cual los letrados imaginaron la forma que debían tener las naciones.

Asimismo, la escritura era el medio a través del cual las nuevas naciones podrían compartir con el resto del mundo sus logros y sus progresos. Sin embargo, lo que llama la atención de la cita anterior de Lafragua, y que refiere particularmente a la idea de comunicar, es que lo que América Latina necesita es participar al resto del mundo quién es, especialmente, en un nivel emotivo. Para Lafragua, al igual que para muchos de sus contemporáneos, el elemento distintivo de los latinoamericanos era el corazón, el sentimiento, y era eso lo que había que explorar para después mostrar al resto del mundo, especialmente, a la Europa que se modelaba en los ojos de los letrados latinoamericanos como el emblema de la civilización, la modernidad y el progreso. Esta idea de América como el cuerpo y Europa como la razón forma parte de un imaginario importado, de una concepción eurocentrista del mundo que iba de la mano del reconocimiento de la idea hegeliana de la historia como “realización en etapas progresivas y perfectibles de la libertad del Espíritu” misma que, si bien implicaba que América permanecía “fuera de la

¹⁹ De ahí que se destaca, durante el siglo XIX en América Latina, la elaboración de manuales de gramática y de estudios sobre la lengua nacional como una forma de preservar o de introducir cierto orden en la sociedad. Andrés Bello en su *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos* destaca que “el mayor mal de todos, y el que, si no se ataja, va a privarnos de las inapreciables ventajas de un lenguaje común, es la avenida de neologismos de construcción, que inunda y enturbia mucha parte de lo que se escribe en América, y alterando la estructura del idioma, tiende a convertirlo en una multitud de dialectos irregulares, licenciosos, bárbaros; embriones de idiomas futuros, que durante una larga elaboración reproducirían en América lo que fue la Europa en el tenebroso período de la corrupción del latín. Chile, el Perú, Buenos Aires, México, hablarían cada uno su lengua, o por mejor decir, varias lenguas, como sucede en España, Italia y Francia, donde dominan ciertos idiomas provinciales, pero viven a su lado otros varios, oponiendo estorbos a la difusión de las luces, a la ejecución de las leyes, a la administración del Estado, a la unidad nacional”. (Andrés Bello, *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, p.12. Edición digital.)

civilización”, es decir, que carecía de historia, también, en palabras de Beatriz González Stephan:

llevaría a los intelectuales y sectores sociales latinoamericanos a internalizar esta visión y asumirse dentro de los marcos de este eurocentrismo, para tan siquiera poder representarse dentro de una historia (otra) y de una civilización (otra), sin advertir del todo en su momento que bajo el lema del «progreso» (...) se estaban creando también nuevas formas de dependencia económica y cultural.²⁰

Es decir que, durante el siglo XIX, los letrados latinoamericanos, en lugar de rechazar el modelo hegeliano por no reconocer la historia prehispánica y, como consecuencia, relegar al continente a la categoría de no civilizado, lo reconocieron y se propusieron la tarea de construir la historia que éste necesitaba para elevar su posición y alcanzar, así, la civilización.

Ahora bien, a todas estas ideas acerca de la importancia de la escritura hay que agregar el hecho de que durante el siglo XIX los políticos eran a la vez escritores, o los escritores políticos. Esto significó que, como apunta Sommer, la literatura nacional y la idea política de la república estuvieron unidas “a través de los autores que prepararon proyectos nacionales en obras de ficción e implementaron textos fundacionales a través de campañas legislativas o militares”.²¹ Más que adentrarme en ejemplos de casos particulares me gustaría mostrar, en el siguiente apartado, algunas reflexiones acerca del

²⁰ Beatriz González Stephan, *La historiografía del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*, La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1987, p. 87.

²¹ Sommer, *op. cit.*, p. 24.

quehacer literario y de la función de las obras de ficción, citando a algunos de los pensadores más destacados de la época y deteniéndome, después, en los casos de Ignacio Manuel Altamirano y Bartolomé Mitre, ambos personajes fundamentales de la literatura y la política de México y Argentina respectivamente.

El discurso literario como discurso político

Una de las principales interrogantes por abordar en este capítulo consiste en explicar si la literatura contribuyó de algún modo a la construcción simbólica de la nación, o si la relación entre la literatura y la nación quedaba circunscrita al hecho de que los políticos eran a su vez escritores, trayendo como resultado entonces una literatura que fungía como un instrumento político, en la que se presentaba una imagen deseada del deber ser individual y social.

Según Sommer, “para el escritor/estadista no había una clara distinción epistemológica entre el arte y la ciencia, la narrativa y los hechos y, en consecuencia, entre las proyecciones ideales y los proyectos reales”.²² Con lo anterior quiero decir que los intelectuales decimonónicos vieron en la producción de novelas nacionales una de las herramientas más poderosas para difundir los nuevos ideales nacionales que debían estar, paradójicamente, sustentados en la tradición y la historia local; en otras palabras, los proyectos reales se constituían de la misma forma que las proyecciones ideales. En las novelas nacionales estos ideales ligados a la libertad, a la justicia, al triunfo del sistema republicano sobre las monarquías despóticas, eran representados por personajes cuyas

²² *Idem.*

interacciones daban pautas de comportamiento a los lectores tanto en el ámbito público como en el privado. Es decir, las novelas nacionales proponían un sistema de valores y creencias de acuerdo con las ideas que los hombres de letras imaginaban que debían entrar en la constitución de la nación.

Antes de continuar hablando sobre estos personajes, me parece importante destacar que al hablar aquí de hombres estoy conscientemente excluyendo a las mujeres que, si bien tuvieron cierta participación en la comunidad letrada de la época, especialmente a través de artículos en publicaciones periódicas, no formaron parte significativa del grupo que imaginó la nación a través de la producción discursiva hegemónica. Según Montero, “el acceso de los escritores a la difusión, reconocimiento y publicación de sus obras en el siglo XIX fue, sin duda, significativamente mayor que el de las autoras”.²³ El no incluir en esta investigación novelas escritas por mujeres no debe ser considerado como una omisión de mi parte, sino como una característica más de este proyecto: la nación, como iremos viendo, es una idea masculina y heterosexual. Traigo a colación este punto puesto que me parece necesario aclarar por qué, en un trabajo de investigación acerca de las nociones de lo femenino en la literatura, utilizo como principal referencia artículos, discursos y textos literarios escritos por hombres. Ciertamente existen casos sumamente valiosos no sólo de literatura sino de crítica y reflexión escritos por mujeres, pero éstos permanecieron relativamente apartados de la esfera de injerencia pública.²⁴

Regresando a las reflexiones de los intelectuales latinoamericanos acerca del papel de la literatura en relación con la sociedad, podemos pensar en lo dicho por dos

²³ Montero, *op. cit.*, p. 14.

²⁴ Sobre mujeres escritoras en el siglo XIX latinoamericano véase María Cristina Arambel-Guiñazu, ed., *Las mujeres toman la palabra: escritura femenina del siglo XIX en Hispanoamérica*, Madrid, Iberoamericana, 2004, 2 vols.

figuras importantes de las letras mexicanas de principios de siglo. Por un lado, el anteriormente citado José María Lafragua dice que el carácter de la literatura es el de la sociedad que representa y que

un corazón bueno, un talento claro, una imaginación ardiente y un juicio recto, son en mi concepto, las cualidades que debe tener un literato, para que sienta bien los afectos, forme bien las ideas, las embellezca, y *separando el error de la verdad*, presente la creación del pensamiento pura, majestuosa y ataviada con todas las galas de una *elocución correcta* y con todas las riquezas de la ciencia y del raciocinio.²⁵

Por otra parte, Luis de la Rosa Oteiza, en su ensayo titulado “Utilidad de la literatura en México”, afirma que

Si las naciones actualmente civilizadas no cultivasen la literatura, volverían insensiblemente al estado salvaje... porque ¿qué sería ya sino una tribu de salvajes, una nación cuyo idioma pobre, tosco y corrompido no pudiese servir como instrumento para propagar por medio de él las artes y las ciencias, la moralidad y la dulzura de costumbres que es lo que constituye la civilización?... ¿qué sería, en fin, una sociedad sin anales ni recuerdos, sin historia ni tradiciones, sin

²⁵ Lafragua, *op. cit.*, p. 76. Las cursivas son mías.

ejemplos de virtud en lo pasado, sin entusiasmo por la gloria, sin esperanza de fama y sin deseo de celebridad para el porvenir?²⁶

Y continúa diciendo que: “considerada bajo este aspecto la literatura, es decir, como el más poderoso instrumento para propagar la instrucción y la moralidad, se conoce toda su importancia”.²⁷ El una vez ministro de todas las secretarías del Estado mexicano durante la intervención norteamericana, concluye diciendo que lo anterior desvanecerá la preocupación que puedan tener algunos acerca de los beneficios para el hombre del estudio (y la consiguiente práctica) de la literatura.

Las citas anteriores nos hablan de la preocupación de dos intelectuales mexicanos por la función de la literatura dentro de una nación recién emancipada y por las características que ésta debía tener. El primero de estos hombres fue un conocido político que ocupó, entre otros cargos, el de ministro de relaciones exteriores (1872-1875) y el de ministro de gobernación (1855-1857). El segundo, un abogado y político que participó en la redacción de los Tratados de Guadalupe Hidalgo y que fundó, entre otros, los periódicos *La estrella polar* y *El fantasma*. Es decir, ambos son claros ejemplos de la figura del escritor-político. Es interesante destacar que los dos señalan la importancia de la corrección de una lengua que busca expresar las ideas y los sentimientos de una nación, una lengua que si bien debe seguir las reglas impuestas por los manuales de gramática, debe incluir también elementos propios de la región desde donde se enuncia, es decir, una lengua nacional. Esta lengua nacional debería dar cuenta de lo característico de la región, tanto en lo relativo al medio físico como en lo relacionado con los seres

²⁶ De la Rosa Oteiza, Luis, “Utilidad de la literatura en México”, en Jorge Ruedas de la Serna, *op. cit.*, pp. 78-79.

²⁷ *Ibid.*, p. 89.

humanos y su cultura, es decir, deberá hablar de las tradiciones para poder sembrar símbolos que se constituyan como eslabones de identidad.

Por otra parte, la literatura tiene, en cierto sentido, la capacidad de modificar la realidad. Para los hombres de letras la literatura significaba el camino idóneo para reparar los errores sociales, para estrechar los vínculos de una comunidad, o para aleccionar a los ciudadanos respecto a sus deberes para con la patria. A través de los personajes de las novelas nacionales era posible castigar los vicios al adjudicarles funestos desenlaces a los villanos y recompensar, en cambio, a los justos y bondadosos. Asimismo, y como una distinción de la novela romántica europea, Sommer señala que “las novelas de América Latina parecen estar ‘corrigiendo’ los romances europeos o por lo menos dándoles un buen uso, quizás ejemplar, al realizar sus deseos frustrados”.²⁸ En las novelas nacionales se plantea no sólo la idea de lo que debe de ser la nación sino también, y eso es lo que interesa principalmente a esta investigación, del lugar que ocupa en ese deber ser cada uno de sus integrantes. Según la misma autora, en los romances nacionales fue común el uso de “mentiras piadosas” como estrategias para “controlar los conflictos raciales, regionales, económicos y sexuales que amenazaban el desarrollo de las nuevas naciones latinoamericanas”.²⁹

En palabras de Julio Ramos, “entre las letras y el proyecto modernizador, que encontraba en la escritura un modelo de racionalidad y un depósito de formas, había una

²⁸ Sommer, *op. cit.*, p. 57.

²⁹ *Ibid.*, p. 46. El mismo Altamirano en sus “Revistas literarias de México” opina respecto a las novelas extranjeras que presentan amores descarriados o poco virtuosos: “Se dirá: “Pero así es el mundo”. Enhorabuena: pero ¿por qué en vez de condenar con el ridículo o con la desgracia esas negras realidades de la vida, añadirles la seducción de la poesía y el atractivo de la fortuna?”(Ignacio Manuel Altamirano, *La literatura nacional. Revistas, ensayos, biografías y prólogos*, ed. y prolog. de José Luis Martínez, México, Editorial Porrúa, 1949. Tomo 1, p. 38)

relación de identidad, no simplemente de ‘reflejo’ o semejanza”,³⁰ y por lo tanto, la reflexión respecto a estos tópicos era un asunto que ocupó ampliamente a los hombres de letras a lo largo del siglo. Es bien sabido que los proyectos de construcción nacional, y en especial los discursos hegemónicos en los que se fundan, tienen que ver con la legitimidad del poder estatal y con el objetivo final de establecer Estados-naciones estables, eficaces y capaces de controlar lo que ocurre al interior de sus fronteras. La aportación más significativa de Ramos es, a mi parecer, la noción de que durante los primeros setenta y cinco años del siglo XIX, en los países latinoamericanos la esfera discursiva literaria, o la república de las letras, estaba unida a la esfera política, puesto que los gobernantes —los políticos y letrados— necesitaban el discurso literario como una forma de legitimación. Para el estudioso, esta relación se problematiza hacia el último cuarto del siglo, momento en el cual el surgimiento de una esfera específicamente política vuelve prescindibles a los letrados, impulsando así a una nueva clase, los intelectuales, defensores ya sea de ideas contrarias al Estado o de posturas ligadas al positivismo en las cuales la literatura deja de ser un camino para alcanzar el progreso. Es decir, al consolidarse el Estado aparece un cambio en el paradigma literatura-política y en la relación entre la literatura y la realidad social, lo cual trae como resultado la especialización y separación entre esferas y disciplinas y la sustitución de la figura del letrado u hombre de letras por la del intelectual.

Retomando las reflexiones en torno a la importancia del discurso literario como discurso político, llegamos a la figura de uno de los grandes hombres de letras del siglo XIX. Ignacio Manuel Altamirano, escritor, maestro, político y hombre de armas mexicano, nació en 1834 en el seno de una familia indígena en el estado de Guerrero.

³⁰ Ramos, *op. cit.*, p. 50.

Altamirano es considerado uno de los pilares más importantes de la literatura nacional mexicana ya que no sólo escribió grandes novelas nacionales, como *El Zarco*, sino que realizó una ardua labor de crítica y promoción literaria a través de la prensa periódica, fundando, entre otros, el semanario *El Renacimiento*. Este periódico literario albergó a las plumas de los escritores más importantes de la época y en él se publicaron composiciones poéticas, reseñas históricas, notas de interés general como aquellas sobre el origen de la imprenta, sobre la semana santa o sobre las lenguas indígenas del país, estudios biográficos sobre personajes destacados y novelas por entregas, entre las cuales destaca una de las obras que nos ocupa aquí, *Clemencia*, escrita en 1869 por el mismo Altamirano.

El Renacimiento se publicó por primera vez el 2 de enero de 1869 en la ciudad de México. Es importante recordar que el país acababa de salir de la cruenta lucha provocada por la imposición del segundo imperio, que llegó a su fin con el fusilamiento del emperador Maximiliano y la restauración de la república, después de más de tres años de lucha contra los invasores franceses. En la introducción al primer número del periódico, Altamirano hace un recuento del estado de la literatura en México durante los años de guerra y lo compara con la situación que se estaba viviendo en esos momentos, concluyendo que la escasa producción en el primer periodo,

Era natural: todos los espíritus estaban bajo la influencia de las preocupaciones políticas, apenas había familia o individuo que no participase de la conmoción que agitaba a la nación entera, y en

semejantes circunstancias ¿cómo consagrarse a las profundas tareas de la investigación histórica o a los blandos recreos de la poesía?³¹

El argumento anterior nos lleva a lo antes dicho por José María Lafragua respecto a la relación ente la estabilidad política, o al menos la ausencia de la guerra, y la producción literaria. Esto es comprensible sólo si pensamos que, durante el siglo XIX, los hombres de letras eran los mismos que empuñaban el cañón cuando la patria se los demandaba; así, en los momentos de fuertes luchas políticas y armadas, la escritura de obras de ficción quedaba relegada a un segundo plano.

Más adelante en la misma introducción, Altamirano celebra que

El progreso de las letras en México no puede ser mas favorable, y damos por ello gracias al cielo, que nos permite una ocasión de vindicar a nuestra querida patria de la acusacion de barbarie con que han pretendido infamarla los escritores franceses, que en su rabioso despecho quieren deturpar al noble pueblo a quien no pudieron vencer los ejércitos de su nación.³²

Un aspecto que me parece relevante destacar de la cita anterior es la idea de que la literatura, como ya lo he mencionado, servirá para comunicar al resto del mundo quiénes eran las naciones latinoamericanas, y en el caso concreto de México ante Francia, fungirá como una doble victoria del país americano sobre el imperialismo europeo.

³¹ Ignacio Manuel Altamirano, *El Renacimiento, periódico literario (México 1869)*, edición facsimilar, presentación por Huberto Batis, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, p. 3.

³² *Ibid.*, p. 5.

Continuando con la importancia que para Altamirano tenía la novela y su carácter nacional, en sus “Revistas literarias de México”, el texto con el que abre el primero de los tres volúmenes de *La literatura nacional*, este letrado mexicano apunta que

la novela mexicana, con su color americano propio, nacerá bella, interesante, maravillosa. Mientras nos limitemos a imitar la novela francesa, cuya forma es inadaptable a nuestras costumbres y a nuestro modo de ser, no haremos sino pálidas y mezquinas imitaciones, así como no hemos producido más que cantos débiles imitando a los trovadores españoles y a los poetas ingleses y a los franceses. La poesía y la novela mexicana deben ser vírgenes, vigorosas, originales, como lo son nuestro suelo, nuestras montañas, nuestra vegetación.³³

Como bien señala la cita anterior, para Altamirano el carácter nacional de la novela no se limitaba a que ésta se mantuviera ajena a las modas y a los estilos literarios europeos, sino a que ésta debía dar cuenta del carácter propio del pueblo mexicano, y qué cosa podría ser más útil para semejante labor que las narraciones del pasado. Por ello, señala también que es necesario que la novela recoja desde la historia antigua de México, “una mina inagotable”, hasta la historia de las guerras y de los “varones insignes”³⁴ que en ellas participaron. La inclusión de la historia en la novela hará posible, para el guerrerense, que

³³ Altamirano, *La literatura nacional*, pp. 13-14.

³⁴ *Ibid.*, pp. 10-12.

la historia deje de estar al servicio de una minoría privilegiada y que pase a manos del pueblo quien, se supone, “saca[rá] de ella provechosas lecciones”.³⁵

Concluyendo con el carácter nacional de la novela en Altamirano, me gustaría citar otro fragmento de sus “Revistas literarias de México” que me parece sumamente pertinente para esta investigación y que señala las contradicciones del discurso nacionalista cuando se trata de las imágenes y representaciones de lo femenino. Para Altamirano, los escritores mexicanos deberán imitar los esfuerzos de sus compañeros sudamericanos puesto que ellos “cantan su América del sur, su hermosa virgen morena, de ojos de gacela y de cabellera salvaje. No hacen de ella ni una dama española de mantilla, ni una *entretenué* francesa envuelta en encajes de Flandes”.³⁶ Si Altamirano hubiese seguido al pie de la letra lo aquí dicho, tal vez no tendríamos en los personajes de *Clemencia* a la “blanca y rubia, como una inglesa” y a la “morena y pálida como una española”³⁷ que conquistan, entre el público lector, tantos odios como simpatías.

Por otro lado, y continuando con otro gran hombre de letras, tenemos el caso de Bartolomé Mitre, escritor, periodista, militar, historiador y presidente de la república de Argentina entre 1862 y 1868. Mitre resulta un personaje ejemplar pues logró ocupar el puesto más alto en la política de su país y tuvo, a lo largo de toda su vida, una importante producción, tanto en la creación y traducción de obras literarias, como en su labor como historiador. Podría detenerme más en la interesante vida y obra de este argentino, sin embargo, quisiera limitarme por ahora a lo que el propio Mitre apunta sobre la función de la novela en el prólogo a su obra *Soledad*, de 1847.

³⁵ *Ibid.*, p. 30.

³⁶ *Ibid.*, p. 14.

³⁷ La edición a la que me referiré es la contenida en el volumen *El Renacimiento* por ser la edición original; a pesar de ello, he modernizado la ortografía en las citas. Toda la paginación corresponde al segundo tomo del periódico. Altamirano, *Clemencia*, p. 139.

Cuando la sociedad se completa, la civilización se desarrolla, la esfera intelectual se ensancha entonces, y se hace indispensable una nueva forma que concrete los diversos elementos que forman la vida del pueblo llegado a ese estado de madurez. Primero viene el drama, y más tarde la novela.³⁸

Este prólogo resulta uno de los documentos más interesantes para el estudio de la literatura nacional puesto que en él aparece claramente explicada, no sólo la importancia de la producción de novelas para las nuevas naciones latinoamericanas, sino que, además, en él se puntualiza cómo debe ser esta novela. Para Mitre la novela debe de contener elementos históricos puesto que “el pueblo ignora su historia, sus costumbres apenas formadas no han sido filosóficamente estudiadas, y las ideas y sentimientos modificadas por el modo de ser político y social no han sido presentadas bajo formas vivas y animadas copiadas de la sociedad en que vivimos”.³⁹ Más adelante apunta que la única forma en la que es posible *pintar* las costumbres originales de los pueblos con el fin de conocer a las sociedades, habrá de ser a través de la novela. *Soledad* es, según su autor, un “debilísimo ensayo que no tiene otro objeto más que estimular a las jóvenes capacidades a que exploren el rico minero de la novela americana”.⁴⁰ Es decir, es una novela-muestra cuyo desenlace resulta menos importante que la caracterización de los personajes, contruidos éstos bajo el precepto de poner “siempre al hombre moral sobre el hombre fisiológico”.⁴¹

³⁸ Bartolomé Mitre, *Soledad*, La Paz, Universo, 1968, p. IX.

³⁹ *Ibid.*, pp. XI-X.

⁴⁰ *Ibid.*, p. X.

⁴¹ *Idem.*

Vale la pena destacar la mención de la moralidad en la cita de Mitre. Durante el siglo XIX la moral se instituyó, ante la secularización del Estado y sus instituciones, como la doctrina rectora del orden y del bien. Lo moralmente aceptable era sinónimo de lo bueno y por lo tanto debía de guiar el camino de una sociedad. Aquellos poseedores de la virtud moral tenían el deber y la responsabilidad de educar a las masas tantas veces tentadas por la inmoralidad y el vicio. En su libro *Modelando corazones. Sentimentalismo y urbanidad en la novela hispanoamericana del siglo XIX*, María Fernanda Lander realiza un estudio acerca de la importancia de los manuales de urbanidad como mecanismos que permitieron, junto con la novela, instruir valores morales a los hombres y mujeres decimonónicos. Para ella:

Es así que [en la novela,] a partir de la problemática relación amorosa de unos personajes virtuosos desde el punto de vista ético y moral que funciona como base de la trama novelesca, se edifica el discurso normativo que impone un sistema de empatía con el lector y que demarca la experiencia de la lectura. La perfección moral de los personajes será el medio a través del cual se logre la identificación del lector con un orden y unas reglas que definen el bien frente al caos, y la desorganización de una realidad bárbara, contemporánea y que representa todo lo que debe ser cambiado.⁴²

⁴² María Fernanda Lander, *Modelando corazones. Sentimentalismo y urbanidad en la novela hispanoamericana del siglo XIX*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003, p. 53.

