

¿Sacrificar al héroe para fundar nacionalismo? *Clemencia*, de Ignacio Manuel Altamirano

AMANDA PETERSEN
University of San Diego
apetersen@sandiego.edu

RESUMEN: *Clemencia* (1869) presenta un desenlace trágico con la muerte del protagonista, Fernando Valle —el héroe de la novela, militar, moreno y patriota. Si se considera la novela desde la perspectiva de la construcción del Estado-nación (Doris Sommer) esto resulta problemático pues no se explica el porqué se mata al ciudadano ejemplar. Una posible interpretación surge cuando Valle es considerado como una víctima sacrificial (René Girard). El marco histórico de la novela es un momento de crisis en la historia mexicana; un momento en el cual las distinciones entre traidor y héroe se vuelven borrosas. La muerte de Valle, analizada desde la perspectiva del sacrificio girardiano, es un acto que restablece el orden en la comunidad y contiene la violencia descontrolada.

ABSTRACT: *Clemencia* (1869) presents a tragic resolution with the death of Fernando Valle, the novel's hero, depicted as patriotic, military, and *moreno*. The ending is problematic when considering the novel in terms of a narrative that constructs the nation-state (Doris Sommer) because there is no explanation for tragic demise of its exemplary citizen. A possible interpretation arises when Valle is considered a sacrificial victim (René Girard). The historical setting for the novel is a moment of crisis in Mexican history, a moment in which the distinctions between traitor and hero become unclear. Valle's death, analyzed from the perspective of Girardian sacrifice, is an act that reestablishes order in the community and contains the previously uncontained violence.

PALABRAS CLAVE: Ignacio M. Altamirano, sacrificio, nacionalismo, René Girard.

KEYWORDS: Ignacio M. Altamirano, sacrifice, nationalism, René Girard.

Me es grato pensar que usted me recordará. La memoria
de un alma compasiva es la más santa de las tumbas
(Fernando Valle al médico-narrador de *Clemencia*: 123)

El proyecto literario del conocido escritor mexicano Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893) ha sido ampliamente documentado en los estudios del siglo XIX. Su propósito fue claro: instruir e inspirar al pueblo

mexicano, cansado y desilusionado por la situación inestable del México decimonónico y por el sufrimiento de los eventos trágicos de las crisis de dos guerras civiles. En las propias palabras del escritor, la novela es “la lectura del pueblo” ya que “instruye y deleita a este pobre pueblo que no tiene bibliotecas, y aun teniéndolas no poseería su clave; el hecho es que mientras haya un círculo reducido de inteligencias superiores a las masas, la novela, [...] será un vínculo de unión con ellas y tal vez el más fuerte” (2006: 273).¹ Claramente, su proyecto es el del letrado del siglo XIX, tal como lo describe Ángel Rama, el cual consiste en diseñar un discurso que incorpore y valore lo rural para construir la identidad nacional. La definida intención de generar patriotismo y el claro propósito didáctico se manifiestan a lo largo de la obra narrativa altamiranesca.² Su última y más celebrada novela, *El Zarco* (1888), es considerada el mejor ejemplo de este proyecto moralizante y utópico (Dabove: 99).

El propósito nacionalista que se encuentra en *El Zarco* no es ajeno a la literatura latinoamericana del XIX ni ha sido ignorado en los estudios altamiranescos, como se ve en el análisis de *El Zarco* de Doris Sommer en su libro *Foundational Fictions*.³ El texto crítico reitera la inseparabilidad de lo político con lo ficticio en la novela del siglo XIX y, por ende, en la historia de la construcción de las naciones. Sommer, tratando de alegorías nacionales, se enfoca en lo que ella denomina novelas fundacionales, textos pedagógicos que manifiestan una relación alegórica entre las historias de amor y el proceso de consolidar la nación; estos textos indican que el *Eros* y la *Polis* son inseparables (xi). Es decir, en los romances fundacionales, la promesa de consolidación de la relación amorosa simboliza alegóricamente la promesa de consolidación de la nación (51). La interpretación de Sommers de *El Zarco* establece que

¹ La cita completa revela explícitamente la función didáctica de la visión altamiranesca: “Nosotros hemos considerado la novela como lectura del pueblo, y hemos juzgado su importancia [...] por la influencia que ha tenido y tendrá todavía en la educación de las masas [...] quizás la novela no es más que la iniciación del pueblo en los misterios de la civilización moderna” (273).

² Fridhelm Schmidt nos recuerda que en México “en vez de emplear la palabra ‘nacionalismo’, durante el siglo XIX se habla por lo general de ‘patriotismo’” (101). En esta discusión se usan los dos términos como sinónimos. Grazyna Grudzinska examina la visión de cada novela de Altamirano como si “fuese una lección de moral y patriotismo” (251).

³ Para un sumario de la crítica de *El Zarco*, véase el capítulo sobre la novela en la tesis doctoral de Zuhua Liang.

su tesis del romance fundacional funciona hasta cierto punto en la novela de Altamirano. En ella, la pareja correcta, Nicolás y Pilar, morenos y ciudadanos ejemplares, al final tienen una relación exitosa. De este modo, el desenlace realiza el éxito de la nación-estado, vinculando de manera “programática” el *Eros* y la *Polis* (231).

