

EL ÁRBOL DE LA PATRIA: UNA ALEGORÍA BOTÁNICA EN *EL ZARCO* (1901), DE IGNACIO MANUEL ALTAMIRANO

Antonio Sánchez Jiménez

Universiteit van Amsterdam

ANALIZANDO una obra de Fernán Caballero,¹ *La familia de Alvareda* (1849), Javier Herrero notó la insistente presencia de una metáfora en esa y otras novelas españolas del siglo XIX: el árbol (un naranjo) que simbolizaba en el texto la tradición, concretamente la tradición católica en *La familia de Alvareda* (346-47). Este tipo de metáforas botánicas abunda en las obras literarias del siglo, según Herrero debido al nuevo énfasis decimonónico en los aspectos organicistas de la sociedad, frente al modelo mecanicista que había impuesto el racionalismo dieciochesco (349). Tras el terror revolucionario y lo que muchos consideraron los excesos ilustrados, los intelectuales abrazaron con el Romanticismo el irracionalismo y la tradición, que representaban literariamente recurriendo con entusiasmo a metáforas botánicas. Como espacio propicio para las metáforas, las novelas de la época se apropiaron de muchas de estas imágenes, incorporándolas a su estructura y simbología interna.

Nuestro trabajo estudia la pervivencia y motivos de estas metáforas vegetales tan propias del Romanticismo en *El Zarco*, la obra más celebrada y difundida del escritor mexicano Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893). Para ello, localizaremos mediante una lectura detallada las persistentes metáforas de la obra, aclarando su simbolismo y asimismo su relación con los temas centrales de *El Zarco*: los modelos de feminidad y masculinidad, la cuestión racial y el proyecto nacional que alberga el autor de la novela. Este análisis pondrá

de relieve la importancia de la metáfora para reiterar artísticamente el mensaje político de Altamirano, así como el papel que desempeña la misma en la construcción retórica y estructural del texto.

Las primeras metáforas vegetales de la novela aparecen en el “Prólogo”, obra del destacado intelectual de Campeche Francisco Sosa (1848-1925). Se trata de unas alusiones a los “floridos” discursos que se daban en el Liceo Hidalgo del Distrito Federal en los años 80 (7); a los discípulos de Altamirano como “cultivadores” del arte literario (8) y a las en absoluto “estériles” labores de este novelista de Guerrero (8). Como se puede comprobar, se trata de menciones tópicas, de metáforas vegetales y agrícolas ya lexicalizadas que Sosa parece usar sin demasiada consciencia, impulsado por la inercia del lenguaje o tal vez por el recuerdo reciente de *El Zarco*, caracterizado por su intrincada alegoría botánica. Por tanto, pese a este reflejo consciente o inconsciente de *El Zarco*, el “Prólogo” no contribuye demasiado al estudio de la construcción metafórica de la novela. Sin embargo, sí aclara, por una parte, el contexto concreto en que apareció la obra de Altamirano. Por otra, el “Prólogo” aporta las reflexiones críticas sobre *El Zarco* que hizo el propio Sosa. En ambos casos, contexto y lectura crítica, se trata de elementos necesarios para interpretar el sentido de las metáforas botánicas. Sobre el contexto de la obra, Sosa aclara que Altamirano leyó los trece primeros capítulos de la novela en 1886 en “las sesiones del Liceo Hidalgo” (7), a un público de intelectuales. Según Sosa, éstos formaban alrededor de la figura del novelista de Guerrero una Edad de Oro de las letras mexicanas, opuesta al positivismo dominante en el Porfiriato, época en la que se publica la novela. Para Sosa, en los años en que vivía Altamirano (recordemos que *El Zarco* salió póstumo, en 1901)² los intelectuales mostraban todavía un “noble ardor” en la práctica de las bellas letras, y la creencia “de que la grandeza de un pueblo no estriba únicamente en el desarrollo de las riquezas materiales” (7). Estos tesoros espirituales, entre los que Sosa cuenta *El Zarco*, tenían también una utilidad social concreta (Oviedo 95): lo que se escuchaba en el Liceo Hidalgo eran “lecturas amenas e instructivas” (7), horacianas palabras que repite Sosa unas páginas después al describir *El Zarco* como un “libro ameno e instructivo” (10).

Sosa liga este contenido didáctico de la novela con un proyecto patriótico o nacionalista que atribuye insistentemente a Altamirano: según Sosa, el novelista “emprendió la noble, la generosa, la patriótica tarea de formar una familia con todos los cultivadores del arte literario en México, fueran los que fuesen los ideales políticos que hubiesen perseguido” (8); aspiraba a “la creación de la literatura nacional” (9), enfatizando para ello “los asuntos de pronunciado color nacional” (8). Semejante contenido patriótico debe tratarse, como lo hizo Altamirano, con un estilo claro, con “prosa nítida” (8) que divulgue las bellezas de la patria. Esta temática local se opone frontalmente a las nocivas modas literarias que vienen de Europa, entre las que Sosa destaca “los rebuscamientos incomprensibles de los absurdos dislates que prodigan, en los días

que corren, los imitadores de los decadentistas franceses” (9). Por tanto, Sosa descubre en *El Zarco* una función didáctica de naturaleza política y nacionalista (Long 81): según el erudito, Altamirano propone una nueva literatura nacional (Lazo 56), un proyecto que borre las fronteras abiertas por la guerra contra Francia, la “tremenda lucha entre republicanos e imperialistas” (8), fomentando así “la concordia”, el “olvido de lo pasado” para “obtener la unión fraternal” de un proyecto nacionalista común.