Finalmente, me parece importante destacar que la historia de *Soledad* se desarrolla en Bolivia y fue escrita en 1847, momento en el que Mitre permanecía exiliado por su oposición al gobierno de Juan Manuel Rosas. Al ser ésta la novela de un argentino que vivió el exilio en distintos países latinoamericanos, siendo Bolivia uno de ellos, es posible apreciar en esta obra la noción de que, ni los proyectos de construcción de la nación, ni las novelas nacionales fueron pensadas como experiencias aisladas sino que constituyeron el ideal a seguir de los países de América Latina.

La novela nacional

A lo largo de este capítulo he abordado la importancia de la escritura para los letrados del siglo XIX latinoamericano y las relaciones entre política y literatura en este contexto. Ahora continuaré con el tercer y último aspecto de las bases conceptuales que nos permitirán adentrarnos en el estudio de lo femenino en *Soledad* y *Clemencia*, y que aborda propiamente los vínculos entre novela y nación.

Una novela nacional, según Doris Sommer, es “aquel libro cuya lectura es exigida en escuelas secundarias oficiales como fuente de historia local y orgullo literario”.⁴³ Si bien la cláusula de las escuelas secundarias oficiales parecería un poco restrictiva, lo que esta idea representa de alguna manera es el triunfo de los proyectos nacionales a través de la literatura, puesto que estas novelas, ya fuese a lo largo del siglo XX como a inicios del XXI, han sido el material de lectura elegido cuando se pretende introducir a niños y jóvenes no sólo en las maravillas de la narrativa sino, en las maravillas de lo nacional. Yo

⁴³ Sommer, *op. cit.*, p. 20.

misma leí *Clemencia* durante la secundaria y me adentré en las pasiones patrióticas de sus personajes.

En su admirable obra *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*, Doris Sommer desarrolla la idea de que la novela constituyó una parte fundamental del proceso de construcción nacional. Primero que nada, me gustaría señalar que a pesar de que Sommer no da una definición exacta de lo que es la novela nacional, a través de la lectura de su obra es posible afirmar que una novela nacional es aquella que, a través del romance (como parte de la trama y como género literario) ofrece una alegoría de las sociedades hispanoamericanas y sus proyectos de construcción nacional.

En una cita de Djelal Kadir, Sommer dice que “estas ficciones ayudaron, desde sus inicios, a la historia que las engendró”.⁴⁴ Por un lado, la coyuntura histórica marcó ciertas pautas de creación, y como he explicado anteriormente, el hecho de que el círculo político y el literario fueran uno solo, determinaba —en cierta medida— que la producción literaria sirviera para los mismos fines que el resto de las actividades de determinado intelectual; es decir, si un hombre luchaba políticamente por la república, lo más probable es que lo hiciera también a través de su literatura. Por otra parte, las novelas ocuparon un papel primordial en la distribución y posterior adopción de los valores y las normas de comportamiento que éstas ofrecían, en gran parte debido a su inmediata popularidad entre las sociedades latinoamericanas, especialmente entre el público lector femenino.

Ahora bien, estas novelas nacionales son a la vez novelas románticas: historias de amantes desventurados que representan determinadas regiones, razas, posturas políticas e intereses económicos. El desenlace, o más bien, el objetivo principal de las novelas

⁴⁴ Sommer, *op. cit.*, pp. 23-24.

consiste, en muchos casos, en la unión conyugal de estos dos seres quienes, al unir sus vidas dentro del orden racional y controlado por el Estado, reconcilian las diferencias sociales y muestran así la posibilidad de una comunidad unida y sin distinciones, idea central del nacionalismo. Así, “las ideas nacionales están ostentablemente arraigadas en un amor heterosexual “natural” y en matrimonios que sirvieran como ejemplo de consolidaciones aparentemente pacíficas durante los devastadores conflictos políticos internos de mediados del siglo XIX”.⁴⁵ Esta es una de las razones por las cuales, como ya se había mencionado, los escritores latinoamericanos rechazaron categóricamente los romances de aventuras extramaritales, característicos de la novela romántica europea, ya que “constituían cimientos riesgosos para las construcciones nacionales”.⁴⁶

Las ideas principales en torno a la novela nacional tienen que ver, como ya se dijo y en primer lugar, con el romance; el romance a su vez tiene que ver con la construcción de esos personajes que se encuentran y se enamoran. Según la misma autora, en el caso de los personajes masculinos, lo que buscaban las novelas era convertir al héroe nacional en esposo. Una vez concluidas las luchas en el campo de batalla, era el momento de regresar a casa, de construir hogares que sirvieran como cimiento para construir la nación. En el caso de los personajes femeninos, tema que abordaré con detalle en los siguientes capítulos, éstas se presentaban como las depositarias de los valores de la familia: el honor, el pudor, la lealtad y la sumisión eran cualidades privadas que debían ser llevadas al espacio público. Existen casos como el de *Doña Bárbara*, novela venezolana de principios del siglo XX, en el que “una mujer sensual e ingeniosa trae consigo la degeneración de una sociedad”.⁴⁷ Sin ir más lejos, el propio caso de *Clemencia* nos ofrece

⁴⁵ Sommer, *op. cit.*, pp. 22-23. Entrecomillado en el original.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 40.

un ejemplo de cómo el comportamiento de una sola mujer, bajo ciertas circunstancias, puede provocar desgracias de grandes proporciones.

Por otro lado, podemos hablar de dos tipos de novelas nacionales, unas que muestran como polos opuestos la civilización y la barbarie y otras que tienen una intención conciliadora entre estas dos cualidades. En las primeras los personajes están claramente divididos entre los que representan la civilización —hombres y mujeres educados y con algún tipo de relación con Europa— y los que representan la barbarie, usualmente hombres y mujeres indígenas o negros. La figuración de la nación que presenta este tipo de novelas es clara, en cuanto a que la única opción para entrar en el mundo moderno consiste en la eliminación del elemento *salvaje* y en la adopción del modelo *civilizado* o europeo. Un ejemplo de este tipo de narrativa es la novela del norteamericano James Fenimore Cooper, *El último de los Mohicanos*. Los personajes nativos de esta novela, Cora, Uncas y Magua, mueren al final de la novela, desapareciendo con ellos la posibilidad de un futuro étnicamente americano. Vale la pena destacar que Cooper gozó de gran popularidad en América Latina durante el siglo XIX y fue considerado como un modelo a seguir por los escritores de la época, por lo que traerlo a colación como ejemplo de la oposición entre civilización y barbarie resulta pertinente. El mismo Sarmiento parece tomar pasajes de la obra de Cooper y trasladarlos a las pampas argentinas en su *Facundo*; el uso de estas imágenes similares nos habla de la adhesión del argentino, al igual que otros escritores de la época, al imaginario literario del que Cooper formaba parte. Por otro lado, la novela de la cuzqueña Clorinda Matto de Turner, *Aves sin nido*, ofrece una versión un poco matizada de esta oposición. Aquí, la única forma en la que las jóvenes indígenas del pueblecillo de Killac podrán superar la

barbarie será integrándose al mundo civilizado de la capital y negando todo lo relacionado con su pasado indígena.

Las novelas que pugnan por el mestizaje como la alternativa para cimbrar en él la construcción de la nación resultan, en muchos casos, ejemplos curiosos. *Cumandá*, novela del ecuatoriano Juan León Mera o *Sab*, de la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, presentan al mestizaje como el sueño inalcanzable, al menos, inalcanzable para sus personajes. En la primera obra, *Cumandá* es una joven indígena (con un secreto en su pasado que revelará su verdadero origen europeo) que se enamora de un hombre blanco, y éste corresponde a su amor. Si la unión (matrimonial) de estos dos personajes no puede realizarse, es porque la sociedad a la que pertenecen no es capaz de comprender la importancia de esta unión. En *Sab*, el esclavo negro enamorado de su joven ama se presenta ante el lector como la historia de un romance que hubiese sido perfecto si en el mundo no existiesen las distinciones de raza. En ambas novelas la unión interracial, o el mestizaje, se ofrece como la opción ideal, pero imposible de alcanzar dadas las condiciones sociales. Estas últimas novelas, sin embargo, presentan una definición del mestizaje como un proyecto de redención en el que se busca “aniquilar la diferencia y construir el sueño profundamente horizontal y fraternal de la identidad nacional”.⁴⁸

Por otro lado, resulta interesante lo que la investigadora Joan Torres-Pou señala en su libro *El e(x)terno femenino*. Para ella, los dos modelos de civilización-barbarie y mestizaje están ligados con dos estereotipos femeninos: el de la mujer europea o semi-europea, “caracterizada por su espiritualidad y su unidad racial”, y el de la mujer americana, “caracterizada por su sensualidad y su mestizaje”. Estos estereotipos, señala

⁴⁸ *Ibid.*, p. 56.

Torres-Pou, son en realidad “dos actitudes masculinas frente al entorno, dos maneras de pensar y enfrentarse a la americanidad”.⁴⁹

Retomando la idea de las novelas nacionales latinoamericanas, a pesar de que existen diferencias sustanciales entre ellas, en gran medida debido a las particularidades de la experiencia histórica de cada país, es posible encontrar ciertos elementos comunes que permiten hablar de un proceso que se lleva a cabo en toda la región. Estos elementos son perceptibles a través de las novelas nacionales en cuanto a la similitud en las tramas y configuración de historias y personajes, y al uso de un lenguaje común: el lenguaje de la unión, la libertad, la república, el amor y el matrimonio; de los obstáculos públicos que impiden la realización de la pasión personal y que, una vez superados, resuelven no sólo los conflictos personales sino también, y de manera más significativa, los sociales. Éstos son los elementos que estarán presentes dentro de las novelas a cuyo análisis me dedicaré en los siguientes capítulos.

El papel de las mujeres en la construcción nacional

Como ya había adelantado, uno de los intereses principales de este trabajo de investigación consiste en analizar el carácter e importancia de las imágenes de lo femenino que nos ofrecen los discursos literarios que, como hemos visto, sirven como pilares para la construcción simbólica de la nación. Para ello, me parece necesario hacer un repaso de

⁴⁹ Joan Torres-Pou, *El e(x)terno femenino. Aspectos de la representación de la mujer en la literatura latinoamericana del siglo XIX*, Barcelona, PPU, 1998, p. 23.

cuáles han sido, según los teóricos del género y la nación, las formas en las que las mujeres han sido incluídas y excluídas dentro de estos procesos.⁵⁰

En el ya clásico libro de Nuria Yuval-Davis y Floya Anthias, *Women-Nation-State*, las autoras señalan cuáles son los puntos de intersección entre las mujeres y los nacionalismos. Esta clasificación es retomada posteriormente por Natividad Gutiérrez Chong quien, además, ubica la presencia de distintas formas de participación en diversas etapas de los nacionalismos latinoamericanos, desde la Colonia hasta el siglo XX. Para ellas, las mujeres han de participar en estos procesos:

- Como reproductoras biológicas de los miembros de las colectividades nacionales.
- Como reproductoras de los límites de los grupos nacionales (mediante restricciones sexuales y maritales).
- Como transmisoras activas y productoras de la cultura nacional.
- Como símbolos significantes de diferencias nacionales.
- Como activas participantes en las luchas nacionales.⁵¹

No me detendré a explicar cada uno de los puntos puesto que me parece que todos ellos son bastante claros, además de que algunas de las formas de participación (las activas) no tienen una presencia significativa durante el siglo XIX latinoamericano. Sin embargo, la

⁵⁰ Es una idea aceptada por quienes trabajan el tema, que la nación es como un Jano bifronte, un constructo que el estado (y otros actores relacionados con el estado, debo agregar) crea a partir de la inclusión y la exclusión. La nación se forma a través de unificar a un “nosotros”, mientras se rechaza y se descalifica a los “otros”. Como se verá más adelante, en el caso de las mujeres, la pertenencia a “nosotros” o a los “otros” es variable y depende de la esfera en la que se ubique el discurso, es decir, si se refiere a lo público o a lo privado, etc.

⁵¹ Natividad Gutiérrez Chong, “Tendencias de estudio de nacionalismo y mujeres”, en Gutiérrez Chong, coord., *Mujeres y nacionalismos en América Latina. De la independencia a la nación del nuevo milenio*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p. 25.

idea de las mujeres como símbolos de las diferencias nacionales aparece claramente en las novelas nacionales, es decir, los personajes femeninos de estas obras poseen en sus cuerpos, en su carácter, en sus relaciones con otros personajes e incluso en su destino, los elementos que caracterizarían y definirían a la nación, según los proyectos de los letrados latinoamericanos.

Lo que resulta interesante aquí, es que estas imágenes ideales de lo femenino no responden únicamente al deseo de los autores de formar mujeres *buenas* o al deseo de normar el comportamiento individual, sino que éstos reconocen que buena parte del discurso simbólico de la nación recae de una forma u otra en las mujeres. Si pensamos en las mujeres como lectoras de estas obras, es posible observar que los autores pretenden *educarlas* (en el sentido que educa un manual de urbanidad, es decir, encauzando las pasiones), y con ello, hacerlas partícipes del proceso de conformación de una nueva sociedad: si las mujeres se convierten en devotas esposas, madres y patriotas, serán capaces de transmitir a sus vástagos el amor (y el deber) a la familia y a la patria. Es decir, dentro de la imagen simbólica aparece también la participación de las mujeres como reproductoras biológicas, a través del rol de madre, y como reproductoras de los límites de la nación, a través del rol de esposa. En cuanto al público lector masculino, la relación que estas obras establecen entre la mujer y la patria (ambas débiles, ambas en peligro, ambas necesitadas de su protección), contribuye a establecer el discurso hegemónico cuyo sujeto central es “blanco, masculino, europeo [y] culto” y el cual sirve como base del discurso nacional.⁵²

Según Gutiérrez Chong, el nacionalismo y la cultura nacional

⁵² “El discurso hegemónico que el sector letrado latinoamericano elabora es el de un sujeto central blanco, masculino, europeo, culto, aunque sus productores no fueran enteramente ninguna de estas cosas”. (María Inés de Torres, *¿La nación tiene cara de mujer?* Montevideo, Arca, 1995, p. 70).

glorifican e idealizan el cuerpo femenino; al cuerpo de la mujer se le atribuyen motivos esencialistas (vitales para la confección de identidades étnicas o nacionales), es decir, la madre-naturaleza y sus símbolos de territorio o de pertenencia, o bien, reconocer a la madre patria de quien eufemísticamente todos los ciudadanos somos hijos.⁵³

El resultado de todo esto es una imagen prescriptiva de lo femenino que necesita, además del discurso, la intervención de las instituciones del estado para poder consolidarse.⁵⁴ Una de las principales instituciones ha sido, sin lugar a dudas, la familia. Según María Inés de Torres “la nación como constructo tuvo siempre como uno de sus pilares en el discurso liberal la figura de la familia como centro donde “reposa” la unidad nacional, es decir, como institución-base encargada de preservar la estabilidad y transmitir sus valores”.⁵⁵ Puede ser que en la familia recaiga el establecimiento y la reproducción de la nación, o puede que la misma nación sea vista como una familia; en ambos casos, la participación de la mujer aquí resulta fundamental.

En el siglo XIX latinoamericano, el discurso de los hombres de letras coincidía, en su mayoría, en que a las mujeres les correspondía el espacio familiar por ser éste el espacio privado por excelencia. Aquí es donde se esperaba que las mujeres desarrollaran sus habilidades (la cocina, la jardinería, el bordado y la crianza de los hijos) y donde se

⁵³ Gutiérrez Chong, “Introducción” en Gutiérrez Chong, *op. cit.* p. 10.

⁵⁴ Vale la pena señalar que parte de la importancia de la familia como institución estatal se refleja en la creación de los registros civiles en toda Hispanoamérica como una de las principales tareas de secularización de la vida privada. En México, el registro civil se crea en 1859 como parte de las leyes de Reforma, dictadas por Benito Juárez. En la Argentina, la ley del registro civil se emitió en 1886 bajo la presidencia de Julio Argentino Roca.

⁵⁵ De Torres, *op. cit.*, p. 25.

les permitía participar activamente en la toma de decisiones (con respecto a la cocina, la jardinería, el bordado y, en menor medida, la crianza de los hijos). Sin embargo, y sin profundizar demasiado en ello, a pesar de las restricciones, el espacio doméstico sí ha sido, en la práctica, dominado por las mujeres. Sin embargo, en el discurso no sólo se limitaba la participación de las mujeres en él sino que la misma familia era concebida como el organismo que, a través de la figura masculina, regulaba el cuerpo de las mujeres al establecer las reglas de comportamiento (la obediencia, el recato, la castidad) que, de ser obedecidas, asegurarían el bienestar y prosperidad de la familia al garantizar el matrimonio legítimo en el caso de las hijas y la fidelidad en el de las esposas.

La importancia de la familia para el estudio de la novela nacional consiste en que es precisamente ahí, en el espacio doméstico, en donde se ubican la mayoría de las historias, y en que es a través de las distintas formas de participación de los personajes femeninos dentro del universo diegético, que podemos conocer cuál era el papel que los autores de estas novelas asignaban a las mujeres dentro del orden nacional. Según Susana Montero,

[p]ara Altamirano —como para sus contemporáneos— la familia era el espacio articulador por excelencia de los roles genéricos públicos y privados, en el que las mujeres podían contribuir al progreso nacional mediante la ejecución de sus “deberes” de reproducción social y biológica.⁵⁶

⁵⁶ Montero Sánchez, *op. cit.*, p. 69

Ahora bien, el ubicar a las mujeres dentro del contexto doméstico y familiar nos llevaría a pensar que ellas son parte del núcleo social más íntimo (de quienes producen los discursos), es decir, que son parte constitutiva del “nosotros”. Sin embargo, si pensamos en la afirmación de María Inés de Torres respecto a que el sujeto central del discurso letrado latinoamericano es masculino, es posible preguntarnos si no es que los discursos nacionales ubican a los sujetos femeninos como parte del “otro”. Según de Torres “[q]ué hacemos con ese otro? Denostarlo, aborrecerlo, estigmatizarlo es una posibilidad. Otra, no excluyente de la primera sino muchas veces complementaria, es la de, mediante la negación, evitar reconocer el rechazo, y compensatoriamente idealizar al otro y elevarlo a la categoría de mito”.⁵⁷ Si bien no me arriesgaría a decir que lo femenino es visto, indudablemente, como parte del “otro” por los letrados latinoamericanos del siglo XIX, me parece que esta idea resulta útil al tratar de comprender las contradicciones de un discurso que exalta la imagen ideal de lo femenino mientras somete a las mujeres de carne y hueso.

El mismo orden de ideas que lleva a ubicar a las mujeres como parte del “otro”, está presente en la lógica, imperante en todo el siglo XIX (y en algún sentido presente hasta nuestros días), de relacionar a lo femenino con la naturaleza y con el sentimiento, y de identificar lo masculino con la cultura y la razón. Así, la mujer, por su afinidad con la naturaleza, es concebida como la madre que alimenta y nutre. Sin embargo, las semejanzas no se quedan ahí, las mujeres, al igual que la naturaleza, pueden ser destructoras y es por esto que es necesario contener sus pasiones, encauzarlas. Citando nuevamente a de Torres, el elemento civilizador de la ideología patriarcal distingue a

⁵⁷ De Torres, *op. cit.*, p. 70.

la mujer “bárbara”, no sometida todavía a las leyes del “decoro” y las buenas costumbres, [misma que] es vista como una amenaza al orden familiar que es la piedra angular del estado/nación. La misión de la mujer “disciplinada” debe ser la de formar a los nuevos ciudadanos, la de “imbuirlos” en el espíritu nacional a través de lo doméstico, sin interferir en la vida pública.⁵⁸

Ahora bien, este pensamiento dicotómico (racionalidad masculina versus intuición femenina) tiene, según Marie Louise Pratt, un inconveniente: a propósito de Gertrudis Gómez de Avellaneda y de su producción literaria, Pratt señala que “la subordinación y la domesticidad femeninas no tenían nada de natural, sino que hubo que imponerlas”.⁵⁹ Imponerlas a través del discurso que retrataba a las mujeres como seres frágiles, inconstantes, no aptos para la vida pública pero, eso sí, encantadores. En otras palabras, Pratt propone que el discurso letrado que situaba los roles de género no puede ser considerado como un discurso ingenuo sino que debe ser visto como un esfuerzo por mantener una polarización sexual jerarquizada, como una forma de asegurar el no acceso de las mujeres a la ciudadanía.

Finalmente, me parece que las posturas antes descritas, más que concluir, son un punto de partida en la discusión acerca del papel de las mujeres en los procesos de construcción nacional, especialmente en el siglo XIX latinoamericano. Lo que me resulta innegable es que, citando a Pratt, “el discurso sobre la mujer es también un discurso sobre

⁵⁸ María Inés de Torres, *op. cit.*, p. 71

⁵⁹ Marie Louise Pratt, “Género y ciudadanía: Las mujeres en diálogo con la nación”, en González Stephan, *Espendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana-Equinooccio-Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1995, 265.

identidad y ciudadanía. Más importante, tal vez menos obvio, el discurso masculino sobre la identidad y la ciudadanía es también un discurso sobre el género”.⁶⁰

Algunas consideraciones teórico-metodológicas

Antes de concluir este capítulo me gustaría apuntar algunos de los ejes teóricos y metodológicos que conducirán esta investigación. En lo relativo al análisis de las novelas, he decidido utilizar el método de análisis narratológico propuesto por Luz Aurora Pimentel, en especial, en su libro *El relato en perspectiva*. Aquí, Pimentel señala que el objetivo de este modelo es penetrar en el relato desde el modo de enunciación, a partir de la división —un tanto artificial como ella misma lo señala, pero verdaderamente útil para estos fines— del mundo narrado y del narrador. El mundo narrado es, entonces, el universo diegético que el narrador le presenta al lector, donde ocurre la acción⁶¹ e interactúan los personajes. Al ser el mundo narrado un mundo de acción humana, éste “se inscribe sobre coordenadas espacio-temporales concretas” puesto que no es posible concebir la acción humana fuera del tiempo ni del espacio. Así, “el universo diegético de un relato (...) se propone como el nivel de realidad en el que actúan los personajes; un mundo en el que lugares, objetos y actores entran en relaciones especiales que sólo en ese

⁶⁰ *Ibid.*, p. 273.

⁶¹ Pimentel aclara “hemos de considerar ese mundo de acción no simplemente como un “hacer” exterior y/o asilado, o como ocurrencia singular, sino como parte de un entramado significativo de acción que incluye procesos interiores (sentimientos, pensamientos, estados de ánimo, proyecciones, motivaciones, etc.); incluyendo, por ende, las fases intelectuales de la acción, tales como la planeación, la previsión, etc”. (Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Siglo XXI Editores, 2005, p. 17.)

mundo son posibles”.⁶² En cuanto al narrador, Pimentel señala que “es por la *mediación* del narrador que el relato proyecta un mundo de acción humana”⁶³ y éste es “la fuente misma de la información que tenemos”⁶⁴ sobre este mundo. De este modo, la importancia del narrador consiste en que es a través de él que se conoce lo que ocurre en el universo diegético y, como veremos en el capítulo siguiente, si la participación del narrador es mayor, no será difícil suponer que la información con la que cuenta el lector respecto al relato será más *parcial*, es decir, su imagen de los personajes y sus acciones estará más influenciada por la visión del narrador.