En el caso de la primera novela de Altamirano, *Clemencia* (1869), el romance fundacional podría resultar problemático. Con la muerte del héroe al final, el romance no es tan evidente a causa del amor fracasado de los protagonistas y el final no cumple con el estilo *happy ending* de muchas novelas fundacionales. Ahora, según Sommer, no es necesario que el romance sea exitoso. A raíz de *María* (1867) del colombiano Jorge Isaacs, formula que el caso del amor fracasado de los protagonistas refleja la incapacidad por parte de Isaacs de concebir “un mito de amalgamación racial” que para el autor sería contraproducente (202).⁴ Es decir, el romance fracasado de *María* sirve todavía como romance fundacional porque construye la nación que Isaacs imagina. En contraste con este, el mestizaje para Altamirano es percibido como algo constructivo en vez de desventajoso. Su comunidad imaginada no es recelosa de la mezcla de razas. Es más, tiende a favorecer al protagonista mestizo y a invertir los valores románticos típicos para valorar al protagonista moreno(a) y despreciar al blanco(a) (Lund, de Sena y Sommer).⁵ Otros críticos han interpretado el fracaso del romance de *Clemencia* en términos de una crítica de mujeres de clase alta, caprichosas y superficiales (Bellini: 41), pero esta lección está más presente en novelas como *Julia* (1870) porque el héroe resueltamente rechaza a la mujer rica que no reconoce su valor. La justicia poética del final es patente: Julia tiene que seguir su vida sola después de haber reconocido su error, sabiendo que Julián la odia “moralmente” (183). Viendo *Clemencia* dentro de este contexto, ¿cuál sería, entonces, la razón de su romance fracasado?

La falta de éxito del romance de *Clemencia* junto con el fusilamiento, de una manera tan injusta, del héroe, el modelo ciudadano, parece

⁴ Para Sommer, la representación de lo judío en *María* es un tropo por la diferencia racial. Explica que Isaacs, “[i]nstead of Indians, he displaced the inassimilable black masses and the anachronistic planters onto his innocent but flawed Jewish heroine” (202).

⁵ “Altamirano tried to loosen his double-bind (his “white” training and his patriotic-indigenous pride) by, among other things, touching up Europe’s favorite literary genre so that it would highlight dark heroes and overexpose fair villains”, expone Sommer (221). Véase Joshua Lund para su discusión matizada del mestizaje en *Clemencia*.

carecer de sentido no solo en términos de la alegoría de fundación sino también en los de la justicia poética. La contradicción aparente de esta carencia de significado ha sido discutida por Fridhelm Schmidt, quien intenta descifrar la representación del amor y del patriotismo en *Clemencia* en un final irónico, como proyecto parecido al de Sommer con *El Zarco*. El crítico concluye que en la primera novela de Altamirano el proyecto pedagógico de fundar una ambivalencia hacia el mestizaje y una sociedad armónica a través de la construcción mutua de *Eros* y *Polis* queda todavía como manifiesto del proyecto utópico e irrealizado de Altamirano, aunque funciona por una parte. Incluso Zuhua Liang en su tesis doctoral sugiere que no solo se percibe que el romance fracasado es problemático en la representación del nacionalismo en *Clemencia* sino que además se manifiesta una serie de contradicciones antinacionalistas paradójica e inconscientemente (102).

De esta manera, tenemos una novela nacional en la que parecería que no se manifiesta de manera patente la promesa de la consolidación de la nación.⁶ La crítica ha propuesto la explicación del final trágico como una lección moralizante y/o una crítica de mujeres caprichosas... ¿pero acaso el final de *Julia*, con la protagonista profunda y adoloridamente consciente de su error, no cumple con esta meta —y sin matar al héroe nacional? Ni Schmidt ni Sommer, ni la tesis de Liang pretenden proveer una interpretación del desenlace de *Clemencia*, un final trágico y, tal vez, al parecer, des-fundacional. Alejandro Cortázar y Adriana Sandoval interpretan la muerte de Fernando como suicidio. Cortázar postula que es un final irónico porque “el héroe debiera ser presentado con un final optimista, viviente, para saborear el triunfo obtenido o que habría de venir con su causa republicana” y recurre a la misma interpretación moralizante ya mencionada por otros críticos (34).⁷ Sandoval

⁶ Esto parece aun más extraño si consideramos la observación que hace Sommer acerca de las preferencias narrativas de Altamirano: “evidently more concerned with writing an uncomplicated, programmatic, national allegory than offering narrative richness or even respecting historical data” (228).

⁷ Cortázar plantea que *Clemencia*, de manera análoga, “al tomar los hábitos como castigo a su pecado, se suicida en vida” (34). Estos suicidios para él representan el final de la aristocracia mexicana (30). Aunque niega que Fernando sea héroe, Sandoval concluye su análisis diciendo que “la impunidad de Flores estaría diseñada para profundizar el odio y el desprecio que el lector debe sentir hacia él, y para apreciar, en la misma medida, al muerto” (176).

argumenta que el protagonista se suicida según el modelo del romanticismo trágico del siglo XIX. Su interpretación niega las interpretaciones de José Gomáriz del protagonista como héroe que se ofrece para salvar a Clemencia y resalta el desarrollo de la subjetividad del individuo romántico. ¿Es irónico el desenlace de *Clemencia*? ¿La tragedia romántica solo sirve para enseñar a las mujeres a no ser caprichosas o al mexicano a dudar de las apariencias?⁸ ¿O solo para crear el sujeto trágico-romántico por excelencia? Si aceptamos que las novelas de Altamirano tienen una función pedagógica, ¿cuál es la lección de la muerte del mejor ciudadano, del hijo fabricado por la nación?

Este artículo propone que *no* es un final irónico, algo que casi carece de sentido, ni una lección frívola, ni una representación contradictoria del nacionalismo. Mi análisis revela que la muerte de Fernando Valle *no* termina siendo un sacrificio inútil (a pesar de que ése sea el título del capítulo 34) cuando es examinada a través de las teorías de René Girard sobre la violencia y el sacrificio. Emplear la terminología de Girard sobre el mecanismo del sacrificio facilita la interpretación del desenlace de *Clemencia* y la alegoría nacional y fundacional que provee. Primero, recurramos a la teoría girardiana que se sustenta en la hipótesis de que la sustitución es la base de la práctica del sacrificio. No es una sustitución individual sino la de un individuo por toda la sociedad. Tampoco el mecanismo sacrificial depende del motivo del individuo, de si se autosaquista o se suicida. Girard percibe dos tipos de violencia: una beneficiosa (ritual, generativa) y otra dañina (recíproca, descontrolada). La violencia no puede ser disminuida, solo subvertida. Por eso, cuando la violencia negativa emerge, se presenta una crisis sacrificial y hay que tener una válvula de escape: el sacrificio ritual. El orden (la violencia ritual, controlada) de la sociedad es restaurado a través del mecanismo del sacrificio. Este análisis examina cómo en *Clemencia* se manifiesta este mecanismo del sacrificio, lo cual revela una nueva interpretación del desenlace de la novela.

Partamos primero de la víctima sacrificial: Fernando Valle. Desde su juventud, Fernando es aislado de la sociedad. Su familia lo

⁸ Liang sugiere que “la alegoría nacional del texto de Altamirano es que los mexicanos, tal como Clemencia, deberían saber que la apariencia alucinante del rubio caballero, igual que la civilización que se escondía detrás de ella era un espejismo en las ficciones románticas” (120) pero luego declara que el texto manifiesta una serie de contradicciones antinacionalistas (130).

rechaza, como explica al médico-narrador (120). Una víctima “sacrificable”, según Girard, tiene que ser alguien diferenciado de la sociedad; las víctimas son seres marginalizados. Para el teórico, la víctima sucedánea es seleccionada porque es “sacrificable”; para que sea un acto que permita que la violencia recíproca e incontrolable sea subvertida. Y Fernando claramente es un ser marginalizado: no solo es expulsado por su familia sino que es diferenciado de los demás por su apariencia física, completamente desagradable: tenía un cuerpo “raquítico y endeble; moreno, pero tampoco de ese moreno agradable de los españoles, ni de ese moreno oscuro de los mestizos”, sino que tiene un color pálido y enfermizo (9). Su padre lo echa de casa por sus ideas liberales, tal como Fernando parece que simplemente su presencia provoca repudio; no puede ser sociable, es un fracaso en cualquier situación social (por ejemplo, en el salón de su prima [24]). Terry Eagleton, en *Sweet Violence (La dulce violencia)*, precisa que la víctima sacrificial por el hecho de estar “beyond speech and sociality, becomes a judgment on that order in its very being, embodying what it excludes, a sign of the humanity which it expels as so much poison” (279).⁹ Ciertamente, así es el caso de Fernando, tal como lo explica al médico: “el hogar paterno me negó desde niño su protección y sus goces, a causa de mis ideas y no de mi conducta” (120). Su padre, religioso y conservador, percibe al enemigo liberal en su hijo, y lo expulsa de su casa, alejando de este modo la amenaza que observa en él. Incluso en casa de sus parientes en Guadalajara, a pesar de ser una persona de clase alta y bien educada, su presencia inquieta: dicen que es raro, que tiene que ser nervioso, que causa antipatía, y que hay que sospechar acerca de su conducta por la división entre él y su padre (28). De una manera u otra, lo miran como un peligro, actúan como si quisieran expelerlo de sus vidas, evitando de este modo las reacciones incómodas que produce su figura. Al ser rechazado por su familia desde su niñez, su único medio para integrarse en la sociedad es ser militar, por lo cual ingresa al ejército, pero tampoco es aceptado allí: los demás militares lo desprecian. El aislamiento de Fernando de la comunidad es aún más acentuado por la presencia de Enrique

⁹ “Más allá del habla y la sociabilidad, se convierte en un juicio sobre ese orden en su misma razón de ser, incorporando lo que excluye, un signo de la humanidad que es expulsado como algo que envenena” (traducción mía).

Flores, a quien el médico-narrador presenta al principio como el opuesto de Fernando: rubio, robusto y muy sociable (7-8).

Ahora, a pesar de tener que ser diferente, la víctima, como manifiesta Girard, para ser “sacrificable”, también necesita tener rasgos en común con la comunidad que sustituye. Fernando Valle sí los tiene. Liang, por ejemplo, ve la caracterización de Fernando en función del anhelo de Altamirano por “configurar a un hombre típicamente mexicano” (116).¹⁰ Aunque tal vez la observación sea demasiado generalizadora, su vinculación con la gente más humilde, con las masas (los lectores de la novela, según Altamirano), queda clara cuando expone el origen de sus ideas liberales: son introducidas por el único amigo verdadero de su vida: un mestizo pobre (120). También Fernando está fuertemente vinculado con los demás personajes de la novela por ser de la clase alta. Para percibir las demás semejanzas, hay que entrar en el tema de la rivalidad. Girard describe la rivalidad en términos del deseo mimético, una dinámica que siempre induce a la violencia vengativa y lleva a una crisis sacrificial. La relación de rivalidad entre Fernando (militar serio y seco) y Enrique (militar poco serio y mujeriego) es patente desde el principio no solo por las oposiciones de la caracterización de rivales, tan característica del romanticismo (Yáñez: 218), sino por la estructura misma de la novela.