Asimismo, la autora plantea que el relato supone un “contrato de inteligibilidad” entre el lector y el autor —a través de la voz narrativa—, que permite “entablar una relación de aceptación, cuestionamiento o abierto rechazo entre su mundo y el que le propone el relato”.⁶⁵ Lo anterior me parece esencial para comprender el papel de la novela nacional dentro del proceso de construcción (e imaginación) de las naciones en América Latina durante el siglo XIX, puesto que es a partir de este pacto que podemos comenzar a comprender cómo es que las novelas tuvieron una fuerte influencia en el proyecto nacional, o al menos, cómo es que se pensó que así pudiera ser. Los letrados decimonónicos estaban conscientes de que “las palabras deben ordenarse de tal manera que, a través de la actividad de la literatura, surjan modelos del mundo social, modelos de la personalidad individual, de las relaciones entre el individuo y la sociedad”,⁶⁶ y es por esto que la escritura de novelas se ofrecía como el medio idóneo para la configuración de los modelos que tanto ansiaban los nuevos países.

⁶² *Idem.*

⁶³ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁶ Jonathan Culler, *Structuralized Poetics*, citado en Pimentel, *op. cit.*, p. 10.

En cuanto al relato como texto, Pimentel observa la presencia de 1) la historia o contenido narrativo; 2) el discurso o texto narrativo y 3) el acto de la narración. La relación de estos tres puntos permite la comunicación entre el narrador, el universo diegético y el lector. Así, el acto de la narración es llevado a cabo por el narrador, mientras que la historia y el discurso forman el mundo narrado.⁶⁷ Para la autora, la forma en la que se construye cada uno de estos elementos posee un significado determinado, es decir, la elección de cierta historia y la forma en la que ésta se cuenta (a través del narrador en el acto de la narración) es indicativa de la intención y de las posturas ideológicas del texto.

De esta forma, la importancia que yo encuentro en este modelo consiste en la visión del relato como una unidad integral dotada de significado propio pero que, a su vez, puede ser sometida a una disección que permita explorar ciertos aspectos particulares y sus significados. Para el presente trabajo, he elegido centrarme en el estudio de la dimensión actorial del relato, ésta es, aquella que se refiere a los personajes, su configuración y sus relaciones dentro del universo diegético. Es evidente que sería tanto necio como inútil querer establecer un paralelismo en las historias, acciones e interacciones de los personajes de las novelas nacionales, en especial aquello relacionado con los personajes femeninos y las nociones de lo femenino, y la *realidad social* latinoamericana decimonónica. Lo que me parece valioso y pertinente de este trabajo es que si logramos entender cómo están configurados estos personajes y cómo se relacionan con su mundo, podremos a su vez advertir por qué fueron imaginados así, es decir, cómo se insertaban en el modelo ideológico liberal en el que fueron concebidos y qué se perseguía al mostrar esta (o estas) configuración específica de los personajes. Una vez

⁶⁷ Pimentel, *op. cit.*, pp. 11-12.

alcanzado esto, podremos entonces dar un pequeño paso hacia la comprensión de la nación y de lo femenino no sólo en el siglo XIX sino en la actualidad.

A partir del modelo antes mencionado, y teniendo en mente las ideas de la nación y de lo femenino, buscaré definir cuál es el modelo de nación propuesto en las novelas *Clemencia y Soledad*; quiénes participan en esta imagen de la nación y cómo son y qué función tienen, en relación con el desarrollo de la historia, los personajes femeninos en estas obras. Asimismo, buscaré definir cuáles son los roles y comportamientos adecuados para las mujeres dentro del orden de la nación y cómo es que afectan estas imágenes las relaciones entre hombres y mujeres dentro de una comunidad.

Para resolver las interrogantes relacionadas con los personajes femeninos en las novelas, me concentraré en la individualidad y los atributos de los personajes, en su ser y su hacer a través del discurso figural, así como en las formas de enunciación narrativa tanto del narrador con respecto a los personajes como de los personajes con respecto a otros personajes.

Asimismo, la idea de individualidad y atributo de los personajes me da pie para hablar sobre la selección de obras para esta investigación. He elegido las novelas *Clemencia y Soledad* puesto que me interesaba el hecho de que una buena parte de la narrativa decimonónica llevara como título nombres femeninos. Lo dicho por Pimentel respecto a los nombres referenciales y no-referenciales muy bien puede ser aplicado no sólo a los nombres de los personajes sino de las obras mismas. El nombre funciona así como el “centro de imantación semántica para todos sus atributos (...), [como el] principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones”.⁶⁸ Dicho así, desde un inicio me interesó trabajar con obras cuyos títulos fueran nombres de

⁶⁸ Pimentel, *op. cit.*, p. 63.

mujer puesto que me parece que es un primer punto de encuentro en la novela nacional (aunque claro está, no todas las novelas nacionales llevan por título un nombre femenino), un punto que a su vez resulta significativo para el propósito particular de esta investigación: las imágenes, los modelos de comportamiento y las relaciones de lo femenino (en relación con lo masculino) en la narrativa nacional decimonónica.

Del gran *copus* de novelas con estas características, he elegido *Soledad* y *Clemencia* porque ambas son obras fundacionales de la literatura de Argentina y México, respectivamente, pues fueron escritas por personajes de destacada participación en la política y han permanecido vigentes hasta la fecha como parte de la literatura nacional. Del mismo modo, la elección de estos dos países se debe, en buena medida, a las obras, es decir, mi intención no fue seleccionar primero los países a trabajar y posteriormente las novelas sino que, al tiempo en que se fueron definiendo las novelas a trabajar, quedó claro que los países a las que estas dos (*Soledad* y *Clemencia*) pertenecían eran, tanto por su historia a lo largo del siglo como por sus condiciones sociales, políticas y económicas al momento de la publicación de las obras, claros ejemplos del proyecto común al que me referí en las primeras páginas de este capítulo. Por otra parte, me parece que estas dos novelas ofrecen dos visiones, si no opuestas, al menos sí distintas acerca de las nociones de lo femenino y es por esto que me interesó trabajar con dos obras que presentaran, por un lado, puntos de encuentro y, por el otro, diferencias en cuanto a las selección de información narrativa y a la organización discursiva.

II. *Soledad* o cómo formar mujeres, hombres y naciones ideales

En el año de 1847, con apenas 26 años, Bartolomé Mitre llega a la ciudad de La Paz, Bolivia, como parte del recorrido que el exilio lo ha obligado a emprender. Su oposición al régimen del dictador de la Argentina, Juan Manuel de Rosas, lo lleva al país andino donde su amigo y correligionario, el presidente José Ballivián, reconoce sus méritos militares y no sólo le brinda su protección —en la hacienda Cebolullo—, sino que pone a su cargo la dirección del recién formado Colegio Militar. Este mismo año, Mitre se une a la labor de otros exiliados argentinos y se convierte en redactor principal de un periódico titulado *La Época*. Esta publicación tenía por objetivo “apoyar y defender al gobierno de Ballivián” y en palabras del biógrafo de Mitre, José S. Campobassi: “se ocupó, sobre todo, de hechos reales e inmediatos”.⁶⁹ En ese mismo año y en el folletín del mencionado diario sale a la luz por primera vez *Soledad*, novela original de Mitre que, a pesar de tratarse de una sencilla historia de amor, contiene en ella el germen de la idea romántica liberal del nacionalismo por la que Mitre y los hombres de su generación lucharon. Me parece interesante la cita de Campobassi puesto que hace referencia a uno de los aspectos principales por los que Mitre es recordado: su carácter de historiador, y como tal, de reconstructor y defensor de los hechos reales. El hecho de que Mitre haya decidido insertar una novela, su novela, en una publicación de estas características, sumado a lo que él mismo dice en el prólogo de la obra, nos habla de que la novela era mucho más

⁶⁹ José S. Campobassi, *Mitre y su época*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1980, p. 37.

que un ejercicio creativo, un mero entretenimiento, y que en cambio, su *Soledad* era, para el general, otra forma más de presentar los hechos del mundo.

Antes de adentrarme en el análisis y en el estudio de las nociones de lo femenino en la novela de Bartolomé Mitre, me gustaría señalar algunas de las características que hacen de esta obra un ejemplo claro de lo que considero una novela nacional. Me parece importante regresar una vez más a la definición de esta categoría con la que he de trabajar a lo largo de esta investigación, y que podría entenderse como una suma de los conceptos manejados en *Ficciones fundacionales* por Doris Sommer y en *La imaginación histórica y el romance nacional* por Fernando Unzueta.⁷⁰

La novela nacional, en estos términos, es aquella que a través del desarrollo de una historia que tiene como eje central el romance entre dos personajes arquetípicos (moral y socialmente) se presenta ante el lector de la época⁷¹ como una alegoría de la sociedad hispanoamericana y como un recurso para experimentar y difundir los proyectos de construcción nacional, prioridad de los letrados del siglo XIX.

Sin embargo, el elemento más importante de las novelas nacionales, a mi parecer, tiene que ver con la intención de los escritores de que éstas sirvan, por un lado como

⁷⁰ Unzueta llama *romance nacional* al tipo de obras que aquí referimos como novelas nacionales. Para el estudioso, el romance es un sub-género de la novela que trata de “insertarse en el ámbito de la realidad más que en el de la literatura autocontenida; (...) [así como] también plantea ante los lectores (y en distintos niveles) el dilema referencial entre historia y ficción”. Citando a Northrop Frye, Unzueta dice que “el romance como género (...) es una versión posterior o “sentimental” de la modalidad histórica del romance medieval (...) en la cual el mito del romance, como la trama genérica que estructura al texto, es predominante”. El romance, junto con su carácter idealista, resulta el terreno idóneo para mostrar una figuración de la nación puesto que, según el mismo Frye “la forma central del romance es dialéctica: todo está centrado en el conflicto entre el héroe y su enemigo, y todos los valores del lector están ligados al héroe”. (Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957, citado en Fernando Unzueta, *La imaginación histórica y el romance nacional*, Lima-Berkeley, Latinoamericana Editores, 1996, pp. 71-76. La traducción de la cita de Frye es mía.)

⁷¹ Si bien este trabajo no se ocupa directamente de la recepción que estas novelas tuvieron en el momento de su publicación, sí parte del hecho de que tuvieron una fuerte presencia entre los lectores de la época —al igual que el resto de la narrativa decimonónica. Muestra de lo anterior es la proliferación de publicaciones periódicas, en cuyas páginas se incluyeron tanto novelas como ensayos sobre la novela, así como el posterior auge en la publicación, en forma de libro, de obras que antes habían aparecido en forma de folletín o por entregas.

ejemplo para la escritura de nuevas novelas (el caso de Mitre y su *Soledad*), y por otro, como herramientas para construir y mostrar aquello que es propio de un país, para educar e instruir a las masas en aquellas “doctrinas y opiniones que de otro modo habría sido difícil hacer que aceptasen”,⁷² es decir, como modelo de orden. La novela nacional, entonces, es aquella que nace de la preocupación de hombres como Altamirano, Mitre, Juan León Mera, José Mármol o Alberto Blest Gana, por mencionar sólo algunos, por llevar al pueblo su historia e infundir en él el orgullo hacia el pasado que le haría posible superar las rupturas sociales y alcanzar la imagen ideal de la nación.

Es importante recordar que, como lo destaca Sommer, los escritores buscaban en las páginas de sus novelas la resolución de los conflictos por los que atravesaban los países de América Latina. En este sentido, no debemos esperar de las novelas nacionales un retrato de la vida de las mujeres y los hombres del siglo XIX latinoamericano, sino una figuración de cómo, a los ojos de los constructores de la nación, ésta debía de ser. Según Unzueta,

[e]l tipo de “nación” que se formula en los textos decimonónicos, entonces, no corresponde a la “realidad” de las experiencias de los distintos países; es más bien, una prefiguración ideal de un proyecto nacional, un programa para lo que se desea que la nación sea: joven, unida, culta, liberal, homogénea, etc.⁷³

⁷² Altamirano, *La literatura nacional. Revistas, ensayos, biografías y prólogos*, ed. y prol. de José Luis Martínez, México, Editorial Porrúa, 1949. Tomo 1, p. 17.

⁷³ Unzueta, *op. cit.*, p. 24.

Como lo señalé anteriormente, existen dos vertientes de la novela nacional que trataré en esta investigación. La primera tiene que ver con aspectos formales del texto y se refiere al tipo de personajes y a la trama; y la segunda, con las intenciones de los autores al escribirlas y lo que se esperaba de ellas en cuanto a su capacidad de modificar el comportamiento y los valores (o los juicios de valor), de los lectores.

En cuanto a los primeros, podemos decir que la novela de Bartolomé Mitre es la historia del amor, aparentemente imposible, entre la bella Soledad y su primo Enrique, héroe de las campañas de independencia de los Andes. Ambos personajes representan los ideales femeninos y masculinos, respectivamente: Soledad por su dulzura, pureza y sacrificio, y Enrique por su gallardía, coraje y entrega incondicional a la patria.

Pero Soledad y Enrique no son los únicos personajes arquetípicos. *Soledad* es una novela en la que aparecen claramente diferenciados dos tipos de personajes, que son identificados como los polos positivo y negativo del universo diegético, y que a su vez, fungen como símbolo de lo bueno y lo malo. Por un lado, Soledad y Enrique representan la juventud, el cambio y el futuro. Por otro lado aparecen don Ricardo Pérez, el marido de Soledad, y los señores don Manuel Alarcón y su esposa, doña Manuela de Alarcón, ambos amigos del primero. Los tres últimos —aunque con ciertos matices que abordaré más adelante— son la imagen de lo caduco, “verdaderos tipos del siglo pasado”.⁷⁴ La diferencia en el seno de este grupo consiste en que, mientras que la pareja de ancianos recuerda con inocente añoranza los años pasados, el marido de Soledad encarna los obstáculos que deben ser vencidos para alcanzar la libertad y la felicidad, tanto de Soledad y Enrique dentro del universo diegético, como de la nación fuera de éste.

⁷⁴ Mitre, Bartolomé, *Soledad*, La Paz, Universo, 1968, p.12. En lo sucesivo anotaré el número de página dentro de un paréntesis junto a la cita.

Por otra parte, y en cuanto a las intenciones del autor, *Soledad* se nos presenta como una especie de novela-modelo. En el prólogo, Mitre destaca la importancia de la escritura de novelas para el desarrollo del país. Si la “novela es la más alta expresión de la civilización de un pueblo” (VIII), es de suponerse que en una sociedad cuyos esfuerzos están concentrados en alcanzar la civilización y, en palabras de Domingo Faustino Sarmiento, superar la barbarie, será deber de los políticos alentar la escritura de este género. De este modo, Bartolomé Mitre escribe *Soledad* más que como un ejercicio literario personal, como un modelo a partir del cual se espera que otros hombres sigan su ejemplo y ejerciten esta noble labor.

La novela de Mitre es, en este sentido, un ejemplo perfecto de novela nacional. En ella, la acción y los personajes resultan, incluso, demasiado sencillos si los pensamos solamente en términos intradieгéticos, pero si, por el contrario, pensamos en *Soledad* como esta novela-modelo, cada personaje (o grupo de personajes siguiendo lo que se dijo anteriormente) funciona como un símbolo de los hombres y las mujeres que, idealmente, habrán de habitar las nuevas naciones.

Asimismo, vale la pena señalar que, igual que Altamirano, Mitre creía que las novelas debían retomar como tema literario el pasado de los países latinoamericanos, contribuyendo, así, a la educación del pueblo. Según el escritor argentino: “La novela popularizaría nuestra historia echando mano de los sucesos de la conquista, de la época colonial, y de los recuerdos de la guerra de independencia” (X). Si bien es cierto que *Soledad* no es una novela histórica en un sentido estricto,⁷⁵ el recuerdo de las luchas de independencia, sin lugar a dudas, está presente. Al ser Enrique un soldado de la república,

⁷⁵ A pesar de lo cual, Unzueta titula al capítulo de su ya mencionada obra en la que discute la novela de Mitre: “Soledad, o el romance de la historia”.

no sólo aparece la referencia al pasado de la nación como parte del pasado familiar, sino que se hace presente el proyecto, del que habla Doris Sommer, de convertir al héroe republicano en esposo.

Según Fernando Unzueta, *Soledad* es un “romance hispanoamericano prototípico, aparentemente alejado de la realidad por su tendencia idealizadora, pero estrechamente relacionado con la historia y la construcción de la nacionalidad”.⁷⁶ La cita de Unzueta refiere a uno de los puntos más interesantes de la novela del argentino. *Soledad* es la historia, quizá sencilla y poco profunda, del amor entre, y es ahí de donde la novela adquiere su valor, el héroe nacional y la mujer ejemplar. Doris Sommer, en un artículo titulado “Not Just Any Narrative: How Romance Can Love Us to Death”, abunda asimismo en esa sencillez cuando señala que: “algunos lectores de Mitre se han sentido, con cierta razón, confundidos ante el predecible romance que sigue a su manifiesto por una literatura autóctona”.⁷⁷ El manifiesto al que Sommer se refiere es el ya mencionado prólogo del autor a la novela y sus palabras apuntan a la aparente contradicción entre el multicitado ensayo acerca de la importancia y el carácter nacional de la literatura, y la no muy apreciada novela. De hecho, a pesar de que *Soledad* aparece mencionada en algunos estudios acerca del nacionalismo literario del siglo XIX, sólo Fernando Unzueta dedica algunas páginas al análisis de esta novela fundacional. En otras palabras, *Soledad* ha sido una novela poco estudiada y poco valorada en términos de su aporte a la construcción de una imagen ideal de la nación boliviana o argentina (aunque igual podría, y en cierto sentido busca, aplicarse al resto de la América Latina) y, particularmente, en lo relativo a

⁷⁶ Unzueta, *op. cit.*, p. 142.

⁷⁷ “Some of Mitre’s Readers have been understandably confused if not critical and condescending because of the predictable romance that follows his manifiesto for an autochthonous literature”. (Doris Sommer, “Not Just Any Narrative: How Romance Can Love Us to Death” en Daniel Balderston, ed., *The Historical Novel in Latin America. A Symposium*, Gaithersburg, Hispanoamericana, 1986, p. 55. La traducción es mía)

la construcción de una imagen ideal de lo femenino dentro de este constructo de lo nacional.⁷⁸

El narrador de *Soledad* es un narrador heterodiegético en tercera persona, una voz omnisciente que lo sabe todo acerca de sus personajes: sabe lo que piensan y sienten, conoce su pasado, sus intenciones y hasta conoce las semillas que han de germinar en el corazón de estos hombres y mujeres. El tiempo transcurre de manera lineal con unas cuantas vueltas al pasado, mismas que nos permiten conocer con más detalle la historia de Soledad y Enrique, pero que, sin embargo, no resultan imprescindibles para que el lector comprenda y simpatice con esta relación. Por ello, entonces, es necesario pensar en *Soledad* como una novela perteneciente, histórica e ideológicamente, a un proyecto de construcción nacional que implicaba la creación de una imagen ideal del presente. Para adentrarnos a esa imagen ideal he elegido algunas de las herramientas que Luz Aurora Pimentel propone en su ya mencionado libro, en especial, las que corresponden a las formas de enunciación narrativa y a la dimensión actorial del relato. A través de las primeras, buscaré definir cuál es la imagen de nación que propone esta novela, y a través de las segundas, cómo son y qué función tienen, en relación con la historia, los personajes femeninos en *Soledad*.

⁷⁸ De *Soledad* se le reprocha a Mitre su semejanza con *Indiana* de George Sand, sin embargo, no me parece un buen reproche puesto que, como buena parte de la literatura romántica latinoamericana, ésta vio en el romanticismo europeo un modelo a seguir, un código estético (y político) al cual adherirse y una forma de pertenecer al mundo civilizado. Por otra parte, en los romances latinoamericanos siempre está presente la idea de *corregir* la historia degradada para lograr el orden social anhelado.

La familia y la patria como deber: la imagen de la nación en *Soledad*

Elegir el análisis del narrador como una herramienta para comprender la imagen de la nación tiene que ver con que éste es la fuente principal de información en la novela. Ubicar el tipo de narrador resulta una tarea sencilla; lo que interesa para estos fines es cómo el narrador va presentando los elementos de la obra: qué palabras usa para describirlos, qué tanto deja actuar solos a sus personajes o qué tanto interviene (para formular juicios de valor), etc. Así, en las palabras del narrador se hace evidente una figuración de la nación que, no casualmente, coincide con los proyectos nacionalistas civilizatorios de los letrados latinoamericanos del periodo.

El narrador de *Soledad* comienza su relato ubicando temporal y espacialmente al lector: “[e]ra una hermosa tarde de verano del año 1826. El sol se había ocultado ya, pero sus últimos rayos doraban aún la soberbia cumbre del Illimani, como si el rey del día al ausentarse quisiera tributar su último homenaje al gran monarca de los Andes”(1). Desde estas primeras líneas, el narrador cumple con lo que Mitre, en el prólogo, alienta en la novela. El dar cuenta de “las costumbres originales y desconocidas de los diversos pueblos de este continente”, y el “popularizar nuestra historia” se logran ubicando *Soledad* en Bolivia a tan solo un año de haber conseguido su independencia. Así, espacio e historia se unen en esta novela de amores ideales.

Ya he dicho que el narrador de la novela se ubica fuera del universo diegético y es capaz de acceder a la conciencia de todos los personajes. Asimismo, en lo que respecta a la perspectiva de este narrador sobre el universo diegético, este relato opta por lo que Pimentel llama la focalización cero. Si la focalización resulta “una descripción precisa de los tipos de elecciones narrativas que se le presentan al narrador”, en la focalización cero,

el narrador no depende “de las limitaciones de tipo cognitivo, perceptual, espacial o temporal de los personajes”. Esto es que “el narrador se impone a sí mismo restricciones mínimas: entra y sale *ad limitum* de la mente de sus personajes más diversos, mientras que su libertad para desplazarse por los distintos lugares es igualmente amplia”.⁷⁹ Este tipo de focalización puede considerarse como un recurso para validar la voz narrativa: si el narrador conoce los sentimientos y pensamientos de los personajes, es decir, si tiene las herramientas necesarias para juzgar a estos personajes, sus juicios deberán de ser correctos. Este recurso permite también, pero sólo hasta cierto punto, *descalificar* las voces de los personajes puesto que ellos no poseen, como sí lo hace el narrador y a través de él, el lector,⁸⁰ toda la información necesaria para emitir valoraciones acertadas.

De igual manera, la distancia temporal que separa al narrador de los hechos narrados le imprime una mayor credibilidad a su narración. Una credibilidad que tiene que ver con su percepción del pasado pero, sobre todo, con su visión del presente. Si el narrador opina que “en aquella época [en la que transcurre el relato] aún no se habían despojado del todo de la añeja preocupación de querer formar una aristocracia en el centro de una república” (12), éste no sólo está criticando el pasado aristocrático, sino que está celebrando el presente liberal.

Por otra parte, en *Soledad*, el narrador constantemente *resume* lo que está ocurriendo en frases que parecen tener la intención de quedarse grabadas en la mente de los lectores como una especie de refrán. Me parece que en frases como “las bellas como los dioses buscan siempre del incienso por muy modestos que sean” (29) o “no hay

⁷⁹ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Siglo XXI Editores, 2005, p. 98.

⁸⁰ Cuando hablo de lector, lo hago del lector implícito, el sujeto ideal al que está dirigida la narración y que puede ser definido como “una estructura textual que anticipa la presencia de un receptor sin que necesariamente lo defina”. Wolfgang Iser citado en Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 127.

manjar por delicado que sea que no repugne cuando se toma en grande” (30), está presente una intención moralizante, particularmente debido a su carácter de sentencias absolutas. Cabe decir que estas frases no son los únicos lugares en los que el narrador expresa juicios de valor acerca de los pensamientos y las acciones de los personajes, sino que estos aparecen a lo largo de la novela, ya en forma de interrupción al diálogo, ya como presentación de un personaje o una escena, etc.

Teniendo en cuenta que el narrador representa una voz *autorizada* por su profundo conocimiento del universo diegético, y que buena parte de su función como mediador entre este universo y el lector, consiste en ofrecerle, a este último, dos modelos de conducta, uno positivo y uno negativo, ocupándose de dejar muy claro que es el primero el que deberán imitar, es que hemos de pasar al análisis de estos modelos, encarnados en dos grupos de personajes.

Como bien lo han señalado otros autores, *Soledad* es una novela construida a partir de opuestos: lo joven y lo viejo, el presente y el pasado, la pureza y la infamia, lo americano y lo europeo. La historia de la joven Soledad, obligada por las circunstancias a casarse con don Ricardo, un viejo hacendado español, a quien su madre encomendó en su lecho de muerte. Es la historia también de cómo la pureza y la inocencia de Soledad se ven amenazadas ante la presencia de Eduardo, un joven que aparece en su vida y, aprovechándose de su desdicha y apelando al amor como el motor de la vida, busca seducirla y *burlar su honor*. Es además la historia del joven militar Enrique, primo de Soledad, compañero de la infancia y secreto enamorado, quien acaba de regresar a La Paz después de haber triunfado en las campañas que le dieron independencia a los países andinos. A lo largo de las poco más de noventa páginas que componen la obra, conoceremos también a don Antonio y doña Antonia Alarcón, y a Cecilia, la hija de

ambos. Los primeros, a pesar de carecer de importancia para el desarrollo de las acciones en la obra, resultan importantes dentro de la clasificación bipolar del mundo narrado. Cecilia, por otra parte, resultará un personaje interesante, sobre todo en lo que respecta a las imágenes de lo femenino dentro de la construcción de la nación, asunto al que me dedicaré en el siguiente apartado de este capítulo.

Resulta significativo que los opuestos a los que me he referido se ordenan según su función dentro de los distintos niveles a los que apela el universo diegético: si se trata de oponer la juventud a la vejez, tenemos por un lado a Soledad, Enrique, Eduardo y Cecilia, y por otro a don Ricardo y a los Alarcón. Sin embargo, Enrique y Eduardo se convierten en extremos opuestos cuando se habla del honor desinteresado y el egoísmo infame. Algo similar ocurre con Soledad y Cecilia, quienes pueden ser vistas como iguales si pensamos en ellas como mujeres jóvenes, o como contrarias si nos detenemos en sus cualidades, tanto físicas como morales.

He titulado este apartado “la familia y la patria como deber” puesto que en la novela de Mitre, es el deseo de cumplir con el deber lo que motiva las acciones positivas de los personajes y, siguiendo con la caracterización en opuestos, es el cumplimiento lo que determinará, en última instancia, la pertenencia al grupo que debe ser imitado o al que debe ser rechazado por el lector. Soledad cumple con un deber para con su madre al sacrificarse y aceptar a don Ricardo como su marido. El que a la muerte de su padre, los bienes familiares hubiesen sido incautados por el Estado por haber sido éste un partidario de la causa independiente, la dejó desamparada económicamente. La muerte de la madre le trajo el desamparo social. Sin dinero y huérfana, Soledad debía buscar el “amparo y protección” que, evidentemente, una mujer sola no podía brindarse. Casándose con don

Ricardo, Soledad cumple con su deber de hija y de mujer. Sin embargo, este matrimonio implica un sacrificio que deberá de ser recompensado.

Por otro lado tenemos a Enrique y el cumplimiento del deber patriótico. Huérfano a temprana edad, Enrique se cría con Soledad, a quien quiere como una hermana, una hermana que, sin embargo, estaba destinada por su tío don Pedro, el padre de Soledad, a ser su esposa. A pesar de ello, y poco después de la muerte del tío, las noticias de las hazañas del general José Miguel Lanza resuenan en los oídos de Enrique y, motivado por “las ideas que le había comunicado don Pedro en su educación” (53), decide partir a pelear por la independencia de su patria. Si bien es cierto que la partida de Enrique significó el incumplimiento de su deber como primo-esposo para Soledad, y que el matrimonio de ésta con don Ricardo es resultado directo de su partida —“si Enrique estuviese aquí te dejaría encomendada a él, pero nada sabemos de su suerte y sabe Dios si volverá algún día” (54) —, Enrique actuó en cumplimiento de un deber mayor: el deber para con la patria. Es justamente la realización de este deber, con el sacrificio que conllevó, lo que coloca al joven militar como un ser moralmente superior que el resto de los personajes. La misma Soledad responde a su primo:

Tú fuiste a llenar un deber más sagrado aún, y hoy vuelves cubierto de gloria, después de haberlo cumplido con honor. Siento un verdadero orgullo al volverte a ver así, y hoy como nunca me parece que mi corazón se abre a la vida y la alegría. Dios me debía esta compensación después de tantos años de sufrimiento (60).

Hasta aquí, el mero hecho de saberse cerca de ese gran patriota que es Enrique llena a Soledad de felicidad, sin embargo, el que esta novela haya sido pensada como una imagen ideal de la nación, significa que el universo diegético ha de funcionar como un sistema justo y bondadoso que recompensa a aquellos que han obrado bien, a aquellos que han cumplido con su deber. Es por esto que hacia el final de la novela, el marido de Soledad muere y, arrepintiéndose de haber “separado lo que Dios había hecho para unirse” (88), bendice la unión de Soledad y Enrique.

Resulta interesante también el rol de Eduardo en lo relativo al cumplimiento del deber. Si bien este personaje es retratado a lo largo de toda la obra como un joven “susceptible a los más lastimosos descarríos una vez lanzado a la senda del mal” (13), el narrador se encarga de aclarar que “sus vicios eran el resultado de su educación y de la sociedad que le rodeaba, pero su corazón había sido formado para la virtud” (27). Esto es, Eduardo podría inclinarse de vez en cuando al mal, pero en él estaba la semilla de bien. Es esto lo que hace posible que, al final de la novela, Eduardo desista de sus intenciones de seducir a Soledad y se case con Cecilia, a quien debía *responder* por haberla arrastrado a los placeres de la carne. Es decir, Eduardo se reivindica ante el lector puesto que es capaz de reconocer sus errores y enmendarlos: cumple con su deber de hombre al casarse con la prima a quien había *deshonrado*.

Ahora bien, ¿qué significa todo lo anterior? Doris Sommer apunta que “los escritores y lectores del canon de novelas nacionales en América Latina han estado suponiendo de hecho una relación alegórica entre narrativas personales y políticas”.⁸¹ Y aunque señala que el término de *alegoría* puede resultar engañoso en tanto que ésta se presenta no en la forma de un paralelismo metafórico sino más bien como un “tejido en

⁸¹ Doris Sommer, *Ficciones fundacionales*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 58.

el que el hilo de la historia se dobla al dar con un material ficticio y después retoma el proceso de hilvanar los hechos reales”,⁸² la estudiosa destaca su importancia dentro de la novela nacional latinoamericana. En el caso de *Soledad*, es posible entender esta alegoría como la imagen de la nación propuesta del autor.

Si coincidimos con que el conflicto básico de la obra es la lucha por el amor entre Soledad y Enrique, un amor que tiene que “sobreponerse al amor “ilegítimo” entre Soledad y su esposo don Ricardo y a la amenaza seductora de Eduardo”,⁸³ entonces será posible imaginar lo siguiente. María Inés de Torres, en su libro *¿La nación tiene cara de mujer?*, identifica en la lírica patriótica uruguaya del siglo XIX un modelo que puede también aplicarse a la narrativa nacional. Para ella, la retórica de la nación está ligada con una:

retórica familiar/patriarcal [que] postulaba al honor patriótico como proyección del honor familiar, y hacía de la defensa de la patria una empresa en la que se comprometía la propia definición de los géneros, es decir, la propia definición de qué es un «verdadero» hombre y qué es una «verdadera» mujer: un verdadero hombre debe defender a la patria porque ella es como una mujer indefensa cuya honra ha sido mancillada y esto debe ser castigado.⁸⁴

Así, Soledad puede ser vista como un símbolo de la nación latinoamericana: joven, bella, virtuosa, inocente y en peligro. El mismo Unzueta señala que en el primer capítulo,

⁸² *Ibid.*, p. 59.

⁸³ Unzueta, *op cit.*, p. 152.

⁸⁴ María Inés De Torres, *¿La nación tiene cara de mujer?*, Montevideo, Arca, 1995, p. 20.

“Escenas conyugales”, en el que narrador describe a Soledad “vestida de blanco, y una ligera pañoleta celeste” (3), “los colores de su vestido, blanco y celeste, podrían ser una alusión a la bandera de la nación argentina”,⁸⁵ patria del escritor, misma que, al momento de éste escribir la novela, se encontraba fuertemente amenazada por el sistema despótico de Rosas. Esta imagen, sin embargo, no puede ser concebida de manera aislada, es decir, debe de ser vista en función del resto de los personajes de la novela.

Si Soledad es la imagen de la nación, ella representaría a la América Latina y su marido, al pasado colonial. Don Ricardo,

pertenecía a una antigua familia del país, que había adquirido una inmensa fortuna en la explotación de las minas del Potosí, y siendo el hijo mayor de la familia le había tocado una herencia considerable. Apegado a los intereses de la madre patria, por efecto de su posición y de sus relaciones, así que estalló la lucha de independencia se declaró contra de ella, y aunque no había obrado activamente, para contrarrestarla, siempre fue enemigo declarado. Sancionada la independencia del Alto Perú, y constituida la República Boliviana se había retirado al campo resignándose al nuevo orden de las cosas como a una necesidad fatal, pero haciendo siempre votos secretos por el triunfo de la reacción (32).

Del mismo modo, el narrador nos presenta a don Ricardo a través de la descripción que éste hace de su hacienda, dentro de la cual “se hubiera creído uno transportado a mediados del siglo diez y ocho por lo menos” (11). Lo anterior nos sirve para ubicar a

⁸⁵ Unzueta, *op. cit.*, p. 147.

don Ricardo como parte del pasado colonial en lo que respecta a sus pensamientos y posturas ideológicas, sin embargo, es posible comprender también esta relación en cuanto a la función que este personaje desempeña dentro del universo diegético. Don Ricardo, al morir el padre de Soledad, queda como el albacea de los bienes, bienes que son confiscados al poco tiempo por haber pertenecido a un *rebelde*. Ante esta situación, don Ricardo se ofrece a hacerse cargo de Soledad y su madre poniendo “por precio de sus servicios la mano de Soledad” (54). Don Ricardo, al igual que la Corona española en su momento, ve esta acción como un acto noble, como la oportunidad de rescatar a un ser indefenso. Sin embargo, ni la amistad de don Ricardo con don Pedro, ni la confiscación de los bienes de este último, ni el deseo de casarse con Soledad, queda claro que hayan sido producto de acciones honestas y desinteresadas. Don Ricardo, al igual que los españoles que se apoderaron de América durante la Conquista y la Colonia y al igual que el *restaurador* Rosas en el siglo XIX, es presentado ante el lector de la época como una figura ilegítima y autoritaria que debe ser eliminada del escenario.

Por otro lado aparece Eduardo, un personaje cuya fisonomía “parecía anunciar una inteligencia despejada, un temperamento nervioso y una profunda disimulación” (13). Eduardo, sobrino de don Antonio y doña Antonia Alarcón, es presentado por el narrador como un joven que

criado entre la ociosidad y la molicie perdió la mayor parte de las nobles cualidades que había recibido en dote, las que fueron sofocadas por el egoísmo, como la simiente por la maleza, y quedaron solas las que debían degradar su naturaleza, y entonces sus poderosas facultades se contrajeron al mal. (...) Muy niño fue enviado por sus padres a España, y volvió ya

joven a su país, donde se encontró muy superior a la juventud con quien se puso en contacto. Lanzado en el torrente de la vida se entregó desenfrenadamente a todos los placeres, y solo vio en los demás instrumentos de ellos (27).

Me parece interesante destacar de esta cita lo relativo a la estancia de Eduardo en Europa. Eduardo, gracias a la fortuna de sus padres, pudo viajar y estar en contacto con los adelantos que el viejo mundo ofrecía, sin embargo, lo que va a determinar el carácter de este personaje es que, en lugar de aprovechar su *superioridad* respecto a los jóvenes de su edad, compartiendo sus conocimientos, es decir, impulsando a sus contemporáneos a alcanzar ese *nivel superior*, decide utilizar su inteligencia para la satisfacción de sus deseos individuales. Eduardo, al conocer a Soledad, se propone seducirla: “¡Será mía! La enamoraré porque merece la pena. (...) He encontrado ya en qué entretenerme y conquistaré a la mujer, empezando por el marido” (26). Tanto el narrador como el mismo Eduardo, en la carta que le escribe a su amigo Adolfo, declaran las impúdicas intenciones del joven hacia aquella de quien “se hubiera dicho que era la estatua de la castidad” (3).

La amenaza de la seducción de Eduardo se presenta como la amenaza de Europa —Francia, Inglaterra— hacia la América recién emancipada. Eduardo es encantador como ella, pero sus intenciones no son nobles puesto que sólo buscan su beneficio personal. Lo anterior resulta interesante, especialmente, si pensamos en la presencia dentro de *Soledad* de *La nueva Eloisa* de J. J. Rousseau. Como ya se había mencionado en el primer capítulo de este trabajo, Sommer afirma que los escritores americanos buscaban *superar* a los escritores europeos encauzando los deseos y las pasiones de sus

personajes dentro del orden nacional anhelado. Sommer señala que el mismo Mitre se “jactaba de haber sobrepasado a Rousseau en *Soledad*”, ya que aquí “el sueño imposible e incestuoso de *Julie* de combinar el pudor con la pasión se cumple”.⁸⁶ En la novela del argentino, Eduardo encuentra a Soledad leyendo *La nueva Eloisa* y es a partir de la supuesta identificación de los personajes de Mitre con los de Rousseau, que la seducción de Eduardo se viste de amor incondicional. Eduardo dice a la joven: “¡Pobre Julia! ligada al destino de un hombre a quien no amaba, y amar a otro que no podía ser suyo”. Y continúa: “Figúrese usted por un momento, señorita, una joven unida contra su voluntad, que encontrase por primera vez un hombre a quien Dios ha destinado ser el querido de su corazón. ¿No será esa mujer una nueva Julia, como la otra fue una nueva Eloisa?” Para después terminar: “Me parece que si yo encontrase a una mujer en una situación idéntica le consagraría todo el resto de mi vida para amarla de rodillas y tributarle el amor más puro y santo que puede abrigar el corazón humano” (46-48).

Ahora bien, una vez hechos los retratos de estos dos personajes, es necesario mostrar a quien aparece como la contraparte moral y el héroe absoluto de la novela: Enrique. Enrique, al formar parte del ejército que logró la independencia de los países andinos y, siguiendo lo dicho por Unzueta a partir del modelo actancial de A. J. Gremias, resulta “el héroe o *sujeto* del romance y representa metonímicamente al pueblo o las fuerzas nacionales”.⁸⁷ La presencia de Enrique aparece en los momentos en los que Soledad se encuentra amenazada y su honor y su virtud corren peligro. De hecho, resulta significativo que la carta que éste le ha enviado a su prima anunciando su visita llegue a las manos de Soledad justo después de que el tirano don Ricardo la golpeó y momentos

⁸⁶ Sommer, *op. cit.*, pp. 33-34.

⁸⁷ Unzueta, *op. cit.*, pp. 167-168.

antes de que la joven conozca a Enrique. Es decir, su presencia protectora antecede a su llegada a la hacienda. Unzueta resume de manera ejemplar esta relación:

El héroe cumple dos funciones estrechamente asociadas: rescatar la “proto-nacionalidad” usurpada ilegítimamente por los representantes del pasado colonial o de un criollismo “conservador,” libertino e irresponsable, y al mismo tiempo alcanzar el objeto de su búsqueda (el amor de Soledad). La resolución del romance se puede interpretar como el “matrimonio” o unión del pueblo con la tierra y la cultura, que permiten la formación de la nación.⁸⁸

En conclusión, en la imagen que propone Bartolomé Mitre en su novela, la nación, representada por Soledad, se encuentra sujeta a un pasado colonial caduco y asfixiante, al tiempo que se halla amenazada por fuerzas seductoras que pretenden burlar su honor y destruir su inocencia. Afortunadamente, Soledad cuenta con el apoyo y el amor incondicional de Enrique, quien, debemos recordar, es el que debía ser su marido. El verdadero Saint-Preux de la nueva Julia, versión que, vale la pena destacar, *supera* con creces a la original puesto que aquí los valores morales lograron mantenerse intactos. Tan es así que el llamado a Enrique a incorporarse a su cuerpo militar después de la muerte de don Ricardo coincide perfectamente con el luto que Soledad debía guardarle a su marido. Una vez cumplidos los nuevos deberes familiares (el duelo) y patrióticos (la reincorporación al ejército), los dos personajes obtienen su recompensa: unidos en sagrado y legítimo matrimonio, gozan de la felicidad que antes les fue negada.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 168.

Pasión y contención: los personajes femeninos en *Soledad*

Como ya he mencionado, *Soledad* es una novela que se construye a partir de oposiciones. En el apartado anterior abordé el asunto de la imagen de la nación propuesta por esta obra y en esta sección me gustaría revisar cómo son y qué papel juegan, dentro del universo diegético, los personajes femeninos.

Ya he dicho que, según mi lectura de esta novela, *Soledad* se presenta al lector como una alegoría de la nación, tanto por sus características como protagonista, como por las relaciones que se establecen entre ella y el resto de los personajes. Es esta dimensión alegórica la que “permitirá marcar la transición, no siempre obvia, entre el romance individual o familiar y el de la historia y la nación”.⁸⁹ Ahora bien, una vez que hemos visto a este personaje en su dimensión histórica y nacional, me gustaría regresar a su carácter individual puesto que es ahí donde se aprecia con mayor detalle la construcción de una imagen ideal de lo femenino.

Debemos recordar que Luz Aurora Pimentel señala que el nombre de un personaje es el “centro de imantación semántica para todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones”. Asimismo, apunta que un nombre puede ser referencial (que alude a códigos fijados por la convención social y/o literaria) o no-referencial. Si bien es cierto que la estudiosa utiliza la primera categoría, especialmente para aquellos que hacen alusión a una persona o personaje bien identificado por el lector, me parece que el nombre de *Soledad* entra en esta categoría. Si bien en la novela el nombre no es utilizado

⁸⁹ Unzueta, *op. cit.*, p. 110.

como una referencia metonímica (Soledad no representa todas las soledades del mundo), sí hace alusión a una condición humana, es decir, es más que un nombre propio.

El que nuestra protagonista lleve el nombre de Soledad consigue que el lector visualice a esta joven, aun antes de la descripción física y moral, como un ser desvalido y melancólico, carente de compañía. Por otra parte, el otro personaje femenino de la novela, Cecilia, ostenta un nombre no-referencial, que funciona como un “recipiente vacío” o “*blanco* semántico que el relato se encargará de ir llenando progresivamente”.⁹⁰ Lo anterior se debe, según mi punto de vista, a que un nombre referencial hubiera hecho que Cecilia destacara un poco más de lo que el autor deseaba que lo hiciera y, sobre todo, a que la no referencialidad de su nombre permitiría a este personaje irse construyendo a lo largo de la novela. Debemos recordar que Cecilia se va modelando a los ojos del lector y pasa de ser aquella del “temperamento ardiente susceptible de tempestuosas pasiones” (13) a convertirse en la devota madre y esposa del final de la novela. Así, resulta que “los nombres referenciales, desde el inicio, son síntesis de una “historia” ya leída, que el relato modifica al tiempo que despliega; en cambio, la “historia” se repliega en el nombre no referencial, convirtiéndose éste, al final, en su formulación sintética”.⁹¹

Ahora me gustaría pasar a las formas en las que Soledad es descrita a lo largo de la novela, tanto por el narrador, como por don Ricardo, Eduardo y Enrique. La primera imagen de Soledad la obtenemos del narrador, quien en el primer capítulo nos dice que era ésta una:

⁹⁰ Pimentel, *op. cit.*, pp. 64-65.

⁹¹ *Ibid.*, p. 66.

Joven como de diez y nueve años [aunque capítulos más adelante se celebra su cumpleaños número diecinueve], edad en la que la mujer está en toda la plenitud de su desarrollo (...). Un pintor hubiera dicho de la joven que era una imagen escapada de las telas de Rafael, un poeta la hubiera creído un serafín bajado del trono de Señor, y yo diré simplemente que era una de aquellas obras acabadas salidas de las manos del Creador que hacen admirar su poder y adorar a la vida. Era rubia y blanca y en su cándido rostro brillaban dos ojos negros, grandes y algo rasgados que daban a su fisonomía una expresión singular (2).

Conviene destacar que antecede a la descripción física la calificación de Soledad como ser semi-divino, estrechamente ligado a la belleza espiritual (la pintura, la poesía) y en comunión natural con Dios, todos estos, elementos característicos de la idealización femenina en la literatura romántica decimonónica. Después, el narrador continúa con la descripción física: rubia de piel blanca. Lo europeo de su belleza no deberá extrañarnos puesto que los estándares de belleza de la época, aun a pesar de los fuertes sentimientos nacionalistas de los letrados latinoamericanos, siempre tuvieron lo europeo como medida.⁹² Sin embargo, Soledad no tiene los ojos azules como otras heroínas nacionales,

⁹² Un caso curioso es el de *Cumandá o Un drama entre salvajes*, novela de 1879 del ecuatoriano Juan León Mera, en la que el narrador describe a Cumandá, hija del jefe de una tribu india, así:

“El tipo de Cumandá era de todo en todo diverso del de sus hermanos, y su belleza superior a cuantas bellezas habían producido las tribus del Oriente. Predominaba en su limpia tez la pálida blancura del marfil, y cuando el pudor acudía a perfeccionar sus atractivos, brillaban sus rosas con suave tinte, cual puestas tras delgada muselina; su cabellera, aunque negra, difería, por lo sedoso y ondeado, de las sueltas crenchas de las hijas del desierto”.

La belleza europea de Cumandá se explica al final de la novela, al conocer el lector que ésta era en realidad hija de un cacique blanco, de quien fue arrebatada a temprana edad. Lo que resulta curioso aquí es que para que una mujer indígena sea la protagonista de una novela, ésta deberá no ser indígena en realidad, sino una *blanca convertida* (aunque fuese involuntariamente), puesto que eso le permitirá ser el enlace entre los dos mundos, el indígena y el europeo.

sus ojos negros y rasgados le confieren cierto toque de *belleza local* o de originalidad, misma que va de acuerdo a su función dentro de la novela: la nación no puede ser totalmente europea y, especialmente, no puede ser enteramente autóctona. Esta deberá, en cambio, representar los mejores atributos de ambos mundos, deberá ser auténticamente criolla, aunque, a nuestros ojos ahora resulta claro que auténticamente criolla significa excesivamente europea.