Como señala Jorge Enrique Rojas Otálora, “la existencia de una estructura dual en *Clemencia*, organizada a partir de un sistema de paralelismos y oposiciones” queda en evidencia desde la primera observación y para el crítico revela una mirada dual que se discutirá más adelante (55, 71). Esta oposición manifiesta físicamente en la estructura narrativa se presenta en la relación de rivalidad entre Fernando y Enrique. No se llevan bien, incluso antes de que Fernando empiece a hablarle a Enrique de su prima Isabel. Al hablar de ella, no obstante, en la escena cuando Fernando la menciona, vemos una manifestación ejemplar del deseo mimético. Girard establece que hay una estructura mimética y triangular del deseo: no se desea un objeto por las cualidades del objeto sino porque otro, el rival, lo quiere, creando así una red infinita de

¹⁰ Conviene notar que en la novela, Clemencia comenta que Fernando “no parece ser propio de un mexicano” (28). Liang se refiere al carácter estoico y trágico del mexicano, tal como lo describe Octavio Paz en *El laberinto de soledad* (115).

deseos triangulares que eventualmente induce a la violencia.¹¹ Cuando Fernando menciona a su prima, el deseo de Fernando despierta el deseo de Enrique y solo por esta razón se apasiona por conocerla.

En el encuentro con la prima, Isabel, los dos rivales conocen también a Clemencia, cuya presencia inicia una conversación entre los dos hombres. Es una escena esencial a la hora de examinar la relación de rivalidad entre ellos dos. Primero, discuten quién va a estar con quién: Enrique pretende cederle a Fernando a la angélica Isabel mientras Enrique se queda con la morena sultana, Clemencia. Luego en el segundo encuentro, sin embargo, no parece funcionar el plan porque da la impresión de que las mujeres tienen otras preferencias (aunque en realidad las dos desean a Enrique). De esta manera se invierte todo: Enrique y Fernando *se sustituyen* —Enrique con Isabel y Fernando con Clemencia. Es un cambio sugerido por Enrique: “De manera que, hijo mío, tenemos que hacer un cambio de posición. [...] ¿Se acepta?” (50). La sugestión no convence inmediatamente a Fernando y expresa sus dudas, mencionando varias veces el dolor y la tristeza que le provoca estar cerca de Clemencia (24, 35). Pero, al final, Fernando acepta *solo* porque Enrique lo empuja:

—Isabel no lo ama, he ahí la cuestión. ¿Iría usted a alimentarse de desdenes? [...] Eso sería una insensatez. [...] Yo amaré a Isabel, y usted tomará el camino que le abre ya el carácter impetuoso de una mujer irresistible.

—Enrique —dijo Fernando con profunda tristeza y suspirando— veo que no tiene remedio, mi prima prefiere a usted. Sería yo un insensato si me atravesara. No creo que Clemencia abrigue simpatía por mí, a pesar de sus palabras y de la opinión de usted (50).

Fernando, de mala gana, se somete ante las persuasiones de su amigo. Es decir, Fernando se enamora del amor de su vida solo porque Enrique evidencia sus virtudes, cayendo en la trampa del deseo mimético.

Todos los deseos que coinciden y alternan forman una red de deseos miméticos. Es una red que se complica cuando es considerada la representación de Isabel y Clemencia, otra caracterización de oposiciones. Isabel es la blanca, pura y virginal en contraste con Clemencia, morena,

¹¹ Esta naturaleza del deseo es desarrollada en su libro anterior a *Violence and the Sacred, Deceit, Desire and the Novel*, luego, en *Violence and the Sacred* la analiza desde la perspectiva del sacrificio y de la violencia.

sensual y con sonrisa de una hurí (25).¹² Ellas, obviamente, también son rivales. En una escena paralela a la del presentimiento de peligro inminente de Fernando (reflejando de nuevo la estructura dual), el narrador describe que Isabel “tal vez presintió que iba a tener una rival, y rival temible” (29). Como las dos ponen a Enrique como el objeto de sus deseos, ellas también entran en un triángulo de deseo mimético. Isabel, enamorada del donjuanesco Enrique, se pone en el lugar de Clemencia. Como comenta el narrador, “aquel hombre era peligroso para su virtud y para su reposo, o bien que Clemencia, la mujer de las miradas de fuego, era la que *debía* cautivar la naturaleza sensual del joven mexicano” (38; énfasis mío). Sin embargo, de manera análoga a lo que hace Fernando, Isabel descarta estas sensaciones de amenaza, resultando en la imposición de Isabel en el rol de amante y coqueta que le es regularmente otorgado a Clemencia.

Las sustituciones consecutivas de los papeles tanto de los personajes varones como de los femeninos conlleva a un carácter enredado de similitud entre todos los personajes. La caracterización afeminada de los varones y masculinizada de las mujeres es el mejor ejemplo textual de la ausencia de diferenciación entre los protagonistas.¹³ Fernando, a pesar de ser un militar valiente, llora cuando ve a Isabel encaprichada de Enrique (47) y Enrique tiene una “fisonomía [que] era tan varonil como bella” (8). Clemencia es una devoradora seductora (37, 68), su amor es violento como “un volcán” (68), además, es una coqueta descarada.¹⁴ Girard propone que se exhiben transgresiones de género cuando las mujeres se comportan como hombres y los hombres como mujeres, lo cual muestra una falta de diferenciación característica de una crisis sacrificial. El intercambio de los roles de los protagonistas llega a su cima

¹² El símil de Clemencia con una hurí es notable y adecuado, dado que el *Diccionario* de la Real Academia define a la segunda como “Cada una de las mujeres bellísimas creadas, según los musulmanes, para compañeras de los bienaventurados en el paraíso” (25). Nuria Godón Martínez, en su artículo fascinante, explora detenidamente la figura femenina en los arquetipos de mujer mexicana en *Clemencia* y *El Zarco*. Para la crítica, Clemencia “se alza en nuevo tipo de mujer mexicana, con una identidad constituida por la heterogeneidad que la diferencia” al prescindir “de lo que *no debe ser propio* de la mujer autóctona” (105).

¹³ Sommer observa que “flexible or transgressive gender-related attributes are [...] probably common to romance throughout Latin America” (218).