Por otro lado, y en evidente contraste con Soledad, tenemos la descripción que el narrador hace de Cecilia, la prima —y futura esposa— de Eduardo e hija de don Antonio Alarcón y su esposa, convidados a tomar el té en la hacienda de don Ricardo en el segundo capítulo de la novela. La joven

era algo morena y tenía el pelo y ojos negros. Toda su fisonomía respiraba dulzura, pero su mirada profunda y sus labios un poco gruesos indicaban un temperamento ardiente susceptible de tempestuosas pasiones. Por lo demás, su aire era modesto y sus movimientos suaves y armoniosos (13).

La tez morena, la negrura de ojos y cabello, así como los labios anchos, son todos rasgos típicos de los personajes femeninos estereotipados por el romanticismo que se dejan conducir por la pasión y que son víctimas de los arrebatos del deseo. Cabe destacar, también, que en el caso de Cecilia, el narrador no hace ninguna comparación entre ella y alguna obra divina o de arte, en este sentido, Cecilia es un personaje carente de referencias directas, tanto por su nombre, como por su apariencia. Sin embargo, esto no quiere decir que Cecilia no sea bella, por el contrario, en la escena del baile, el narrador después de presentar a estas dos mujeres, dice del resto de la concurrencia: “[l]as demás

jóvenes poco ofrecían de notable, y era mucho ya, que entre veinte hubiese dos que pudiesen llamarse bellas” (68). En otras palabras, a pesar de no ser igualmente bellas, ambas son extraordinariamente bellas, como extraordinarios son los protagonistas de los romances nacionales en relación al resto de los hombres y mujeres. Soledad es rubia y blanca puesto que estos colores estaban asociados con la pureza y la inocencia, mientras que la piel morena de Cecilia era vista como un sinónimo de pasión y arrebató. Unzueta resume muy bien el contraste entre estas dos mujeres diciendo que:

entre ambas se presentan los dos tipos femeninos del romanticismo: la mujer (generalmente rubia) angelical e inocente, propensa a lo sumo a los desvíos de la imaginación, pero siempre capaz de proporcionar relaciones estables (matrimonio, familia, descendencia, etc.), y la mujer (morena preferentemente) enigmática, ardiente y antojadiza, protagonista de relaciones apasionadas pero desestabilizadoras en la mayoría de los casos.⁹³

Otra oposición presente en *Soledad* es aquella representada por la joven y don Ricardo, su marido. Don Ricardo es presentado por el narrador como un personaje que “no tenía nada de notable en su fisonomía. (...) Su tez amarilla y sus ojos empañados indicaban un temperamento bilioso, mientras que su nariz aguileña y prominente parecía ser prueba de un carácter violento e imperioso” (3). Después de los párrafos iniciales en los que el narrador describe a sus personajes, se *hace a un lado*, cediéndole la voz a don Ricardo y a Soledad, para que el lector conozca de *primera mano* cómo son las “escenas

⁹³ Unzueta, *op. cit.*, p. 149.

conyugales” que vive esta pareja. En este diálogo don Ricardo le reclama a su esposa: “—¡Siempre las mismas niñerías! ¡Soledad! ¡Soledad! ¿Hasta cuando me abrumarás con ellas?” Y continúa diciendo: “—¡Eso es, siempre las mismas palabras “no me quejo”— Me desesperas mil veces más con esa humildad afectada. Te quisiera más bien soberbia y franca”. Para después concluir: “—¡Exigir más! Tienes razón, qué más puedo apetecer que una esclava sumisa que no contraría mis voluntades, en vez de una esposa que me brinde con su amor, ¿no es cierto eso?” (4-5) Las citas anteriores, teniendo en cuenta que aparecen justo después de la caracterización que el narrador hace de don Ricardo, sirven para exaltar la virtud de Soledad, su paciencia y carácter, aparentemente, inquebrantable ante las exigencias de su marido. Para don Ricardo, Soledad es una niña caprichosa puesto que no asume su papel de esposa-amante sino que se le ofrece sólo como una esposa-hija que cumple con sus deberes domésticos.

Aunque nunca se menciona en la novela, es posible suponer que el matrimonio entre Soledad y don Ricardo nunca fue consumado, contribuyendo así a la pureza asociada a la imagen ideal, tanto de la mujer, como de la nación. Lo anterior es posible inferirlo por las palabras del narrador, quien se refiere a Soledad como “la estatua de la castidad meditando” (3), o por los reclamos de don Ricardo, quien exige amor de su esposa. Un amor que no puede darle puesto que, como lo dice la misma Soledad, fue forzada por la necesidad a entregar su mano, pero nunca pidieron su corazón. Según Doris Sommer, “las mujeres pueden ofrecer el terreno legítimo para la sociedad sólo si parecen no tener marcas ni historia”.⁹⁴ Es posible suponer también que este matrimonio nunca se consumó puesto que esto hubiera abierto la posibilidad de que de la pareja naciera una descendencia, misma que habría de ser, en términos de la proyección

⁹⁴ Sommer, *op. cit.*, p. 89.

nacional, ilegítima, puesto que el mismo matrimonio de Soledad y don Ricardo está fundado en un “amor *ilegítimo*”.⁹⁵

Por otra parte, tenemos a Soledad en los ojos de Eduardo. Este joven resulta un personaje interesante, en gran medida debido a su transformación hacia el final de la obra. Aunque pareciera, especialmente a los ojos del lector contemporáneo, que su transformación no fue producto de un cambio en su sistema de valores, y por lo tanto, no fue una evolución positiva, me parece que el narrador se encarga de irle ofreciendo al lector, a lo largo de la novela, *claves* que le darán credibilidad a esta transformación. Asimismo, Eduardo resulta interesante puesto que es el único personaje en la novela con un discurso doble. Éste utiliza el lenguaje, por un lado, para seducir a Soledad, y por otro, para dar cuenta de sus intenciones malsanas. El siguiente diálogo es una muestra de cómo Eduardo usa las palabras para conquistar a su presa:

—Felices días, señorita, dijo Eduardo. No esperaba tener el doble gusto de gozar la frescura de este huerto, y encontrar a usted, que es sin disputa la flor más hermosa del jardín.(...)

—[¿]No le parece a usted, caballero, que la vida en el campo en medio de estos perfumes y de esas flores es muy deliciosa? Dijo Soledad queriendo dar un nuevo giro a la conversación.

—Sin duda que sí, contestó Eduardo persistiendo en su sistema[,] sobre todo cuando se tiene a su lado a una bella compañera, y acentuó sobre estas últimas palabras mirando a Soledad.

⁹⁵ Unzueta, *op. cit.*, p. 152. Entrecorillado en el original.

—Qué agradable es la vista del agua, dijo ella inclinando su graciosa cabeza sobre el borde del estanque.

—En efecto, señorita, y tanto más agradable cuanto que siempre dice la verdad a la belleza (28-29).

Por otro lado, tenemos la *confesión* de Eduardo respecto a sus intenciones para con Soledad en la carta que le escribe a su amigo de la capital; aquí, el joven seductor afirma: “me he propuesto amar a esa mujer, es decir, me he propuesto enamorarla, y esa conquista que yo juzgaba fácil me presenta hoy más de un obstáculo. Su propia inocencia la guarda de mis acechanzas. Pero con todo creo que está muy cercana la hora de su rendición” (40-41). Vale la pena señalar la aclaración que hace Eduardo con respecto a la diferencia entre *amar* a Soledad, o *enamorarla*. Mientras que el amor es visto como un sentimiento noble y que lleva a la formación de uniones legítimas, el enamoramiento conduce, por lo general, a los descarríos del alma y del cuerpo. La inocencia de Soledad también aparece en el discurso de Eduardo: lo que para él resulta un *defecto* puesto que impide la *rendición* de la joven, es un signo de virtud para los lectores que para ese momento que comparten el sistema de valores propuesto por la obra.

Finalmente, para completar el retrato de Soledad, tenemos la imagen que de ella nos presenta Enrique. Si bien Enrique aparece *físicamente* en la historia, cerca de la mitad del relato, su voz está presente desde mucho antes, a través de la canción que le dejó a su prima antes de unirse al ejército libertador. En ella, Enrique le dice a Soledad: “Cuando de ti me aleje/ y a los combates vaya, /en medio de la batalla/me acordaré de ti, /y esperaré la noche/para calmar mi anhelo/interrogando al cielo/ ¿se acordará de mí?” (19). Aquí Soledad se presenta no sólo como el objeto del deseo del patriota, sino como

el puente entre el espacio de la batalla (lo nacional) con el espacio íntimo (lo familiar). La turbación que Soledad siente al cantar esta canción frente a Eduardo y Cecilia es una muestra de cómo ella se asume como la destinataria de estas palabras.

Posteriormente, en el capítulo titulado “Después de seis años”, se narra el reencuentro de Enrique con su prima. Me parece importante señalar que aquí existen dos *versiones* del encuentro. Por un lado el narrador señala las impresiones de Enrique al volver a ver a Soledad; en sus palabras, ésta

ya no era la niña tierna y juguetona que había dejado. La juventud, con todo el lujo de sus formas había reemplazado a la infancia; su semblante nublado por el dolor era ahora más hermoso y más grave, y el metal de su voz tenía ahora la armonía que sólo adquiere la mujer después de los diez y seis años (59).

La evidente carga sexual de esta visión es matizada por la impresión del encuentro que tenemos en voz de Enrique. Aquí, el joven militar le dice a Soledad: “Hallarás en mí el afecto de un padre, la solicitud de una madre, el cariño de un hermano y...” (59). Si bien es cierto que el narrador señala que Enrique debió detenerse ahí porque “temió traicionarse”, es decir, temió confesar a Soledad su amor, las diferencias en el tono de uno y otro se nos ofrecen como algo curioso. Según mi punto de vista, el que las alusiones al cuerpo y al deseo que pudiese despertar Soledad no aparezcan en la voz de Enrique, contribuye a la imagen del hombre ideal que es incapaz de expresar tales pensamientos por ser Soledad una mujer casada. Es decir, parte de la perfección de Enrique consiste en que éste atiende a los modelos de conducta (como los expresados en los manuales de

urbanidad) mismos que, como lo expresa María Fernanda Lander en su libro *Modelando corazones*, son expresión de una moral socialmente aceptable.

Más adelante, Enrique tiene oportunidad de demostrar no sólo su amor a Soledad sino su calidad de héroe, impidiendo que Soledad acuda a la cita que Eduardo le ha propuesto para que ésta le pruebe su amor. Enrique dice a Soledad: “[q]uiero salvarte y salvar tu inocencia. Yo seré el ángel de tu guarda y te sacaré pura de las manos de tu seductor, porque, Soledad, yo te amo...” (73). No quisiera detenerme mucho en esta cita, puesto que me parece que su tono y función dentro de la historia se explican solos. Sin embargo, quisiera hacer énfasis en la inocencia y la pureza de las que habla Enrique. Como ya lo he mencionado, las cualidades por las que Soledad se distingue de otras mujeres son éstas: pureza e inocencia, y por lo tanto, son las que deben ser preservadas con mayor cuidado, puesto que ellas harán posible la unión legítima entre Soledad y Enrique, o sea, entre el héroe nacional y la mujer ideal.

Todo lo anterior nos lleva a la siguiente conclusión. A pesar de que los tres personajes masculinos de la novela, don Ricardo, Eduardo y Enrique, tienen una imagen bastante similar de Soledad, los defectos de los dos primeros les impiden juzgarla en toda su *perfección*. Los celos de don Ricardo le impiden *adorar* a la joven, y el egoísmo de Eduardo no deja ver que en su pureza está su mayor cualidad. El único capaz de valorar a Soledad como la mujer ideal es Enrique, y por lo tanto es el único que la merece.

Ahora bien, por otra parte tenemos las descripciones que de Cecilia se hacen a lo largo de la novela. Algunas páginas atrás vimos cómo es que el narrador introduce a los lectores a Cecilia como una mujer físicamente opuesta a Soledad, y cómo estas características físicas se entienden como manifestaciones de las cualidades morales del

personaje. Esta asociación de los rasgos físicos con la moral de los personajes estará presente, como veremos más adelante, en la novela de Altamirano.

Eduardo es el encargado de *mostrarnos* a Cecilia, pues él es prácticamente el único personaje con el que la joven interactúa en la historia. De hecho, resulta curioso que en el epílogo de la novela aparezca una carta de Cecilia a Soledad, en la que se menciona que ella (¿junto con Enrique?) ha bautizado a su hijo, siendo que en todo el relato estas dos jóvenes apenas cruzan palabra. En cuanto a la imagen que el lector obtiene de Cecilia, ésta es retratada por Eduardo como “una niña”, de cuyos reclamos se defiende diciendo: “¿Cómo podría dejar de amarte? Eres tan linda, tan buena y sobre todo tan amorosa” (31). El que Eduardo comience su explicación llamando niña a Cecilia habla, por un lado, de que resulta para él fácil aprovecharse de ella puesto que la encuentra indefensa y, por otro lado, de cómo este personaje es asociado con un comportamiento caprichoso, cuyas demandas no son tomadas en serio. Después de las palabras de Eduardo interviene el narrador diciendo que “Cecilia quiso engañarse a sí misma dando oídos a aquellas palabras de su amante, desentendiéndose de sus acciones que le decían lo contrario” (31). La anotación del narrador confirma esta imagen de Cecilia como una mujer cuya pasión produce en ella una ceguera que, como se verá más adelante, tiene consecuencias negativas para ella y para aquellos a su alrededor.

Otro momento importante para la caracterización de Cecilia aparece en el capítulo undécimo titulado “Amor y egoísmo”. Aquí Cecilia ofrece a Eduardo la última oportunidad de *salvar su honor* y el del hijo que lleva dentro, contrayendo matrimonio y *legitimando* el producto de su pasión. Sin embargo Eduardo después de llamar loca a Cecilia, le propone “cubrir esta falta a la que has sido arrastrada por un amor del que no debes avergonzarte” (76), es decir, abortar al hijo con el pretexto de salvar el decoro de la

joven. La frase de Eduardo: “[q]uerida mía, la pasión te extravía”, resulta curiosa en este contexto. Tanto las palabras de Eduardo como sus acciones y las impresiones que de ellas ha ofrecido el narrador, nos llevan a desacreditar la voz de este personaje por saberlo deshonesto y malintencionado; sin embargo, aquí el narrador parece concederle la razón a Eduardo al no intervenir en este diálogo con sus usuales juicios de valor. Si bien es posible pensar que el narrador discrepa de la opción propuesta por Eduardo, también es cierto que, según el tipo de relaciones establecidas en el universo diegético, si Cecilia tuviese un hijo ilegítimo, rompería con el modelo ideal propuesto. Ante ello, el narrador encuentra una solución: Cecilia, como consecuencia de un intento de suicidio, pierde al hijo que esperaba. Este acontecimiento de alguna manera *purifica* el cuerpo de Cecilia y la mente de Eduardo, ofreciéndoles la oportunidad de reparar sus faltas y de unirse en legítimo, y constructivo, matrimonio.

De este modo, es posible concluir que en *Soledad* la pasión y la contención son los ejes que determinan el carácter y el destino de sus personajes femeninos. Soledad, la imagen de la contención, tiene que aprender a distinguir entre la pasión mal encaminada, representada por Eduardo, y la pasión bien encauzada, representada por Enrique. Cecilia, en cambio, deberá aprender a contener su pasión (la que la lanza a los brazos de Eduardo y la que la impulsa a arrojarse al estanque) y dirigirla hacia la unión legítima. De este modo, ambas mujeres podrán engendrar hijos legítimos que reproduzcan las imágenes y los valores de la nación ideal.

III. *Clemencia*, o cómo el cuerpo de la patria es un cuerpo de mujer

Clemencia fue publicada por primera vez en 1869 dentro del periódico literario *El Renacimiento*, dirigido por el mismo Ignacio Manuel Altamirano. Bajo el título de “Cuentos de invierno”, *Clemencia* apareció en doce entregas, siendo la última la más extensa ante el inminente cierre de la revista. De hecho, la última entrega de *Clemencia* (que consta de 17 capítulos, mientras que las anteriores no pasaban de dos) ocupa buena parte del número final de este semanario. La obra está dividida en treinta y siete capítulos, más un epílogo y una nota del autor, en los cuales se desarrolla la historia del Fernando Valle, comandante del ejército republicano mexicano durante la intervención francesa. Valle llega junto con un cuerpo de soldados a la ciudad de Guadalajara mientras las tropas francesas enemigas avanzan; ahí, el joven conoce a una prima y una tía suyas de las cuales tenía noticia, y junto con ellas conoce a Clemencia, una muchacha de la alta sociedad local quien es la mejor amiga de Isabel, la prima. El encuentro con estas mujeres, así como la intrincada relación que surgirá entre ellas, el comandante Valle y su compañero de regimiento, el joven Enrique Flores, marcarán el destino trágico del protagonista.

Huberto Batis, en su presentación a la edición facsimilar de *El Renacimiento*, afirma que Altamirano

habría empezado [a escribir esta novela], en Guadalajara en 1867, cuando enfermo de disentería convaleció ahí de sus achaques de guerrero, conoció la sociedad tapatía y el paisaje del valle de Atemajac. Buscando la base

épica para la literatura mexicana, carente de ella consuetudinariamente, creyó encontrarla en la gesta de la Intervención, concretándose a la resistencia de las tropas del general Uruga contra el avance de Bazaine hacia occidente

96

Tan pertinente como el comentario de Batis respecto a cuáles fueron las condiciones en las que Altamirano comenzó a escribir la novela que aquí nos ocupa, resulta lo dicho por Alejandro Rivas en su artículo “Altamirano y *El Renacimiento*”. Aquí Rivas señala que en 1867 Altamirano había roto relaciones con el presidente Juárez por no estar de acuerdo con que éste buscara reelegirse en el cargo, una vez alcanzado el triunfo de la república. En septiembre de ese año, Altamirano funda un periódico titulado *El correo de México* cuyo objetivo era apoyar la candidatura de Porfirio Díaz a la presidencia. Ante la inminente reelección de Juárez, Altamirano cierra *El correo...*, decide retirarse del mundo de la política (al menos de su lado público) y “pide que le paguen sus haberes de guerra, en tanto héroe de la Intervención, y con el dinero que le paga el gobierno funda la publicación más ambiciosa del siglo XIX: *El Renacimiento*”.⁹⁷ De lo anterior podemos concluir que, a pesar de que Altamirano es una figura íntimamente ligada al Estado republicano, al haber sido escrita bajo estas circunstancias, *Clemencia* no es una novela que busca difundir un discurso oficial sino que es una obra que pugna por aquello de que “las naciones pueden hacerse de nuevo”.⁹⁸ Es decir que en ella encontraremos no un proyecto de contrucción sino uno de reconstrucción nacional,

⁹⁶ Huberto Batis, “El periódico literario *El Renacimiento* (1869)”, en Ignacio Manuel Altamirano, *El Renacimiento*, p. XVI.

⁹⁷ Alejandro Rivas, “Altamirano y *El Renacimiento*”, en Manuel Sol y Alejandro Higashi, eds., *Homenaje a Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893)*, Xalapa, Universidad Veracruzana-Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 1997, p. 155.

⁹⁸ Ignacio Manuel Altamirano, “Despedida” de *El correo de México*, citado en Rivas, *Idem*.

en el que el autor se preocupa más por las acciones que por las descripciones de los personajes.

Además de esta importante contribución para el establecimiento del contexto histórico de *Clemencia*, Rivas dirige su atención a otro tópico imprescindible para la comprensión de la obra: el patriotismo. En palabras del estudioso: “[después de la Reforma] el concepto de patria tiene que ver *sólo con el proyecto liberal*, de igual forma como la literatura nacional sólo puede ser aquella que conlleve los valores de ese grupo. Para Altamirano, la literatura pertenece al grupo social de cuyos ideales es expresión”.⁹⁹ Es decir, cuando se habla de patria, de nacionalismo y de literatura en la obra de Altamirano se está hablando del liberalismo y, especialmente, del triunfo del pensamiento liberal.

Ahora bien, el que desde las primeras páginas la novela se sitúe como una historia ocurrida en medio de la guerra de intervención francesa y que se mencione al general José María Arteaga y a su enemigo el general François Bazaine, nos lleva a preguntarnos si *Clemencia* es o no una novela histórica. Según Fernando Unzueta, “la nación se concibe en los términos ideológicos e históricos del proyecto liberal y se imagina, sobre todo, a través de la literatura; y la literatura, a su vez, se vuelve tanto histórica (o historicista) como nacional o americanista”.¹⁰⁰ En este sentido es posible pensar que un elemento constitutivo de la novela nacional, en tanto manifestación del proyecto liberal, es la inserción de personajes o acontecimientos del pasado. Lo anterior se explica si recordamos que para los letrados decimonónicos, el que hombres y mujeres

⁹⁹ Rivas, *op. cit.*, p. 157.

¹⁰⁰ Unzueta, *op. cit.*, p. 13.

se sintieran identificados con un pasado común, permitía avanzar en el proyecto de construir sociedades unidas e, idealmente, homogéneas.

Así, el proceso mismo de imaginar la nación implica una visión histórica de la sociedad, ya sea, como en las novelas ubicadas en tiempos de la Colonia, que buscan representar una situación en la que lo nacional no existía, o bien “había sido totalmente desvirtuado por el “nefasto” sistema colonial español”¹⁰¹ (ensalzando de esta manera el presente sí nacional); o bien, como en *Clemencia*, a través de la exaltación del pasado reciente, o en palabras de Unzueta, de su interpretación en términos positivos. Así,

[d]e acuerdo al historicismo predominante, se percibía que el presente y cualquier posibilidad de desarrollo para el futuro dependían de las experiencias históricas del pasado. *La constitución de los imaginarios nacionales, por lo tanto, requería la re-articulación de la experiencia histórica nacional* en términos de un pasado colonial que se debía negar y de un pasado revolucionario reciente que contenía las semillas libertarias alrededor de las cuales se organizaría la patria.¹⁰²

Sin embargo, y a pesar de lo anterior, no es posible clasificar a *Clemencia* como novela histórica debido a que el pasado de la intervención francesa resulta demasiado cercano al momento de la escritura de la novela como para que pueda considerarse histórico. Altamirano escribe su novela a escasos dos años del triunfo de la república, es decir, no existía aún una distancia que permitiera observar de manera crítica estos

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰² *Ibid.*, p. 22. Las cursivas son mías.

acontecimientos. Lo que, sin duda alguna, se puede observar en *Clemencia*, es la presencia de un discurso político, de ahí que algunos investigadores se refieran a este tipo de novelas —como la *Amalia* de José Mármol— con el apelativo de novela política, puesto que en ellas existe una postura respecto a los hechos reales, pero su cercanía ante ellos les impide ser consideradas como novelas históricas.

Sin duda alguna, parte de esta postura política en *Clemencia* tiene que ver con aquello que funciona como las semillas libertarias de las que habla Unzueta. La novela de Altamirano debe leerse como un relato sobre la defensa de la patria ante el extranjero invasor; sin embargo, y a pesar de haberse escrito una vez conseguido el triunfo sobre los franceses, éste no es un discurso de victoria. Tal vez sea, precisamente, la poca distancia entre el tiempo de la escritura y el de los hechos narrados, lo que imprima en la novela el sentimiento de que la defensa de la patria no ha concluido, de que la amenaza está aún presente.

Antes de pasar al análisis de la novela de Altamirano me gustaría señalar, de manera breve cuáles son las características que, creo, nos permiten hablar de *Clemencia* como una novela nacional. En primer lugar, si, como recordamos, una novela nacional es aquella que tiene como eje central la historia de amor de dos personajes arquetípicos que fungen como una alegoría de los conflictos y relaciones sociales de la época, la historia de (des)amor entre Fernando Valle y Clemencia sin duda pertenece a esta categoría. En este caso, no es la unión conyugal de una pareja la que representa el futuro de la nación, aunque de cierto modo, sí es el romance restaurador del orden social.

En cuanto a los personajes de la obra de Altamirano, éstos representan claros opuestos tanto en su configuración moral como física. Mientras que el comandante Flores es descrito como un hombre cuya “fisonomía era tan varonil como bella; [que] tenía

grandes ojos azules, grandes bigotes rubios, era hercúleo, bien formado, y tenía fama de valiente”,¹⁰³ el coronel Fernando Valle es simplemente el reverso de Flores: raquíptico y endeble, taciturno y antipático para todo el mundo. Sin embargo, a lo largo de la novela iremos conociendo las verdaderas cualidades y defectos de ambos personajes a través de sus acciones. En el caso de las protagonistas de la obra, Clemencia e Isabel, sus rasgos físicos opuestos se presentan como el primer indicador de su naturaleza distinta.

De todas las características de la novela nacional en *Clemencia*, la que me parece más interesante y pertinente para esta investigación es aquella que tiene que ver con el deseo de instruir a la sociedad mexicana. Esta novela ofrece una figuración de la nación en un momento muy particular de la historia del país en el que la presencia de un enemigo invasor impide la creación de vínculos sociales positivos y ante lo cual se debe, en cambio, reforzar la idea del patriotismo como el único sentimiento verdaderamente puro.

Ordenando el caos: la figuración de la nación en *Clemencia*

Siendo *Clemencia* una novela que gira en torno a la idea de la patria intervenida, me gustaría comenzar este capítulo con una idea tomada de la teoría de género y nación que señala que además de la participación *tradicional* de las mujeres (como símbolos) en la construcción (igualmente simbólica) de la nación,¹⁰⁴ existe un caso en el que esta relación

¹⁰³ Altamirano, *Clemencia*, p. 69. En lo sucesivo anotaré el número de página dentro de un paréntesis junto a la cita. Recuérdese que la paginación refiere al segundo tomo de la edición de *El Renacimiento* (ver nota 33 del capítulo 1).

¹⁰⁴ Ver sección cuatro del capítulo I: “El papel de las mujeres en la construcción nacional”.

(mujer-nación) se vuelve un tanto más compleja, y éste ocurre cuando la patria se encuentra bajo el dominio de una fuerza extranjera.

Si, como se había mencionado anteriormente, el cuerpo femenino es, en la literatura nacional, el lugar donde simbólicamente se representa a la patria, no será difícil imaginarnos que en un contexto en el que ésta se encuentra bajo la ocupación extranjera, el cuerpo femenino sea visto también como un cuerpo ocupado.¹⁰⁵ Sería pertinente aquí recordar lo dicho por Doris Sommer en cuanto a que las mujeres no deben tener *ni marcas ni historia* para poder “ofrecer el terreno legítimo para la sociedad”;¹⁰⁶ así, las mujeres que han sido *seducidas* por el extranjero (no sólo en el sentido carnal, sino como veremos más adelante, especialmente en lo relativo a las ideas)¹⁰⁷ no podrán ofrecer el terreno propicio para la construcción de relaciones sociales positivas, enriquecedoras y que permitan la reproducción de los valores nacionales. Lo que una novela como *Clemencia* parece decirnos —y es la intención de este capítulo indagar en ello— es que cuando una nación se encuentra intervenida por fuerzas extranjeras, las mujeres que formen parte de esta comunidad nacional no podrán establecer relaciones maternas o familiares estrechas, o en criterios de la época, relaciones *puras y desinteresadas*.

Por otro lado, el hecho de que la patria se encuentre ocupada también genera una ruptura en el orden social establecido que se traduce en caos. Lo que hace que en la

¹⁰⁵ Quienes han desarrollado más esta idea han sido algunos estudiosos de la llamada literatura *postcolonial* quienes han encontrado una relación entre novelas en las que la patria se encuentra intervenida por un grupo extranjero y personajes femeninos que han sufrido violaciones y ultrajes. En estas novelas la relación patria ocupada-cuerpo ocupado es más directa, mientras que en mi propuesta de lectura de *Clemencia* esta relación se encuentra mucho más matizada. Para más información al respecto ver: Inderpal Grewal y Caren Kaplan, eds., *Scattered Hegemonies: Postmodernity and Transnational Feminist Practices*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994. En especial el capítulo de Lydia Liu titulado “The female Body and Nationalist Discourse: *The Field of Life and Death* Revisited”, pp. 37-62.

¹⁰⁶ Doris Sommer, *Ficciones fundacionales*, p. 89.

¹⁰⁷ Asunto que, según los letrados latinoamericanos resulta casi ineludible: las mujeres por su *naturaleza* vulnerable serán seducidas, quiéranlo o no, por el extranjero.

novela de Altamirano algunos críticos ubiquen a Fernando Valle como un suicida romántico mientras que otros lo vean como un mártir liberal, o que Clemencia sea considerada por algunos como una gran patriota, mientras que para otros ella sea la causante de todos los males de la obra es, a mi parecer, que ésta se encuentra llena de contradicciones, contradicciones en las visiones de lo femenino y contradicciones en el tratamiento del patriotismo. Éstas, lejos de ser fallas de la obra, son precisamente la fuente de su riqueza tanto literaria como histórica y deben ser atribuidas al caos que la intervención produce tanto en las relaciones sociales como en las instituciones del Estado. Jaqueline Cruz, en un artículo en el que analiza los personajes femeninos en *El Zarco*, llega a una conclusión que, sin duda, puede aplicarse también para *Clemencia*: “el desorden engendra desorden, [ocasionando] una espiral sin fin”.¹⁰⁸

Así, podemos esperar que la función del héroe en una historia en la que la patria está intervenida sea, como iremos viendo a lo largo de las siguientes páginas, la de *componer* estas dos *consecuencias* de la ocupación extranjera, es decir, buscar reestablecer el orden social y procurar educar (encauzar) a las mujeres para que éstas puedan formar familias unidas y solidarias que sirvan como cimiento de la nación.

Ahora bien, para adentrarnos en el análisis de esta novela hemos de partir de que un relato es una “construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanos, cuyo referente puede ser real o ficcional”.¹⁰⁹ El narrador, entonces, y como ya se mencionó en el caso de *Soledad*, “es la fuente misma de información que tenemos sobre el mundo de acción humana propuesto”.¹¹⁰ En

¹⁰⁸ Jaqueline Cruz, “La moral tradicional y la identidad mexicana a través de los personajes femeninos de *El Zarco*”, *Explicación de textos literarios*, vol. 22, no. 1, Sacramento, California State University, 1994, p. 77.

¹⁰⁹ Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 10.

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 15-16

Clemencia los referentes reales y ficcionales se entrelazan para ofrecer al lector una historia que busca convencer de su carácter de *verdadera*. Del mismo modo, existe en ella un juego de narradores cuyo objetivo es el mismo y que, dicho sea de paso, corresponde con la idea de Altamirano de que la novela debía servir como una herramienta para la instrucción del pueblo.

En la novela del siglo XIX aparece con frecuencia un juego de narradores que consiste en la presencia de un primer, y *verdadero*, narrador que aparece al inicio y que le cede la voz a otro (en este caso uno intradieгético) que fungirá como narrador durante el resto de la historia. El primero, anuncia al lector que lo que está por relatar es, ya sea una historia que le fue referida a él, ya sean las páginas encontradas y reconstruidas de la vida del personaje, o alguna otra historia cuyo artificio tenga la intención de imprimir veracidad en las páginas narradas.

En la obra de Altamirano tenemos una variación de este juego de narradores. Aquí podemos observar la presencia de un primer narrador quien, a partir del segundo capítulo, le cede la voz narrativa al doctor L. Este primer narrador, cuya identidad desconocemos, se encuentra junto con otras personas en el estudio del mencionado doctor, una noche de diciembre, de ahí que esta narración sea un *cuento de invierno*.

Una noche de diciembre, mientras que el viento penetrante del invierno, acompañado de una lluvia menuda y glacial, ahuyentaba de las calles a los paseantes, varios amigos del doctor L.... tomábamos el té, cómodamente abrigados en una pieza comfortable de su linda aunque modesta casa (39).

El que varios personajes se sienten a escuchar una historia en una noche en la que el clima restringe las actividades puede ser visto como un esfuerzo por recuperar los orígenes orales y colectivos del relato. Al compartirse dentro de una comunidad, se sanciona la importancia del contenido de lo narrado, al tiempo que se alienta a que quienes una vez fungieron como receptores sean capaces, a su vez, de reproducir y transmitir estas historias. De este modo, el sentido comunitario de una narración oral (o de la ficcionalización de la narración oral en este caso) está íntimamente ligado con el proyecto de integración e identificación de los individuos hacia la comunidad nacional hegemónica propuesta por los letrados liberales del siglo XIX.

Retomando la figura del primer narrador, éste dice del doctor L., quien será el narrador metadieético de la historia de *Clemencia*:

que es un guapo joven de treinta años y soltero, [quien] ha servido en el cuerpo médico-militar y ha adquirido algún crédito en su profesion (...).

Es un literato instruido y amable, un hombre de mundo, algo desencantado de la vida, pero lleno de sentimientos nobles y elevadas ideas (39).

La anterior caracterización del doctor L., quien nos ofrecerá la historia de Fernando Valle y Enrique Flores, resulta una forma de acreditar la opinión del doctor al caracterizarlo de manera positiva. El primer narrador está en cierto modo respaldando sus posturas y le concede su aprobación en cuanto a lo que está por contar.

El doctor L. resulta entonces un narrador homodieético testimonial puesto que está involucrado con el mundo narrado en tanto que personaje. En su caso, la función diegética como actor es casi nula, mientras que la función vocal es la que le da sentido a

su presencia ahí. Sin embargo, el primer narrador es también un narrador homodiegético testimonial puesto que se encuentra en la pieza del doctor y, durante la referida noche, se convierte en narratario de la historia de Fernando Valle. Ambos narradores cuentan historias de las que fueron testigos, el primero al haber visto la historia del capitán del ejército republicano y sus desgracias, y el segundo, al haber escuchado la historia del doctor L. compartiendo con sus amigos de tertulia un relato sobre héroes y villanos nacionales.

Ambos sentidos, vista y oído, sirven para *validar* el relato. El que los dos narradores hayan sido testigos de los acontecimientos que narran, da al lector la impresión de tener información *de primera mano*, lo cual le otorga a la obra un carácter *menos* ficcional. Dicho carácter estaría, entonces, en concordancia con una literatura que busca no sólo entretener sino instruir. En el epílogo de *Clemencia*, el autor confiesa la ficcionalidad del doctor L., su calidad de “artificio literario” y su relevancia en tanto testigo, lo mismo que ocurre, aunque el autor no lo diga, con el primer narrador.

A continuación, me gustaría pasar al examen de la idea de nación propuesta por Altamirano en esta obra a partir de lo que he llamado las contradicciones presentes en la novela. Primero que nada he de aclarar que por contradicción entiendo la presencia de dos ideas opuestas en la caracterización de un mismo personaje (ya sea un personaje individual —Fernando, Clemencia— o un grupo —el ejército, las mujeres). En este caso, quisiera enfocarme en las contradicciones presentes en la visión del narrador respecto al universo diegético, es decir, respecto a los personajes y a la historia que se está contando. Con lo anterior daremos un gran paso hacia adelante en la explicación de la novela de Altamirano puesto que, si lo que conocemos acerca del universo diegético lo conocemos sólo a través del narrador, será indispensable saber hacia dónde se

orientan sus simpatías y sus aversiones en lo relativo a los personajes y sus acciones para así poder comprender, no sólo la lógica de este universo sino, principalmente, cuál es el mensaje que la obra busca difundir.

Si juzgásemos al doctor L. únicamente por lo que dice acerca de los personajes de la historia que cuenta, nos sería difícil comprender cómo es que un hombre bueno y culto como él se ha dejado engañar por la encantadora personalidad de quien después resulta ser un traidor a la patria y que, en cambio, no haya podido ver en el coronel Valle todo el valor y patriotismo que lo convertirían en el héroe desdichado. Sin embargo, aquí conviene recordar que ese hombre bueno y culto forma parte de esa sociedad *desordenada* por la intervención enemiga y, por lo tanto, es también víctima del caos que hace que los buenos sean castigados y los malos salgan victoriosos. Aunque, por otro lado, si ponemos atención no sólo a las descripciones del narrador sino a las palabras que les siguen, me parece que podremos encontrar una clave en este juego de oposiciones y paralelismos.

El primer personaje que el narrador introduce es el comandante Enrique Flores, del que dice ser un “joven perteneciente a una familia de magnífica posición, gallardo, buen mozo, de maneras distinguidas, y que a las prendas de que acabo de hablar agregaba una no menos valiosa, y era la de ser absolutamente simpático” (69). A tan favorable presentación sigue un comentario que nos hace sospechar que este joven no será nuestro héroe. Al referirse a por qué Flores era adorado por sus soldados y compañeros, el doctor dice que: “conociendo la influencia que ejercía sobre su jefe y su prestigio entre la tropa, [sus subordinados] no perdían ocasión de halagarle, de colmarle con atenciones y de hacerlo entrever un próximo y honroso acenso”. Especialmente siendo ésa la “época en que se franqueaban los escalones de los más altos empleos más

fácilmente que nunca” (69). Con estas palabras el narrador no sólo deja entrever que tal vez Flores no sea un hombre tan distinguido como pareciese, sino que, incluso suponiendo que sus cualidades fuesen ciertas, el narrador apunta que éstas no eran apreciadas por los demás por su valor intínseco sino por lo que podía alcanzarse con ellas. Me explico, en las líneas anteriores el doctor L. no sólo está juzgando a Flores sino que está también juzgando al ejército como una institución que permite el rápido ascenso de sus integrantes mediante el uso del encanto y las influencias.

Por otra parte tenemos al coronel Fernando Valle, quien “era un muchacho de veinticinco años como Flores, pero”:

[t]aciturno, 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 (70).

A lo anterior se suma el hecho de que el “valor temerario” y el “arrojo” con los cuales luchaba en el campo de batalla eran interpretados por sus superiores como un acto que buscaba “humillar a sus jefes que combatían con la prudencia del valor reposado y experto” (70). Antes de continuar con las descripciones de Valle me gustaría hacer algunas anotaciones de la cita anterior. En primer lugar tenemos que los adjetivos con los que Fernando es descrito no son intrínsecamente malos —a pesar de que el mismo narrador opina que “hasta nosotros los médicos (...) repugnábamos acercanos a él” (70)— sino que pueden resultar positivos o negativos según el sistema de valores en el que se

inserten. Así, lo que en otro momento histórico sería tomado como un comportamiento virtuoso (el ser metódico, económico, laborioso, reservado), en el contexto de patria intervenida es visto como un defecto de carácter. Si quedase alguna duda al respecto, más adelante el narrador apunta que: “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” (70, las cursivas son mías). Es decir, Enrique Flores es un personaje amado por todos en el ejército por su carisma y belleza, mientras que Fernando Valle es odiado por sus correligionarios, no sólo porque carecía de esos atributos sino porque, además, poseía aquellos que debían de ser, en circunstancias *normales*, los pilares de una institución como el ejército: la inteligencia, el valor y la habilidad. Me parece que lo anterior, no puede ser definido como una crítica al ejército puesto que es precisamente el cuerpo militar el encargado de defender a la patria y, como mencioné al inicio de este capítulo, todo lo relativo con la patria (especialmente a su defensa) era considerado como una expresión del credo liberal que tanto el autor como el narrador defienden acérrimamente. Entonces, lo que a mi parecer sería acertado pensar es que la misma ocupación extranjera es la causante del caos social en el que nada es como debiera ser y de que el poder se encuentre *mal distribuido*.

Lo anterior me lleva a hacer una pequeña digresión respecto al personaje de Fernando Valle. Muchas veces me pregunté cuál era la verdadera naturaleza de este personaje y si él en realidad era o no el héroe de la novela. Una primera respuesta me conducía a pensar que Fernando no podía representar este papel puesto que no respondía a las exigencias sociales de la época, es decir, no se integraba al modelo de socialización europea (el expresado en los manuales de urbanidad) del que hablan autores como María

Fernanda Lander o Beatriz González Stephan.¹¹¹ Es decir, que, a pesar de que era mucho más virtuoso que el resto de los personajes, no era lo suficientemente virtuoso puesto que carecía de herramientas sociales y, por lo tanto, no podía representar al nuevo sujeto nacional, al hombre ideal de las nuevas naciones.¹¹² Sin embargo se presentaba la otra opción, la de pensar que Fernando justamente era el héroe porque se enfrentaba a las convenciones absurdas de una sociedad que valora más los modales y las formas que los verdaderos sentimientos. Si lo anterior fuese cierto, Altamirano no sólo estaría ofreciendo un modelo diferente de conducta sino que estaría haciendo una crítica a la modernidad, a la civilización. Como iremos viendo en estas páginas, ahora me inclino a creer en la segunda opción ya que así la obra se vuelve mucho más clara y completa: la intervención de la patria ha generado un desorden social que sólo puede reestablecerse con la transgresión de las normas que esa sociedad ha impuesto y con el consiguiente sacrificio del héroe romántico que es a la vez el mártir republicano.

Ahora bien, sólo para profundizar un poco más en la crítica al modelo de sociabilidad europea, me gustaría referirme a otro de los atributos de Flores que constantemente se le reprocha a Valle no tener: el de haber *estado en sociedad*. Después de la primera vez que los capitanes se encuentran con Isabel y Clemencia en la casa de la primera, Isabel opina que la conversación de su primo *ni era oportuna ni tenía chiste*, puesto que él “será un observador pero no es nada divertido ni galante; (...) tartamudea

¹¹¹ Para un estudio más detallado acerca de los manuales de urbanidad y su impacto en América Latina, véase: Beatriz González Stephan, “Modernización y disciplinamiento. La formación del ciudadano: del espacio público y privado” en González Stephan, *Esplendores y miserias del siglo XIX*, pp. 431-455.

¹¹² Además del hecho de que, visto de cierto modo, Fernando es el causante directo de la liberación del traidor a la patria. Según Adriana Sandoval este hecho coloca a Valle no en la categoría de héroe, sino en la de suicida romántico. Además, al intercambiar con Enrique su lugar en el calabozo, Fernando “se convertirá él mismo en un traidor” y “Enrique continuará traicionando a la patria”. (Adriana Sandoval, “Fernando Valle: un suicida romántico, en *Clemencia* de Altamirano”, *Literatura mexicana*, vol. 18, no. 2, México, Centro de Estudios Literarios-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2007, p. 170.)

y se avergüenza y se queda callado como un campesino” (155). De más está decir que Valle no sabe tocar el piano, ni bailar, ni conoce a todas las familias acomodadas de la ciudad de México (aunque pertenece a una), todo lo cual parece ser un requisito indispensable para relacionarse con el mundo civil. Lo que resulta interesante aquí es que, mientras Flores adquirió estas habilidades en su juventud al tiempo que disfrutaba del “banquete que el placer ofrece en Europa a los sibaritas del siglo XIX” (157), Valle pasó sus años mozos estudiando las doctrinas liberales tan amadas a su corazón y tan odiadas por su padre y, tratando de compensar la deshonra que esta situación producía a su familia, se entregó resignadamente al oficio de armero que su padre le impuso. No fue sino hasta que resultó evidente la inutilidad de sus esfuerzos que Fernando decidió empuñar las armas por la defensa de la república. Con lo anterior quiero decir que a pesar de que Fernando Valle parecería, a primera vista, la antítesis del sujeto nacional ideal —baste para ello recordar al Enrique de *Soledad*, quien si bien no era un *señorito de salón* como Eduardo, sí era en cambio un hombre apuesto, hercúleo y además, escribía poemas— hacia el final de la obra nos daremos cuenta de que Fernando no sólo era el hombre al que Clemencia debió de haber amado, sino que era el hombre al que la nación debió de haber amado.

Ya he mencionado que el patriotismo juega un papel fundamental en la construcción de la historia de *Clemencia*; ahora me gustaría señalar cómo este sentimiento se va definiendo a lo largo de la novela y cómo va fijando los destinos de los personajes.

Después del primer encuentro entre los capitanes del ejército y las dos mujeres tapatías, Fernando y Enrique sostienen una conversación en la que el lector va descubriendo las verdaderas personalidades de ambos. En el capítulo titulado “Los dos

amigos”, Enrique, con el ánimo de consolar a su amigo —quien lamenta el no haber podido causar una buena impresión en las damas a causa de su timidez— le confiesa a Fernando que su objetivo en la vida es poder hundirse en “todos los goces del orgullo, del poder, de la riqueza, del amor, de la gloria” (158) y que para ello es necesario, he ahí el consejo de Enrique, arrancarse el corazón, deshacerse de cualquier inclinación al romanticismo y, sobre todo asumir que, con las mujeres (aunque no sólo con ellas, como veremos), “ó tiene uno que engañar o que ser engañado” (157). Fernando, perplejo ante los *horrores* de los que habla su cínico amigo le pregunta: “Pero dígame usted, Flores, con semejantes ideas cuyo origen no me es desconocido ya ¿cómo es que sirve usted en el ejército, y en un tiempo como este, en el que la República anda de capa caída?” (157) A lo que Enrique responde:

— (...) hay algo que me dice que sobreviviré a la guerra. Usted comprenderá que vamos a quedar muy pocos, y de esos pocos me propongo ser uno. El camino así se hace más corto, y yo llegaré a mi fin.
(...)

— El patriotismo tiene sus móviles de diferente especie; para unos es cuestión de temperamento, para otros es la simple gloria, ese otro platonismo de los tontos. Para mí es ambición. Yo quiero subir (157).

Vale la pena señalar que de las diferentes motivaciones del patriotismo que menciona Flores, ninguna tiene que ver con el amor y el cumplimiento del deber hacia la patria, con el odio hacia el enemigo o con cualquier cosa relacionada directamente con la nación, sino que habla únicamente del patriotismo como medio para alcanzar otros fines.

En este pasaje resulta claro que Enrique Flores es un joven ambicioso que se encuentra en las filas de los defensores de la república sólo porque ve en ello la posibilidad de ascender, es decir, la defensa de la patria no figura en su lista de prioridades. Ahora bien, si pensamos en la función moral y didáctica de una novela nacional como *Clemencia* es posible suponer que el autor colocará los valores deseables en el o los héroes de la obra y los anti-valores en el o los villanos. De este modo, la postura de Flores ante el patriotismo apuntaría a la primera clave de qué es el patriotismo para el autor, a partir de lo que no es para Flores. Es decir, el patriotismo no deberá ser, entonces, un medio para alcanzar otros fines, ni deberá tampoco ser un sentimiento motivado por la ambición personal.