¹⁴ Godón Martínez relaciona acertadamente esta descripción de Clemencia con la violencia del volcán llamado la Malinche.

cuando Clemencia decide utilizar a Fernando para provocarle celos a Enrique. Sus coqueteos conducen a una falta significativa de divergencia entre los dos antagonistas. Por ejemplo, la posibilidad (aunque sea falsa) de que Fernando sea “tratado bien por una mujer” (51), parecido al deseo de Enrique, no solo provee la oportunidad de otras inversiones de roles de todos los personajes, sino que también expone la intercambiabilidad de todos ellos.

Se vuelven intercambiables en la manera que describe Girard: se vuelven indistintos porque, aunque no ocupen el mismo rol al mismo tiempo, los papeles se alternan constantemente. Así que hay una inversión sucesiva de distinciones; lo cual hace que las diferencias sean borrosas y permite que los antagonistas se conviertan en dobles. Mientras aumenta la tensión de la trama, el intercambio de roles de los dos rivales se multiplica. Enumerémoslos brevemente: (a) Enrique abandona a Isabel, (b) Fernando pierde y Enrique gana a Clemencia, (c) Enrique acusa de traidor a Fernando, (d) Fernando, aunque solo para defenderse, hace lo mismo: (e) el resultado es que a Enrique lo meten en la cárcel y (f) Fernando recibe la posición militar que ocupaba Enrique. Y la última sustitución (g), como ya sabemos, es la de Fernando por Enrique en la cárcel (lo que provoca que, (h) él se convierta en el amor de Clemencia. Todos los individuos (ejemplificados aquí en Fernando y Enrique) son rivales orientados hacia el mismo objeto y por eso se vuelven iguales, intercambiables.

A consecuencia de esta alternación y falta de divergencia surge la dualidad que es la del doble monstruoso; como lo define Girard, significa una pérdida de diferencia y de identidad que también caracteriza la crisis sacrificial. Esta experiencia de distinciones confusas e imprecisas se manifiesta aquí. El malentendido de Clemencia sobre la inocencia de Fernando y la presencia de la culpabilidad de Enrique demuestra la confusión de la experiencia del doble monstruoso: ni Clemencia ni su familia se dan cuenta de las distinciones verdaderas entre Fernando y Enrique. Como resultado, la contradicción esencial entre traidor y héroe nacional se vuelve indistinguible y la crisis de identidad de la crisis sacrificial se revela.¹⁵ Según Girard, es una turbación por lo indistinto.

¹⁵ Para De Sena, Altamirano, al “enfrentarse a los problemas de identidad en un país cuyo ser se define más por la ausencia —la definición depende de lo que no se es— que por la presencia de rasgos establecidos y reconocidos como esenciales y únicos

La crisis brota del miedo de la contaminación y, aún más, del miedo de la ruptura del tenue balance entre la violencia “buena” y “mala”.¹⁶ En la novela nacional, *Clemencia*, la indeterminación principal es la del héroe y traidor, una imprecisión que estorba el proyecto utópico y nacionalista altamiranesco. Por lo tanto, es significativa en la construcción del discurso nacionalista de la novela y refleja el estado de crisis en que se encuentra el México del marco histórico que escogió Altamirano para escenificarla —una tierra amenazada por la invasión francesa. La responsabilidad educativa que sentía el escritor se hace patente acá: la historia reciente de la guerra que es un evento clave en la formación de México como nación que necesitaba ser diseminada al pueblo (Liang: 121; González: 9). Es un momento trágico en la historia mexicana según Raymond Williams. En otras palabras, la comunidad representada es una comunidad en crisis dado que la invasión francesa había sido una de las más difíciles en su historia (Liang: 121). Es una situación de una “nación violada” (Covo: 261), la cual es mostrada claramente en *Clemencia*. La nación representada es una que no puede distinguir entre sus aliados y sus enemigos: sus propios ciudadanos apoyan la invasión francesa y sus soldados liberales son tan ambiciosos que incluso el que parece ser el mejor de sus militares, Enrique, traiciona a la patria (34).

El México del relato es una nación en crisis representada alegóricamente a través de una crisis sacrificial. El hecho de que la comunidad representada ya esté en conflicto se nota desde el principio en la representación irónica de los dobles monstruosos: las apariencias engañan: el que parece ser el bueno, el noble, es el traidor. Él, que no parece tener nada que ofrecer a la sociedad (incluso que “tiene más aspecto de traidor que de héroe”), es el buen ciudadano perfecto (11). Otro índice de una comunidad en trance puede ser la misma organización de la novela, como lo alude Lucien Goldmann en sus observaciones en *Pour une sociologie du roman* (citado en Ciplijauskaitė: 267). Rojas Otálora analiza la estructura en *Clemencia* (55) y concluye que el dualismo “tiene tal peso” que impide que la novela consolide la visión plenamente

[...] recurren al estereotipo del moro para articular las tensiones culturales y políticas de su época. Este estereotipo les facilita la construcción de posturas y antagonismos ambivalentes que les permiten negociar sus periclitantes países siempre al borde de una invasión extranjera más” (434).

¹⁶ Ya se ha visto la reacción del padre de Fernando ante la amenaza de la contaminación del liberalismo que presenta su hijo, la expulsión del veneno, de su propio hijo.

“totalizadora” que (él avizora que) intenta Altamirano (71).¹⁷ Vista desde la perspectiva de la crisis sacrificial, la estructura doble de *Clemencia* refleja la experiencia de la duplicidad monstruosa y la crisis sacrificial del México imaginado por Altamirano.