En la conversación anterior también se resuelve lo siguiente: Fernando procurará el amor de su prima Isabel mientras que Enrique probará suerte con la sultana de Guadalajara. Sin embargo, como en el amor decimonónico no hay voluntad sino destino, la evidente predilección de Isabel por Enrique, más el consejo de este último, hacen que Fernando rápidamente se convenza de que puede amar a Clemencia. Después del siguiente encuentro de los cuatro jóvenes, un convite organizado en casa de Clemencia para los comandantes, Fernando, sin reparar en que todo es parte de un plan de la sultana para causarle celos a Flores —el verdadero objeto de su amor—, siente que la fortuna comienza a sonreírle. Sin embargo, a pesar de que “[e]l nuevo amor ocupaba de una manera absoluta su corazón” (250) Valle no puede evitar preguntarse por cuál es su deber. ¿Qué hacer si amaba a Clemencia? El debía pronto partir de Guadalajara y si ella se quedaba en la ciudad, lo más probable era que la joven “tuviese un nuevo capricho y olvidara completamente al oscuro oficial mexicano” (250). Sin embargo la respuesta parece estar dada, según el narrador: “no había remedio para él. Se hallaba colocado

entre sus deberes de patriota y sus esperanzas de amante” (251). Contrario a *Soledad*, en donde la familia y el amor constituyen un deber, aquí el amor no representa más que esperanzas, ilusiones tal vez, pero no obligaciones. Lo anterior se debe, según mi lectura, a que en *Clemencia* el amor no está ligado a la nación. Entonces, si Fernando decide cumplir con el deber, elegirá continuar con su labor militar y marchar lejos de la joven puesto que el amor (este amor) no representa ninguna obligación moral. La duda y la incredulidad con las que Fernando ve este amor se deben a que éste es en realidad un engaño. Fernando duda porque es cierto que Clemencia no lo ama y es por esto que el único deber que es posible cumplir en los tiempos de la patria intervenida, es el deber hacia la patria y no hacia el amor o la familia. Y Fernando lo sabe, es por esto que “el austero joven no vacilaba un momento en preferir la patria a su amor y consagrarse todo entero a la defensa del país” (251).

Más adelante Isabel descubre que el respetuoso cariño que creía que Enrique le profesaba, no era más que una táctica de seducción, que “lo que el libertino quería” era su “deshonor”, su “vergüenza” (261). Isabel, quien ha caído enferma desde la fatídica revelación, acude a Clemencia buscando un poco de consuelo, y lo encuentra, aunque sólo por poco tiempo. El que Isabel haya rechazado a Enrique arguyendo que antes que su felicidad está su honra significa, para Clemencia, que el objeto de su amor se encuentra nuevamente disponible y por lo tanto, ya no es necesario pretender que ama a Fernando. Una vez que Fernando se da cuenta de que ha sido víctima del engaño de Clemencia y de la traición de Flores al no rechazarla sabiendo que éste la amaba, Fernando no encuentra otra salida que retar a su compañero a duelo.

Sin embargo, este duelo no se lleva a cabo puesto que Enrique alertó al coronel, jefe de ambos comandantes, de los planes de Fernando. El coronel, cuyo nombre no

conocemos, manda llamar a Fernando y lo reprime severamente diciendo que: “[u]n militar no se pertenece, su vida es de la patria y arriesgarla en otra cosa que su defensa, es traicionar a sus banderas” (266). Las palabras del coronel apuntan en la misma dirección que las anteriores lecciones acerca del patriotismo: no hay ningún deber mayor que el deber hacia la patria, ni siquiera el de resarcir el honor puesto que si se cumple con este deber, si se actúa patrióticamente, el honor quedará automáticamente reparado. Este mismo argumento es repetido a Fernando por el doctor L., a quien vemos actuar en este capítulo, por primera vez, como parte del universo diegético:

[e]n el primer combate vd. se cubrirá de gloria o morirá, y de una manera u otra quedará bien puesto a los ojos de su rival y a los de esa señorita, que sería la primera en censurar a vd. una querrela personal en los momentos mismos en los que el enemigo se presenta frente a nosotros (267).

De lo dicho por el doctor L. me gustaría destacar lo que se refiere a Clemencia. Si se concede que ella condenaría también el duelo entre Fernando y Enrique, es porque se asume que ella misma valoraría, no la vida de ambos capitanes, sino la importancia de éstos en la defensa de la patria y, en consecuencia, la defensa misma de la patria. En otras palabras, se asume que Clemencia es una patriota. Sin embargo, un poco más adelante veremos que el patriotismo de la joven tiene algunas cláusulas.

Los primeros días de enero de 1864, ante la inminente llegada del ejército francés y de sus aliados conservadores a la ciudad de Guadalajara, tanto los militares como las familias liberales que no podían soportar “la idea de recibir a los enemigos de la patria” y salían de la capital jalisciense rumbo a Colima. La familia de Clemencia era

una de éstas. Lo que resulta sumamente interesante aquí es que, varios capítulos atrás, cuando Fernando aún creía en el amor de Clemencia, éste suponía que la joven no abandonaría la ciudad porque “[e]ra demasiado rico su padre y (...) aunque se hallaba reputado como patriota, esa reputación no era tal que le obligase a aceptar los peligros de la campaña y las consecuencias inevitables de los reveses” (251).¹¹³ Es decir que el padre de Clemencia *no era lo suficientemente patriota* para decidir abandonar la ciudad. Entonces, si el carruaje de Clemencia era uno de los que recorrían el camino de Zapotlán podría suponerse que era porque Clemencia *sí era suficientemente patriota* y había convencido a los demás de emprender la marcha. Sin embargo, más adelante descubriremos que el patriotismo de Clemencia no es tan puro como podría creerse pues, en palabras de su padre, “algo se mezcla el amor” (104). Aunque la cita anterior podría parecer inofensiva, es decir, no tiene nada de *intrínsecamente* malo la unión de estos dos sentimientos, en este contexto me parece que sí es una crítica a la joven puesto que, como lo había mencionado en el caso de Flores, el patriotismo no puede usarse como medio para satisfacer los deseos individuales, en este caso Clemencia actúa patrióticamente (dejando la ciudad) para poder estar cerca de su amado Enrique y no sólo por permanecer fiel a sus ideales.

Más adelante se reconoce el valor de Fernando dentro del ejército cuando éste va con su viejo capitán a pedir prestado un coche para sustituir el de la familia de

¹¹³ El caso del padre de Clemencia es curioso. Las únicas dos figuras paternas que aparecen en la obra son el padre de Fernando Valle, quien representa a los conservadores a los que el discurso de *El Renacimiento* llama a olvidar las diferencias y unirse como una nación, y el padre de Clemencia, un patriota del que no se espera mucho como patriota. Este hombre, un “viejo comandante del ejército”, es arrastrado en toda la obra por la voluntad de su hija, lo cual lo lleva, entre otras cosas, a ofrecer su fortuna, en dos ocasiones, a cambio de la vida de los dos capitanes. Si pensamos lo anterior en los términos propuestos por María Inés de Torres, quien dice que “[e]n el discurso republicano, la imagen de la familia patriarcal como lugar de orden y autoridad era ideal para tratar de expresar la tan necesitada paz social”, podíamos pensar que la ausencia de figuras paternas positivas, es decir, *suficientemente* liberales y con autoridad sobre los miembros de su familia, se presenta como una característica más de la ruptura del orden causada por la patria intervenida. (De Torres, *¿La nación tiene cara de mujer?*, p. 25)

Clemencia, que se ha averiado en el camino. Éste no sólo accede sino que le responde: “¡que diablo! no faltaba mas que yo negara un tan pequeño servicio a quien debo la vida y tantos...” (269). Resulta éste un pasaje interesante puesto que la reacción del capitán contrasta con la desconfianza y rencor con los que el narrador había dicho que trataban a Valle tanto sus superiores como sus subalternos. Me parece que lo que ocurre aquí es que Fernando Valle va cambiando ante nuestros ojos una vez que sale de Guadalajara, es decir, una vez que vuelve a sus tareas militares: deja de ser un hombre callado y casi estático y se convierte en el héroe que va de un lado a otro resolviendo y componiendo, incluso, podemos decir que con esto el ritmo de la narración se acelera y la personalidad de Valle, la verdadera, se va haciendo evidente.

No quisiera detenerme en los detalles que llevan al descubrimiento de la traición a la patria de Enrique Flores, ni en su captura y prisión. En cambio, me gustaría señalar que la decisión de Fernando Valle de intercambiar lugares con el traidor, condenándose así a la muerte, es, a mi parecer, el mayor acto de patriotismo de la novela. Me explico, algunos estudiosos han apuntado que la muerte de Valle es un acto patriótico porque Clemencia representa a la patria y al morir por Clemencia, Valle muere por la patria.¹¹⁴ Sin embargo, me parece que el sacrificio de Valle, aunque bien empujado por la idea de que la muerte del traidor significaría la desdicha de la joven a la que ama, es un acto patriótico porque con él pretende restaurar el orden roto por la intervención. Pudiera pensarse como que Fernando *traicionó* su resolución de preferir la patria antes que el amor, no obstante, me parece que en este caso, eligiendo el amor estaba también eligiendo a la patria.

¹¹⁴ Según Adriana Sandoval, “[José]Gomariz propone que en la novela, Clemencia representa a la patria y que por ella muere Valle”. (Adriana Sandoval, “Fernando Valle: un suicida romántico, en *Clemencia* de Altamirano”, *Literatura Mexicana*, vol. 18, no. 2, 2007, p. 164.)

Fernando Valle termina siendo el mártir de la lucha republicana puesto que con su sacrificio, aquellos que habían cometido errores de juicio, como Clemencia al no haberlo amado a él, o como su padre al haber dejado que se antepusieran las ideologías al amor familiar, o como el mismo doctor L. quien lo había creído un sujeto despreciable, todos ellos tuvieron la oportunidad de ver sus errores y tratar de resarcir los daños ocasionados. En el caso de Clemencia, el que la joven termine enclaustrándose y entregada a un hábito que la “consagra a los que sufren” (287) es una forma de restaurar los vínculos afectivos *puros*, e incluso puede considerarse como una forma de establecer un tipo de maternidad protectora, justo aquella que resulta necesaria para la reproducción de los valores nacionales.

La virgen y la hurí: los personajes femeninos en *Clemencia*

Me gustaría pasar ahora al análisis de las imágenes de lo femenino y su relación con la idea de nación presente en la novela. En el séptimo capítulo titulado “Guadalajara de cerca”, el narrador nos presenta una disertación que tiene como objetivo “dar a conocer las bellezas de la patria, *tan ignoradas todavía*” (89) Vale la pena destacar que esto no sólo se refiere a la flora, fauna y demás características del paisaje —asunto que trata en el capítulo anterior— sino que, como bellezas de la patria, éste entiende también los atributos morales de sus hombres y mujeres puesto que ellos constituyen una parte fundamental del encanto y la riqueza de una nación. Debemos recordar que para la tradición romántica, a la que pertenecían los constructores simbólicos de la nación de la primera mitad del siglo XIX, la estética y la moral iban siempre de la mano, baste para

ello recordar las caracterizaciones de los personajes de estas novelas en las que el rostro se presenta siempre como un reflejo del alma. De este modo, en estos dos capítulos el narrador se encarga de mostrar al lector que México es un país sumamente hermoso cuya belleza, si no puede ser apreciada, es debido a la presencia intrusa del enemigo extranjero.

En “Guadalajara de cerca” el narrador dice que: “[d]esde 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 junto a su corazón” (105). En la cita anterior se hace referencia al papel de la familia y de las mujeres como las encargadas de acoger y de cuidar, no sólo a los visitantes sino, en un sentido más simbólico, a la nación. Ahora bien, si pensamos en Fernando Valle, veremos que a él, el personaje más patriótico de *Clemencia*, ni la ciudad ni sus mujeres lo reciben con los brazos abiertos. Podríamos suponer que existe una contradicción entre las descripciones generales y los acontecimientos particulares en la caracterización de las mujeres en la novela, sin embargo, me parece que es la intención del narrador mostrar, en este capítulo, aquellos rasgos *fijos* y *permanentes* del comportamiento femenino (y su relación con la nación) para después oponerlos con lo que más adelante conoceremos como los rasgos *temporales* de lo femenino. En otras palabras, existe una caracterización de *las mujeres nacionales* (en abstracto y como sujetos atemporales) y existe una caracterización de Clemencia e Isabel que, sin dejar de ser *mujeres nacionales* —el arrepentimiento de Clemencia al final de la novela es prueba de ello— no pueden dejar de actuar determinadas por su circunstancia histórica, en este caso, la de la patria intervenida.

Entre estas características atemporales de lo femenino el narrador destaca una como la más importante de todas; para él, las mujeres jaliscienses tienen “además de los encantos físicos que el cielo les otorgó con mano pródiga, una 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: el corazón, amigos míos, el corazón” (105). Y ¿en qué consiste tener corazón? Según el mismo doctor L., en la facultad de “saber amar bien y cumplidamente, con ternura, con lealtad, sin interés, sin miradas bastardas, sino en virtud de un sentimiento tan exaltado como puro” (105). A lo que agrega que:

[e]ste 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 haya extendida por toda la tierra, que gana prosélitos a cada momento y parece estar cobijada bajo las alas poderosas de la civilización (105-106).

Tanto Clemencia como Isabel son, según la misma caracterización del narrador, mujeres de corazón, entre otros motivos, porque su amor cumple con las características antes descritas: ambas aman pura y desinteresadamente, el único problema consiste en que aman al hombre equivocado. La explicación de esto la podemos encontrar en la división entre lo *permanente* y lo *temporal*. Es decir, ambos personajes poseen los sentimientos *correctos* pero sus circunstancias históricas no les permiten convertirlos en relaciones sociales productivas para la nación.

Me gustaría ahora continuar con la descripción de estas dos jóvenes. En palabras del narrador:

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 negros 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 huríes, 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 (139).

Clemencia e Isabel son opuestas físicamente y también lo son en cuanto a lo moral. Mientras que la primera es una mujer arrojada, coqueta y apasionada, la segunda es serena, modesta y sumisa. Como ya se vio en el análisis de *Soledad*, la construcción dicotómica de personajes es un rasgo común de las novelas románticas decimonónicas y busca, por lo general, la simplificación del mundo en positivos y negativos para que la tarea didáctica tenga un impacto mayor en el público lector.

Me gustaría detenerme un momento en el análisis de los nombres de estos personajes. Al igual que en *Soledad*, tenemos en Clemencia a un personaje cuyo nombre podría ser considerado como referencial puesto que hace alusión a una virtud: la compasión, la indulgencia, la misericordia, todos ellos conceptos que tienen que ver con el

perdón.¹¹⁵ Resulta significativa la elección de este nombre como el título de la obra si tomamos en cuenta lo dicho por Pimentel respecto a que éste, por lo general, resume y orienta el relato. Alejandro Rivas, en su ya mencionado artículo acerca de Altamirano y *El Renacimiento*, afirma que “el lema del liberalismo triunfante de 1867 fue *Justicia, Clemencia, Igualdad*”.¹¹⁶ Hemos de recordar que el espíritu del semanario que albergó a la novela por primera vez tenía que ver con que tanto liberales como conservadores dejaran a un lado las diferencias políticas y se unieran en la construcción de un proyecto de nación común (aunque en realidad eran los conservadores los que debían unirse al proyecto liberal), es decir, Altamirano lo que buscaba con su novela era, en gran medida, promover la reconciliación nacional. De este modo, al utilizar uno de los postulados del liberalismo para nombrar tanto al personaje como a la novela, la lección de la obra consistiría en que si los grupos conservadores aceptaban sus errores, del mismo modo que los personajes de la novela reconocen los suyos, éstos obtendrían, al igual que los personajes, el perdón de la nación.

El nombre de Isabel, en cambio, se presenta, al igual que Cecilia en la novela de Mitre, como un nombre no-referencial, sólo que aquí, en lugar de írsele sumando significado, se le va restando, puesto que sus acciones en el mundo diegético son tan pocas que este personaje termina casi por desaparecer. En otras palabras, la pasividad de Isabel, relacionada de cierto modo con su incapacidad de asumirse como parte de un contexto

¹¹⁵ Nuevamente me gustaría hacer hincapié en que Pimentel no se refiere nunca a este tipo de nombres como referenciales, para ella, los nombres referenciales aluden a personajes históricos, mitológicos, son alegóricos o indican tipos sociales, pueden también estar asociados a géneros o a personajes literarios. De ellos dice que su “legibilidad depende del grado de participación y conocimiento del lector [puesto que] (deben ser *aprendidos y reconocidos*)”. Si bien es cierto que ni “Soledad” ni “Clemencia” entran completamente en esta categoría, éstos no podrían ser considerados como nombres no-referenciales puesto que no son *blancos* semánticos ni están vacíos de significado, y en cambio, sí dependen, en especial en el caso de Clemencia, de lo que el lector asocie e identifique con ellos. (Pimentel, *op. cit.*, pp. 64.65.)

¹¹⁶ Rivas, *op. cit.*, p. 158.

histórico y social, hace que se *desperdicie la oportunidad* de construir un significado perdurable para su nombre.

Una vez perfilada la personalidad de Clemencia e Isabel a partir de su caracterización física y de los nombres que llevan, me gustaría continuar analizando las imágenes de lo femenino en la novela y su relación con la construcción simbólica de la nación a partir de lo que los demás personajes opinan de ellas y de sus acciones dentro del universo diegético. A pesar de que Fernando y Enrique tienen ideas muy distintas acerca de las mujeres en general —Enrique consideraba que “con las mujeres no hay remedio: o tiene uno que engañar o ser engañado” mientras que Fernando creía “que la mujer amada era el apoyo poderoso para el viaje de la vida” (157)— ambos coinciden en su opinión respecto a las dos jóvenes. En el capítulo titulado “Los dos amigos”, Flores anima a Valle a que elija a cual de las dos damas consagrará su amor. Lo que resulta sumamente interesante aquí es que Valle decide conquistar a su prima para *salvarla* de Flores: Fernando conoce el poder de seducción de su amigo y sabe con certeza que si éste se decidiera a conquistar a Isabel, su honor y su virtud estarían en peligro. En cambio, parece no preocuparle que Clemencia corra el mismo peligro, no porque Flores no fuese a intentar seducirla, sino porque éste ve en Clemencia a una competidora digna del capitán, en palabras de Valle:

Dejar a esta beldad poderosa y fatal en lucha con Enrique, no era una villanía, porque iban a encontrarse dos potencias igualmente fuertes, y, después de todo, si alguna desgracia acontecía, ¿no valía más que recayera sobre la altiva morena, sobre la *liona* aristocrática y soberbia,

más bien que sobre la débil virgen que no parecía contar con fuerzas suficientes para luchar sin morir? (158)

No sólo resulta menos grave que la desgracia caiga sobre Clemencia, sino que, de algún modo, ésta se ha de ver como consecuencia de la personalidad y los atributos de la joven. Su altivez y soberbia eximen a Valle de la *responsabilidad moral* de protegerla; en cambio, de Isabel, la mujer angelical, se dice que no merecía ser objeto “de cruel diversión e innoble placer” (158). Resulta claro cómo Fernando Valle, el justo y romántico capitán del ejército, no vacila en aplicar criterios distintos a cómo estas dos mujeres deben ser tratadas puesto que, según él, son ellas mismas las que establecen las bases para esto: una mujer delicada e indefensa deberá ser tratada con el mayor de los respetos, mientras que una mujer apasionada y orgullosa perderá el derecho a este trato.

Esta misma imagen de Clemencia como una fuerza arrasadora la comparte Isabel. Desde el primer encuentro de los cuatro jóvenes, se hace evidente que Flores se ha ganado la simpatía de ambas. Isabel, cuya *organización dulce y tímida* la hacía víctima de un amor que se iba apoderando de su débil espíritu, se siente intranquila respecto a la posibilidad de tener a su amiga como rival de amores. La preocupación de la prima de Valle no es perder la amistad de Clemencia, en el caso de que ella esté, como lo supone, también interesada en Enrique, sino ser ella la vencedora. Como podemos observar en la siguiente cita, lo que está en juego no es sólo el amor de este capitán, sino el triunfo de un sistema de valores estéticos y morales:

cuando el pensamiento de su antagonismo con Clemencia la preocupaba más fuertemente, (...) Isabel se levantaba apresuradamente, se ponía

frente a uno de los grandes espejos que adornaban su salón, veía retratada en él su imagen y sonreía con aire de triunfo. Era bella, no con la belleza de su amiga, sino con una belleza más pura, más poética, más ideal (169).

Existe también en Isabel un presentimiento de que Enrique podría representar una amenaza para su virtud y, de ser así, Clemencia sería entonces la mujer indicada para él. Es decir, si Enrique es un hombre bueno y honesto, habrá de preferir la pureza e inocencia de Isabel, de lo contrario, su lugar estará al lado de la hurí. Valdría la pena detenernos un momento en el término de hurí, me parece que Altamirano eligió comparar a Clemencia con las jóvenes que, según el Islam, acompañan a los creyentes en la muerte y que poseen toda clase de encantos, especialmente, por su carácter exótico. Lo exótico, íntimamente relacionado con lo desconocido, se presenta como un símbolo de la atracción y los peligros que representa el *otro* dentro de los proyectos nacionales que buscaban, ante todo, la homogeneidad.

Estas imágenes sobre Clemencia continúan a lo largo de toda la novela. Ahora bien, además del carácter altivo y apasionado de Clemencia, ¿qué otras características podemos encontrar en ella que sirvan para perfilar esta imagen de lo femenino? Una de ellas es sin duda la curiosa mezcla de nacionalismo y de amor por lo extranjero de esta joven. A pesar de que ella no participa en ningún momento del debate político, mismo que, por otra parte, aparece poco en la novela, es claro que *odia al enemigo invasor* y que, tanto ella como su familia, son partidarios de la república. Sin embargo, Altamirano se encarga de hacernos ver que Clemencia no tiene ningún empacho en usar términos extranjeros, incluso franceses. La joven convoca a sus amigos diciendo: “tendremos la *soirée* mañana en mi casa” (203). Cabe destacar que Clemencia no sólo utiliza una

palabra en francés sino que adopta una moda del enemigo invasor, en este caso, la de las reuniones sociales por la tarde. Otro ejemplo de ello es el árbol de navidad que hace colocar en el salón para el baile. De él, el narrador dice:

Había sido un capricho de Clemencia poner ese árbol, en cuyas frescas ramas había colocado algunas de sus más queridas alhajas, pañuelos y pequeños juguetes que habían de repartirse entre sus afortunados amigos, *con entero arreglo al estilo alemán* (264. Las cursivas son mías).

Y si lo anterior no fuese suficiente para comprender la fascinación de la joven por lo europeo, éste remata diciendo:

Además, Clemencia, *prosiguiendo sus imitaciones del extranjero*, había dispuesto que inmediatamente después de despejado el árbol de sus adornos, el primer vals que se bailase fuese como el vals de medianoche en el último día del año, el baile de los amantes (264. Las cursivas son mías).