Así que la falta de diferenciaciones inherente en la experiencia de dualidad monstruosa de la crisis sacrificial (no solo la imposibilidad de distinguir entre héroe y traidor, sino todas las faltas de distinción que surgen como consecuencia de la inversión sucesiva de diferencias y la intercambiabilidad de los rivales) deriva en un surgimiento de casos y violencia cíclica y vengativa que se torna fuera de control. El colmo es que, cuando Enrique está en la cárcel esperando su muerte cobardemente, Clemencia (e Isabel) amenaza(n) con suicidarse si fusilan a Enrique (110-111). Todos los rivales están orientados hacia el mismo objeto: la violencia. Clemencia e Isabel se van a matar si Enrique es ejecutado. Enrique quiere matarse antes de que lo fusilen y para que lo pueda hacer, le pide a Clemencia que le consiga un veneno letal. Y Fernando decide que prefiere morir él antes de ver a su amada al borde del suicidio. Girard lo describe como un triángulo repetido e infinito de deseo mimético hacia la violencia. Propone que es la violencia misma lo que le otorga valor al objeto, que el objeto es solo un pretexto para un conflicto. Surge una reacción en cadena que, desde la perspectiva de Girard, solo puede ser detenida con el sacrificio ritual de un individuo que es calificado como la causa de la contaminación de la comunidad, Fernando, en este caso.

A Enrique, en la cárcel y “lleno de terror”, se le caracteriza de modo afeminado: “Su corazón estaba próximo a estallar, como el de un niño o el de una mujer. No había allí el aliento de un hombre” (111-112).¹⁸ Si bien le había pedido veneno a Clemencia para no tener que morir en público, ella llega con un remedio: Fernando, quien es a la vez remedio y veneno para Enrique, como el *fármakon* de Derrida.¹⁹ Fer-

¹⁷ El dualismo moral y político que Rojas Otálora percibe se encuentra tanto en el discurso de la novela (ej. el tono del narrador) como en los recursos narrativos (ej. la caracterización) y en la estructura misma (ej. el sistema de paralelismos) (*et passim*). Otra crítica que percibe el conflicto subyacente en la novela es Liang. Percibe el dualismo del discurso y la intercambiabilidad de valores y personajes en *Clemencia* como una serie de contradicciones antinacionalistas (102).

¹⁸ Obsérvese otra vez que se presenta la afeminación como una falta de diferencia.

¹⁹ Véase su conocido ensayo, “La farmacia de Platón”, en *Dissemination*.

nando, quien inicialmente acusó a Enrique, viene a sustituirlo a él, a salvarle, y por ende, a Clemencia, para “que viva y que sea feliz” (113). La víctima, la perdición previa de todos, se convierte en el medio de salvación no solo de Enrique y de Clemencia, sino de la comunidad. La liberación de Enrique nos lleva al momento culminante de la crisis: una yuxtaposición de las dos caras de la violencia cuando los dos extremos se conocen. Se escenifica en el momento en que Enrique le dice la verdad sobre la inocencia de Fernando a Clemencia. La reacción de la mujer es instantánea: “Quisiera morirme esta noche caballero, mejor que saber todo esto. Aléjese usted: todo lo comprendo. [...] no me verá usted nunca, señor, nunca” (116). La última sustitución, Fernando por Enrique en la cárcel, aún antes del sacrificio mismo, hace que las distinciones borrosas se vuelvan precisas y se aclaren en un instante.

El esclarecimiento permite que los principios del nacionalismo y liberalismo se restauren a través del mecanismo del sacrificio y, aunque el capítulo 34 sea titulado “sacrificio inútil”, no lo es. Es un sacrificio que restablece un orden de modo que la violencia recíproca y destructiva es reemplazada por la violencia ritual y protectora —cumpliendo asimismo con la descripción de Girard del mecanismo del sacrificio en la sociedad. Es un orden que permite percibir la diferencia entre traidor y héroe —puesto que ya se han (re)establecido las distinciones. Como observa Eagleton, la capacidad de la sociedad de consolidar y/o establecer un nuevo orden social por medio del mecanismo del sacrificio les ha interesado a muchos intelectuales. La crisis, o en términos de Raymond Williams, el evento trágico (ej. la invasión francesa), entonces, no es un accidente, sino un evento que se relaciona con las instituciones o convenciones de la sociedad. “Walter Benjamin [...] sees as [the] double meaning of tragic sacrifice —as an atonement or expiation which deflects divine wrath, but also as ‘the representative deed in which new contents of the life of a people announce themselves.’ Sacrifice is the performative act which brings a new social order into being”, señala Eagleton (276).²⁰ Por esta misma razón la inmolación de Fernando es extremadamente importante a la hora de examinar el discurso del na-

²⁰ “Walter Benjamin [...] percibe el doble significado del sacrificio trágico, no solo como la reparación o expiación que evita la ira divina, sino también como ‘el hecho representativo por medio del cual el nuevo contenido de la vida de una sociedad se anuncia.’ El sacrificio es un acto performativo que establece un nuevo orden social” (traducción mía).

cionalismo en *Clemencia*. A partir de la perspectiva del mecanismo del sacrificio, la muerte del protagonista, el héroe nacional de la novela, es un acto de consolidación, no de destrucción, tal como Girard y Eagleton definen la función del sacrificio (279). Es el acto que “*funda* y mantiene la comunidad misma” (Girard 1997: 277; trad. y énfasis míos).

René Girard, de una manera análoga a las observaciones de Benjamin y Williams, plantea que el mecanismo del sacrificio ritual es el origen de la estructura, del orden social, puesto que es la única manera de empezar un nuevo sistema sacrificial (con la resolución de la crisis). Crear la ficción de un héroe nacional, del ciudadano perfecto que es sacrificado por el futuro de la nación, es construir un mito nacional. Es un mito que receta la forma de mantener la estructura nacional. Un mito que crea un héroe nacional que se convierte en el ídolo mexicano que encarna los ideales del nuevo orden, de la nación. Transmite el sentido del corazón que el ciudadano debe tener, un sentido que ha sido arruinado por años de crisis social:

—Querido, ¿cree usted en el corazón? [Enrique a Fernando]

—¡Cómo si creo! Demasiado, y ahora más todavía.

—Arránqueselo usted en la primera oportunidad, Fernando. [...] Eso está bueno para urdir cuentos; el corazón es como el diablo, sólo existe en las leyendas (31-32).

Tal vez siga siendo cierto que el corazón sea una “leyenda”, sin embargo, es esta “leyenda” la del corazón que ha salvado la comunidad. “Sí Fernando [ha sido mi salvador], que tiene una grande alma, una alma inmensa, el alma que se necesita para morir en lugar de un enemigo” (115). Se podría terminar la frase con ‘el alma que se necesita para consolidar la nación’. La leyenda que crea Altamirano refleja la concepción de la idea nacional como una ficción, tal como establece en “Renacimiento de la literatura mexicana” (273).

La ficción de nacionalismo de Altamirano concibe héroes nacionales, cuyas historias “la admiración popular convierte en leyendas, eterniza en cantos y adora el santuario de su alma” (2006: 125). Bajo el mecanismo del sacrificio, la víctima sacrificial cambia de un ser que carece de poder a una figura admirada, repleta de poderío (Eagleton: 277). Fernando, el ciudadano fabricado por la nación, que primero es despreciado y menospreciado por la comunidad, se vuelve héroe nacio-

nal, venerado y exaltado. Rojas Otálora apunta que se pretende “exaltar la figura de quien es rechazado por una sociedad superficial y mundana, incapaz de reconocer las prendas morales de aquellos que no considera a su altura” (61). Sin embargo, hay algo más: se trata de exaltar la figura fabricada del ciudadano perfecto de la nación-estado. La glorificación encarna el cuerpo físico de Fernando que se transforma en el momento del sacrificio: “estaba hermoso, *heroicamente* hermoso. [...] [estaba] pálido pero con la mirada serena y con una ligera y triste sonrisa, elevando los ojos al cielo, esperaba la muerte” (126; énfasis mío). Esta imagen del santo mártir, demuestra la santificación de la víctima y establece la leyenda inventada en el sentido hagiográfico. Su cadáver es tratado con el cuidado que se emplea en un ritual: “El señor R... llegó junto al cadáver y, pidiendo permiso, sacó de su carterita unas tijeritas y cortó un mechón de cabellos de Fernando que guardó cuidadosamente [...] La familia del señor R... recogió después el cadáver de Valle, y le dio sepultura con la adoración que se debe a un mártir” (126-127). A través del rito del sacrificio, el cuerpo del héroe nacional se convierte en un signo sagrado, en un símbolo de la nación, adorada y venerada.²¹

El aspecto ritual del evento queda evidente: (re)presentar el mecanismo de la víctima sucedánea, de acuerdo a lo postulado por Girard. De este modo, se perseveran y se renuevan los efectos del mecanismo sacrificial, al mantener el nuevo orden social y, en este caso, nacionalista. El martirio narrado en *Clemencia* se presenta en forma de leyenda oral que se ha instalado en la memoria colectiva de la comunidad representada. Es una memoria sustentada no solo por el narrador-médico, quien cuenta la leyenda a su audiencia (acto que le conforta a Fernando en su última hora, como se ve en el epígrafe), sino también por las acciones de Clemencia. Es a través de sus acciones singularmente emocionales que se empieza a exaltar al soldado sacrificado: “[d]irían que era una loca; y bien, sí, tenía esa sublime locura del corazón cuyas extravagancias, la admiración popular convierte en leyendas, *eterniza* en cantos y adora el santuario de su alma” (125; énfasis mío). La devoción que demuestra ante los cabellos de su amado muerto (los besa con delirio

²¹ Martha Reineke explica que el sacrificio “very well describes a defining aspect of acts that turn bodies into signs: sacrifice kills soma in order to create symbols [because] sacrifice halts the risk that negativity poses: the potential for destruction of a bounded subject [aquí la comunidad representada] in the controlled violence of rejection” (70).

y los guarda como un relicario sagrado de un santo) exalta al soldado sacrificado y lo eleva al culto de la víctima sacrificial. No solo guarda a través de sus acciones la memoria del héroe nacional, sino que lo inscribe en la expresión de su cuerpo: “la hermosa, la coqueta, la sultana, la mujer de grandes pasiones, [se había convertido en] hermana de la Caridad en la Casa Central; allí la visité; pero ¡cuán mudada estaba! Hermosa todavía, pero con una palidez de muerta” (128). El hecho de que esta mujer de quien emanaba una pasión desbordante se haya convertido en monja, presenta una muerte simbólica (Reyes: 36). Su cuerpo femenino, bajo el hábito de hermana de la Caridad, es el emblema sagrado del sacrificio ritual que ha establecido el nuevo orden. Es el nuevo espacio en el que se reinscribe el origen del nacionalismo que la novela fundacional busca generar.²² Es un símbolo que registra una leyenda oral para la memoria colectiva y que encarna el discurso de la novela fundacional, la construcción de la nación que cumple con el proyecto literario altamiranesco.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTAMIRANO, IGNACIO M. *El Zarco*. México: Editorial de J. Ballescá, 1901.
- ALTAMIRANO, IGNACIO M. *Clemencia y Cuento de invierno*. México: Porrúa, 2002.
- ALTAMIRANO, IGNACIO M. “Renacimiento de la literatura mexicana. Ojeada histórica. Elementos para una literatura nacional”. *Para leer la patria diamantina. Una antología general*. Edición de Edith Negrín. México: Fondo de Cultura Económica, 2006. 253-284.
- BELLINI, GIUSEPPE. “De ‘Amalia’ a ‘Santa’: una tipología de la mujer en la novela costumbrista-romántica hispanoamericana”. *Romanticismo 6: Actas del VI Congreso 27-30 marzo 1996*. Eds. Joaquín Álvarez Barrientos, Giuseppe Bellini, Antonietta Calderone *et al.* Roma, Italia: Bulzoni, 1996. 35-43.