Ahora bien, como he ido señalando, Isabel representa a la mujer inmaculada, de espíritu noble y corazón bondadoso, capaz de amar intensamente pero propensa a callar sus emociones. Resulta interesante que este personaje sea capaz de expresar lo que siente únicamente a través de la música. En unos de los primeros encuentros entre los cuatro jóvenes, Isabel, después de muchas insistencias, se sienta al piano y toca “una de esas piezas en que la ternura y la melancolía están unidas a las más difíciles combinaciones de la ciencia musical”. Además de revelarse como una gran artista que “habría brillado en el

salón más aristocrático de Europa”, Isabel se revela como mujer. En palabras del narrador:

se había transformado de la niña tímida y dulce que era, en un ángel seductor e irresistible. Sus hermosos ojos azules y oscuros, brillaban con el fuego de la inspiración, su boca se entreabría con una leve sonrisa, su rizada y espesa cabellera blonda parecía agitada, y el esfuerzo hacía palpar su seno cuidadosamente cubierto (202).

Además de ser esta la única descripción de Isabel que tiene una carga sexual, es también la única que coloca a la joven en el plano terrenal. Si bien es cierto que la música fue siempre uno de los recursos utilizados en el romanticismo para expresar las emociones de los personajes, su importancia en este pasaje, como ya lo he dicho, consiste en que es éste, junto con el que a continuación describiré, el único en que Isabel no se nos ofrece como un ser terriblemente pasivo.

Después de algunos capítulos en los que las cosas parecen marchar bien para los amantes (Valle aún no ha descubierto el engaño de Clemencia y Enrique le ha jurado amor a Isabel), la verdad comienza a relucir. Isabel ha caído enferma y las verdaderas intenciones de Enrique son la causa de ello. La desgracia de Isabel consiste en que, a pesar de estar convencida de la maldad de Enrique, no puede dejar de amarlo: “he jurado no volver a hablarle; pero le amaré toda mi vida” (262). Resulta un tanto irónico que la única voluntad que Isabel es capaz de seguir es aquella que la hará miserable por el resto de su vida, en primer lugar, por la imposibilidad de alcanzar la felicidad, y en segundo, por la incapacidad de aprender de sus errores. La revelación del verdadero carácter de

Enrique debiera de servir como un *disparador* que hiciera a Isabel reflexionar sobre por qué encontraba atractivo a un canalla, y a partir de ello, generar un cambio en su sistema de valores, a darse cuenta de que no es cierto que, como lo afirmaba al inicio de la historia, que *sus ojos nunca la engañan*.

Ahora bien, ¿cómo es posible hacer coincidir la imagen tan favorable de lo femenino que nos presenta el narrador en las primeras páginas con la caracterización más bien negativa de Isabel y de Clemencia a lo largo de la novela? Existen varias explicaciones. La primera de ellas tiene que ver, como lo adelanté al inicio de este capítulo, con la idea de que en un momento en el que la patria se encuentra intervenida por una fuerza extranjera, las mujeres dejan de ser el espacio de representación simbólica de la nación y se convierten en un terreno en disputa. Es decir, tanto las fuerzas de la patria como las fuerzas extranjeras buscarán imponer sus valores en el comportamiento femenino. En el caso de *Clemencia*, podemos suponer que los valores del enemigo están representados en la altivez de Clemencia¹¹⁷ y en la pasividad de Isabel, mientras que los valores nacionales se manifiestan en el culto al sentimiento que profesan estas dos jóvenes.

La segunda explicación tiene que ver con la idea de que las dos mujeres, aunque opuestas en su físico y en su carácter, comparten un rasgo moral: ambas “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” (139. Las cursivas son mías). Es decir, según lo que propone la novela, existe una condición *natural* en las

¹¹⁷ El coronel Flores alecciona a Valle diciéndole que las mujeres como Clemencia son “como los soberanos de los países monárquicos; ellos dicen la primera palabra, ellos interrogan, y parecería rebajarse si por acaso se vieran obligados a responder”. No será necesario profundizar mucho en que la comparación de la joven con un monarca resulta sumamente negativa en un momento en el que el país luchaba por derrocar a un emperador extranjero y restaurar la república. (Altamirano, *op. cit.*, p. 62)

mujeres que las lleva a juzgar con el corazón y no con la razón y es por esto que resultan particularmente susceptibles al engaño de las apariencias.

Entonces, ¿cuál es el sentido de que ambos personajes sean tan opuestos y a la vez tan similares? Me parece que si bien es cierto que ambas cometen los mismos errores debido a su *naturaleza* y a que se encuentran expuestas al influjo extranjero, es decir, se dejan engañar por las apariencias y aman a Enrique Flores mientras que odian a Fernando Valle, sólo una se reivindica como patriota a partir de que es consciente de que el amor no puede ser un sentimiento individual, sino que tiene implicaciones sociales. Es decir, mientras que para Isabel la desgracia consiste en que el hombre que ama quiera *arrebatarse su honra* y no tomar su mano en matrimonio, para Clemencia la fatalidad consiste en haber amado al traidor y no al héroe. Lo anterior resulta entonces, según mi lectura de la obra, la lección principal de la novela de Altamirano: solamente será posible restaurar el orden roto por la intervención extranjera si los hombres y mujeres son capaces de ver más allá de sus intereses individuales y se asumen como miembros activos de la nación.

Conclusiones

El siglo XIX fue, para América Latina, el momento de definir el rumbo que habrían de tomar los recién formados países: establecer nuevos límites territoriales, definir formas de gobierno, crear instituciones para regir la vida pública y privada, etc. Además de todas esas tareas, o más bien, para poder llevarlas a cabo, fue necesario imaginar una nación. Esta nación debía servir como el núcleo de identidad de una sociedad diversa, que debía ahora unirse y formar una sola y homogénea comunidad, dejando a un lado las diferencias regionales, de idioma, religión, etc. Un proyecto de esta naturaleza requeriría un discurso que retomara (o recreara) un pasado común y que exaltara las virtudes de un presente compartido.

El hecho de que durante el siglo XIX, los hombres encargados de la política en los países latinoamericanos fuesen también literatos activos, condujo a la elección de la literatura, de la novela particularmente, como uno de los medios a través del cual se transmitiría este discurso nacional. Así, la novela latinoamericana de este periodo debe ser entendida como la expresión más popular del liberalismo latinoamericano y como una de las más valiosas herramientas para la instrucción del pueblo. Prueba de ello es la existencia de un gran número de textos críticos de la época (ensayos, cartas, discursos) en los que se discute la importancia y el carácter de la literatura nacional. Es decir, los hombres de letras encontraron en la novela el espacio ideal para pensar y transmitir esa idea de nación que, no por imaginada, deja de ser real.

Ahora bien, una de las primeras interrogantes que este trabajo de investigación se planteó consistía en responder si las novelas nacionales habían contribuido o no a la construcción de la nación. Me parece que, si entendemos que la nación se construye, simbólicamente, a través de un discurso hegemónico en el que se establece: 1) cuáles son las características de la nación, 2) quiénes son los miembros de esa nación y, 3) cómo deben de comportarse para alcanzar la armonía social, entonces, al proponer un universo diegético en el que los personajes fungen como símbolos de grupos sociales (los patriotas, los extranjeros, las mujeres) y cuyas relaciones se presentan como una alegoría de los problemas de la comunidad, las novelas nacionales contribuyen a la difusión y consolidación de ese discurso hegemónico y, por lo tanto, es posible afirmar que constituyen una parte esencial de la construcción simbólica de la nación.

Otra de las preocupaciones centrales de esta tesis consistió en la relación entre la construcción simbólica de la nación y las imágenes de lo femenino, es decir, cómo se conectaba la nación imaginada en las novelas con los roles imaginados para las mujeres dentro de ese universo (diegético y nacional). Para ello me basé en el modelo propuesto por Yuval-Davis y Anthias y encontré que, en el discurso de las novelas nacionales latinoamericanas, las mujeres participan, principalmente, como símbolos de las diferencias culturales (de una nación ante otra), es decir, que lo femenino se entiende como un símbolo de lo nacional. De ahí es posible afirmar entonces que, en el caso latinoamericano, los personajes femeninos de las novelas nacionales tienen una relación directa con la representación simbólica de la patria, es decir, en ellos se imprimen los rasgos deseables o reprochables del proyecto de construcción nacional del sector letrado liberal.

Y bien, en los casos particulares de las novelas analizadas, ¿cómo representan los personajes femeninos a la nación? En la novela del argentino Bartolomé Mitre, *Soledad*, la joven protagonista que lleva el mismo nombre que la novela es, en sí misma, la representación simbólica de la patria. Ella representa todas las cualidades que la nación ha de tener: es bondadosa, pura, sensible, valiente y sabe sacrificarse. Además de los atributos de carácter de Soledad, es posible afirmar lo anterior a partir de su relación con el resto de los personajes: su matrimonio con un hombre viejo y conservador representa el pasado colonial y la imposibilidad de romper por completo los vínculos con éste aun cuando ha sido alcanzada la independencia; la presencia de un hombre que busca seducir a la joven y convertirla en adúltera representa la amenaza de la Europa moderna que quiere aprovecharse de la frágil estabilidad americana y que pretende imponer su sistema de valores; y por último, el amor entre la joven Soledad y su primo Enrique, soldado liberal, representa el triunfo de los ideales republicanos frente a las fuerzas conservadoras y extranjeras. El que Soledad cumpla con su deber de esposa (sacrificio), no se deje seducir por Eduardo (decoro) y permanezca fiel en su amor hacia Enrique (patriotismo) la convierten no sólo en la imagen ideal de lo femenino sino en la representación simbólica de la nación. Entonces, podemos afirmar que en *Soledad*, la supervivencia de la nación depende de la preservación de los valores de lo femenino.

En *Clemencia*, la novela del mexicano Ignacio Manuel Altamirano, a pesar de que la nación no está encarnada en ninguno de los personajes femeninos de la obra, lo femenino tiene un papel protegónico en la representación simbólica de la nación. Aquí es necesario partir de la idea de que si lo femenino representa la nación, cuando la *integridad* nacional esté en juego (como en el caso de una invasión extranjera), la pureza de lo femenino también estará en disputa. En *Clemencia*, tanto Isabel como Clemencia son

mujeres *virtuosas* que, sin embargo, no pueden *ejercer* plenamente su virtud puesto que las circunstancias se lo impiden. De este modo, tenemos en la novela del mexicano un caso interesante en el que, por un lado, se representa en los personajes femeninos las virtudes deseables tanto en las mujeres como en la nación (el corazón, el culto al sentimiento) y por otro, se les adjudican los vicios que han de ser erradicados (dejarse engañar por las apariencias, actuar de forma egoísta) tanto como del comportamiento femenino como del nacional.

Además de las diferencias en las imágenes de lo femenino de cada novela, podemos observar también que, mientras que a Mitre le preocupa mucho definir a sus personajes, es decir cómo son física y moralmente, cómo se comportan ante cierta situación, cuáles son sus valores, etc., en *Clemencia*, Altamirano, sin escatimar en las descripciones, propone una historia en la que las descripciones sólo son el primer acercamiento al personaje, y éstas, en muchos casos, no resultan tan útiles puesto que terminan siendo las acciones y no los pensamientos y los sentimientos de los personajes los que definen su lugar en la historia. Lo anterior, a mi parecer, se debe a que en *Soledad* es claro que la intención de la obra consiste en establecer, a través de personajes alegóricos, cómo deben pensar y sentir los ciudadanos de las nuevas naciones. En esta novela, la idea es que si los personajes tienen buenos sentimientos y cultivan ciertos valores (el patriotismo, el honor, el cumplimiento del deber) actuarán bien. En la novela de Altamirano, el autor nos demuestra que a pesar de que los personajes poseen lo que en apariencia son los valores correctos (de *Clemencia* se dice que es una gran patriota) al momento de ponerlos en práctica resulta que no saben aplicarlos correctamente. Es decir, son las acciones y no los sentimientos los que definen a los personajes.

El sentido de lo anterior está, según mi lectura de las obras, en las diferencias en los proyectos nacionales de ambos autores. Mientras que para Mitre su *Soledad* es un proyecto de construcción nacional, es decir, con ella pretende establecer las bases de la identidad nacional, para Altamirano, *Clemencia* es un texto en el que se plantea la idea de la re-construcción nacional, en la que me parece encontrar, no una lección inicial, sino algo más parecido a un examen de consciencia nacional. Podría argumentarse que las diferentes circunstancias por las que atravesaban la Argentina y México podrían ser las causantes de esta diferencia en las novelas; sin embargo, debemos recordar que en el momento en que Mitre escribe *Soledad*, su país se encontraba en manos del dictador Rosas y Mitre mismo se encontraba exiliado. Es decir, Mitre también pudo haber escrito una novela sobre la patria intervenida (no por un enemigo extranjero sino por uno local), sin embargo, opta por ubicar su historia en un lugar *no intervenido*, es decir, en cierto sentido Mitre opta por el optimismo, por la historia positiva y con final feliz. Por otra parte, Altamirano, a pesar de que pudo haber optado por una historia de triunfo con final feliz (debemos recordar que los franceses ya habían sido derrotados y expulsados para el momento de la publicación de *Clemencia*), adopta una postura respecto a la historia: la guerra aún no se ha ganado, no es momento de pensar en quiénes somos sino en qué hacemos y sólo así será posible rehacer una nación.

Bibliografía

- Abud, Eduardo, "Práctica narrativa de Ignacio Manuel Altamirano (a propósito de *Clemencia*), *Divergencias. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*, vol. 1, 2003, pp. 57-67.
- Achugar, Hugo, "La fundación por la palabra" en Hugo Achigar, comp., *La fundación por la palabra. Letra y nación en América Latina en el Siglo XIX*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-Universidad de la República, 1998, pp. 5-77.
- Altamirano, Ignacio Manuel, *El Renacimiento, periódico literario (México 1869)*, edición facsimilar, presentación por Huberto Batis, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- , *La literatura nacional. Revistas, ensayos, biografías y prólogos*, ed. y prol. de José Luis Martínez, México, Editorial Porrúa, 1949. Tomo 1.
- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Arambel-Guiñazu, María Cristina, ed., *Las mujeres toman la palabra: escritura femenina del siglo XIX en Hispanoamérica*, Madrid, Iberoamericana, 2004, 2 vols.
- Bellini, Giuseppe, "De "Amalia" a "Santa": una tipología de la mujer en la novela costumbrista-romántica hispanoamericana", *Analecta malacitana. Revista de la sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, vol. 23, no. 2, 2000, pp. 453-469.
- Bello, Andrés, *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Edición digital.
- Campobassi, José S., *Mitre y su época*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1980.
- Castillo, Silvia, "Diferencia colonial, canon nativista y construcción de la imagen femenina" en Zulma Palermo, coord., *Cuerpos de mujer. Representación simbólica y crítica cultural*, Córdoba, Ferreyra Editor-Universidad Nacional de Salta, 2006, pp. 91-107.
- Conway, Christopher, "El aparecido azteca: Ignacio Manuel Altamirano en el necronacionalismo mexicano, 1893", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXXI, no. 62, 2005, pp. 125-142.
- Cortázar, Alejandro, *México y sus novelistas en el siglo XIX: hacia un ideal nacionalista*, Iowa City, The University of Iowa, 1997 (tesis de doctorado).
- Cruz, Jaqueline, "La moral tradicional y la identidad mexicana a través de los personajes femeninos de *El Zarco*", *Explicación de textos literarios*, vol. 22, no. 1, Sacramento, California State University, 1994, pp. 73-86.

- D'Alessandro, Sonia, "Los escritos de los héroes: ¿monumento fundacional?", en Hugo Achugar, comp., *La fundación por la palabra. Letra y nación en América Latina en el siglo XIX*, Montevideo, Universidad de la República, Facultad de Ciencias y Humanidades, 1998, pp. 135-175.
- De Ezcurdia, Manuel, "Clemencia, *c'est moi*", en Manuel Sol y Alejandro Higashi, eds., *Homenaje a Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893)*, Xalapa, Universidad Veracruzana-Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 1997, pp. 171-178.
- De la Rosa Oteiza, Luis, "Utilidad de la literatura en México", en Jorge Ruedas de la Serna, *op. cit.*, pp. 78-79.
- Escalante, Evodio, "Lectura ideológica de dos novelas de Altamirano", en Manuel Sol y Alejandro Higashi, eds., *Homenaje a Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893)*, Xalapa, Universidad Veracruzana-Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 1997, pp. 189-203.
- Escobar Ladrón de Guevara, Guadalupe y José Luis Martínez Sánchez, "El concepto de lo femenino en Altamirano", en Manuel Sol y Alejandro Higashi, eds., *Homenaje a Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893)*, Xalapa, Universidad Veracruzana-Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 1997, pp. 215-223.
- Garrels, Elizabeth, "La nueva Eloísa en América o el ideal de la mujer de la generación de 1837", *Nuevo texto crítico*, no.4, año 2, pp. 27-38.
- González Stephan, Beatriz "Modernización y disciplinamiento. La formación del ciudadano: del espacio público y privado" en González Stephan, *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana-Equinoccio-Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1995, pp. 431-455.
- , *La historiografía del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*, La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1987.
- Gutiérrez Chong, Natividad, "Patriotic Thoughts or Intuition: Roles of Women in Mexican Nationalisms", vol. 12, no. 2, 2006, pp. 339-358.
- , "Tendencias de estudio de nacionalismo y mujeres", en Gutiérrez Chong, coord., *Mujeres y nacionalismos en América Latina. De la independencia a la nación del nuevo milenio*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. 19-65.
- Hernández Palacios, Esther, "Heroínas y antiheroínas en la novela de Ignacio Manuel Altamirano", en Manuel Sol y Alejandro Higashi, eds., *Homenaje a Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893)*, Xalapa, Universidad Veracruzana-Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 1997, pp. 225-236.
- Lafragua, José María, "Carácter y objeto de la literatura", en Jorge Ruedas de la Serna, *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, p. 75.
- Lander, María Fernanda, *Modelando corazones. Sentimentalismo y urbanidad en la novela hispanoamericana del siglo XIX*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003.
- Liu, Lydia, "The female Body and Nationalist Discourse: *The Field of Life and Death Revisited*", en Inderpal Grewal y Caren Kaplan, eds., *Scattered Hegemonies: Postmodernity and Transnational Feminist Practices*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, pp. 37-62.

- Mayer, Tamar, "Gender Ironies of Nationalism: Setting the Stage" en Tamar Mayer, ed., *Gender Ironies of Nationalism. Sexing the Nation*, Nueva York, Routledge, 2005.
- Mitre, Bartolomé, *Soledad*, La Paz, Universo, 1968.
- , *Cuatro épocas. Drama en cuatro actos en prosa y verso*, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1927.
- Montero Sánchez, Susana, *La construcción simbólica de las identidades sociales*, México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos-Programa Universitario de Estudios de Género-Plaza y Valdés Editores, 2002.
- Olea Franco, Rafael, "Altamirano, novelista", en Manuel Sol y Alejandro Higashi, eds., *Homenaje a Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893)*, Xalapa, Universidad Veracruzana-Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 1997, pp. 161-169.
- Pageaux, Daniel-Henri, "De la imaginería cultural al imaginario" en Pierre Brunel e Yves Chevrel, eds., *Compendio de literatura comparada*, México, Siglo XXI Editores, 1994, pp. 101-131.
- Palazón Mayoral, María Rosa y Columba Galván Gaitán, "El centro contra las periferias (el nacionalismo defensivo de Altamirano)" en Manuel Sol y Alejandro Higashi, eds., *Homenaje a Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893)*, Xalapa, Universidad Veracruzana-Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 1997, pp. 97-113.
- Parker, Andrew, Mary Russo, Doris Sommer y Patricia Yaeger, eds., *Nationalism and Sexualities*, Nueva York, Routledge, 1992.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Siglo XXI Editores, 2005.
- Pratt, Marie Louise, "Género y ciudadanía: Las mujeres en diálogo con la nación" en Gonzáles Stephan et. al., *Espendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana-Equinoccio-Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1995.
- Pulido Herráez, Begoña, *Poéticas de la novela histórica contemporánea*, México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos-Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- Quiñarte, Vicente, "El coronel sí tiene quien le escriba", en Manuel Sol y Alejandro Higashi, eds., *Homenaje a Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893)*, Xalapa, Universidad Veracruzana-Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 1997, pp. 49-59.
- Ramos, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina, literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Renan, Ernest, "¿Qué es una nación?", en Álvaro Fernández Bravo, *La invención de la nación. Lecturas de identidad de Herder a Homi Bhabha*, Buenos Aires, Manantial, 1995, pp. 53-66.
- Ripodas Ardanaz, Daisy, *Soledad. La novela de un historiador*, La Plata, Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-Universidad Nacional de La Plata, 1965.
- Rivas, Alejandro, "Altamirano y *El Renacimiento*", en Manuel Sol y Alejandro Higashi, eds., *Homenaje a Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893)*, Xalapa, Universidad Veracruzana-Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 1997, pp. 153-160.

- Sandoval, Adriana, "Fernando Valle: un suicida romántico, en *Clemencia de Altamirano*", *Literatura mexicana*, vol. 18, no. 2, México, Centro de Estudios Literarios-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2007, p. 163-178.
- Schmidt, Fridhelm, "Amor y nación en las novelas de Ignacio Manuel Altamirano", *Literatura mexicana*, vol. 10, nos. 1 y 2, 1999, pp. 97-117.
- Sommer, Doris, *Ficciones fundacionales*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- , "Not Just Any Narrative: How Romance Can Love Us to Death" en Daniel Balderston, ed., *The Historical Novel in Latin America. A Symposium*, Gaithersburg, Hispanoamericana, 1986, pp. 47-73.
- Torres-Pou, Joan, *El e(x)terno femenino. Aspectos de la representación de la mujer en la literatura latinoamericana del siglo XIX*, Barcelona, PPU, 1998.
- Treviño García, Blanca Estela, *Clemencia (de Ignacio Manuel Altamirano). Expresión nacional y expresión literaria*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979 (tesis de licenciatura).
- Tuñón, Julia, "Ensayo introductorio. Problemas y debates en torno a la construcción social y simbólica de los cuerpos" en Julia Tuñón, ed., *Enjaular los cuerpos. Normativas decimonónicas y feminidad en México*, México, El Colegio de México, 2008, pp. 11-65.
- Unzueta, Fernando, "Novel Subjects: On Reading and National (Subject) Formations", *Chasqui*, vol. 31, no. 2, 2002, pp. 75-94.
- , *La imaginación histórica y el romance nacional*, Lima-Berkeley, Latinoamericana Editores, 1996.
- Weger, Jenifer Lin, "Modernización y género en *Clemencia* de Ignacio Altamirano", *Hipertexto*, no. 3, 2006, pp. 130-136.
- Yuval-Davis, Nira, *Gender & Nation*, Sage, Londres, 2000.
- , "Género y nación", en Gutiérrez Chong, coord., *Mujeres y nacionalismos en América Latina. De la independencia a la nación del nuevo milenio*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp.67-81.
- Zó, Ramiro Esteban, "Funciones de la novela sentimental hispanoamericana durante el siglo XIX", *Revista del centro interdisciplinario de literatura hispanoamericana*, año 8, no. 9, 2007, pp. 79-97.