²² Como teoriza Reineke, “the female body is a favored site to which persons have turned throughout history to reproduce their origins. Whenever order is challenged and they wish to resecure their boundaries against threat, they turn to that body to reinscribe, reflect on, and commit to *memory* subject-creating forces of negativity” (68). Cabe recordar el artículo de Godón-Martínez que desarrolla un análisis profundo de *Clemencia* como un nuevo modelo de sujeto femenino mexicano para la nación.

- CIPLIJAUSKAITÉ, BIRUTÉ. "The Noventayochistas and the Carlist Wars". *Hispanic Review*. 44.3 (Sum 1976): 265-279.
- CORTÁZAR, ALEJANDRO. "Nacionalismo y modernidad literaria en *Clemencia* de Ignacio M. Altamirano". *Torre de Papel*. 7.3 (1997): 11-42.
- COVO, JACQUELINE. "Théorie et pratique du roman nationaliste chez le Mexicain Ignacio Manuel Altamirano". *Nationalisme et littérature en Espagne et en Amérique Latine au XIXe siècle*. Ed. Claude Dumas. Lille, Francia: UP Lille III, 1982. 255-267.
- DABOVE, JUAN PABLO. *Nightmares of the Lettered City: Banditry and Literature in Latin America, 1816-1929*. Illuminations: Cultural formations of the Americas. Pittsburgh, Pennsylvania: University of Pittsburgh Press, 2007.
- DERRIDA, JACQUES. *Dissemination*. Trad. Barbara Johnson. Chicago: Chicago University Press, 1981.
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. 22ª versión. Real Academia Española. <<http://www.rae.es>>.
- EAGLETON, TERRY. *Sweet Violence*. Oxford: Blackwell, 2003.
- GIRARD, RENÉ. *Deceit, Desire, and the Novel; Self and Other in Literary Structure*. Trad. Yvonne Freccero. Baltimore: John Hopkins University Press, 1965.
- GIRARD, RENÉ. *Violence and the Sacred*. Trad. Patrick Gregory. Baltimore: John Hopkins University Press, 1997.
- GODÓN MARTÍNEZ, NURIA. "Cruce transatlántico: reelaboración de iconos femeninos decimonónicos y proceso de formación de la identidad nacional mexicana en *Clemencia* y *El Zarco* de Altamirano". *Letras Femeninas*. 37.2 (2011): 95-116.
- GOMÁRIZ, JOSÉ. "Nación, sexualidad y poder en *Clemencia* de Ignacio Manuel Altamirano". *Literatura Mexicana* 12.2 (2001): 39-65.
- GONZÁLEZ, ALFONSO. "El novomundismo en la prosa de Altamirano". *La Palabra y el Hombre*. 4 (1972): 8-12.
- GRUDZINSKA, GRAZYNA. "Teoría y práctica [sic] del nacionalismo literario en Ignacio M. Altamirano". *Nationalisme et littérature en Espagne et en Amérique Latine au XIXe siècle*. Ed. Claude Dumas. Lille, Francia: UP Lille III, 1982. 241-253.
- LIANG, ZUHUA. *Ignacio Altamirano y Alberto Blest Gana: nación y literatura*. Disertación de la Universidad de New York, Stony Brook, 1993.
- LUND, JOSHUA. *The Impure Imagination: Toward a Critical Hybridity in Latin American Writing*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- RAMA, ÁNGEL. *La ciudad letrada*. Serie Rama. Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte, 1984.

- REINEKE, MARTHA J. *Sacrificed Lives: Kristeva on Woman and Violence*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1997.
- REYES, LISA D. "The Nineteenth-Century Latin American National Romance and the Role of Women". *Ariel*. 8 (1992): 33-44.
- ROJAS OTÁLORA, JORGE ENRIQUE. "*Clemencia* y *El Zarco*: la mirada dual de Altamirano". *Literatura Mexicana*. V.1 (1994): 53-71.
- SANDOVAL, ADRIANA. "Fernando Valle: Un suicida romántico, en *Clemencia* de Altamirano." *Literatura Mexicana*. XVIII.2 (2007): 163-78.
- SCHMIDT, FRIDHELM. "Amor y nación en las novelas de Ignacio Manuel Altamirano". *Literatura Mexicana*. X.1-2 (1999): 97-117.
- SENA, ISABEL DE. "¿Moros o indios? Estereotipo y crisis de identidad en Ignacio Altamirano y Manuel Galván". *Mélanges María Soledad Carrasco Urgoiti/Tahiyat taqdir lil-dukturah María Soledad Carrasco Urgoiti, I-II*. Ed. Abd al-Jelil al-Tamimi. Zaghouan, Tunisia: Fondation Temimi pour la Recherche Scientifique et l'Information, 1999. 417-436.
- SOMMER, DORIS. *Foundational Fictions*. Berkeley: California University Press, 1991.
- YÁÑEZ, MIRTA. *La narrativa del romanticismo en Latinoamérica*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 1989.
- WILLIAMS, RAYMOND. *Modern Tragedy*. Stanford: Stanford University Press, 1966.

FECHA DE RECEPCIÓN: 26 de agosto de 2013

FECHA DE ACEPTACIÓN: 02 de diciembre de 2013