En los años 80, en que Altamirano leyó los primeros capítulos de *El Zarco*, el país necesitaba, efectivamente, esta labor unificadora. Las duras guerras contra Estados Unidos, primero, y contra Francia, después, así como las varias guerras civiles (entre las que se puede contar la lucha contra el invasor francés) (Sommer, *Foundational* 221) habían dividido enormemente la emergente nación mexicana:

Un país herido dos veces, por distintos agresores y en corto intervalo, en su autonomía territorial y política; un país agotado por luchas fratricidas sólo podía fortalecerse y engrandecerse con el retorno a la propia esencia y a su pasado más noble. La bandera que podía alentar a un pueblo exhausto y desilusionado era el nacionalismo, y Altamirano fue quien primero convocó a los intelectuales de México para luchar por este objetivo emancipador. (Carballo 8)

El propio Altamirano había reconocido en uno de sus ensayos (“Renacimiento de la literatura mexicana: la novela”) que consideraba que el género de la novela tenía un propósito didáctico. Según Altamirano, el escritor debía aprovechar las preferencias del público, que leía “con gusto” (15) este tipo de obras, para inculcarle en ellas un mensaje útil: “el hecho histórico, el estudio moral, la doctrina política, el estudio social, la predicación de un partido o de una secta religiosa: en fin, una intención profundamente filosófica y trascendental en las sociedades modernas” (“Renacimiento” 15-16). Un ilustre modelo francés debe iluminar el camino de los novelistas mexicanos: “ahí está la más grande novela social de nuestro siglo, *Los miserables*, que será leída, como dice su autor, mientras haya quienes sufran sobre la tierra” (“Renacimiento” 28). Frente a este modelo positivo, mayoritariamente lo que el extranjero ostentaba eran novelas perjudiciales, e incluso inmorales y corruptas (de Goethe, de George Sand, de Paul de Kock, de Dumas hijo) que los mexicanos deberían evitar, y sustituir por novelas de producción propia moralmente beneficiosas (“Renacimiento” 31). Como demuestra este ensayo del autor, el prólogo de Sosa identificó hábilmente los objetivos que Altamirano se fijó para *El Zarco* y para sus otras novelas en general: una novela didáctica con temática nacional (López-Portillo y Rojas 119) que sirva para unificar a los divididos mexicanos en un proyecto nacional común (Martínez 58), para “integrar a través de la literatura la conciencia del país desperdigada y lacerada inevitablemente por las

luchas civiles y por las agresiones externas” (Arguedas 195). Altamirano había resumido estas características con un elocuente símil botánico que liga inextricablemente novela y flora: “La poesía y la novela mexicanas deben ser vírgenes, vigorosas, originales, como lo son nuestro suelo, nuestras montañas, nuestra vegetación” (citado en Carballo 8).

De hecho, el novelista de Guerrero era bastante aficionado a este tipo de imágenes, que había usado en otras de sus obras anteriores a *El Zarco*. Por ejemplo, en el ensayo literario “Renacimiento de la literatura mexicana: la novela”, ya citado, el autor utiliza dos veces en la misma página una metáfora floral para hablar del amor: “La novela puramente amorosa debe ser un ramillete de flores que recree la vista y halague los sentidos, y que si no muestre [sic] alguna cuyo perfume sea agradable, al menos no oculte otra venenosa” (29-30); “es el tiempo en que el corazón, semejante a una flor de la mañana, se abre inocente y puro” (30). Asimismo, en *Clemencia* (1869), su primera novela, Altamirano llama “Flores” a uno de los dos protagonistas de la obra, un joven de ojos azules, rubio y bello (6), y “Valle” al otro personaje masculino central, un joven apocado y poco agraciado, de facciones entre indígenas y mestizas (7). Para recalcar esta metáfora, el narrador de la novela nos informa de que a Valle le gustaba hablar “de plantas y árboles frutales”, pues “era algo botánico” (19). Además, Flores califica a las mujeres a las que seduce de “flores silvestres, cuyo aroma no será precisamente una delicia para nuestro olfato de cortesanos” (25). Esta metáfora continúa en una conversación posterior entre Valle y Clemencia, en la que la bella, simulando cruelmente ofrecer su amor al joven, le comunica que tiene “muchas camelias admirables”, junto con “violetas” y “algunas flores raras” (41). Clemencia le ofrece una de éstas a Valle, que la rechaza, pidiéndole en su lugar algunas humildes violetas:

Flor tan querida de usted debe quedar en la planta, cuyo cultivo tantos afanes le cuesta, o debe ser ofrecida a la persona que usted ame, y que tal vez no la ha comprendido e ignora cuánta ternura, cuánta pasión abriga el corazón de usted. Yo me contentaré con algunas violetas, estas flores nacen y viven en un lugar que está en analogía con el que ocupo regularmente en el afecto de las personas que me conocen. (42)

La alegoría vegetal que hemos ejemplificado en estas citas atraviesa la totalidad de la novela, impulsada por el contraste entre los protagonistas masculinos: el rubio Flores resulta ser bello pero egoísta e inmoral, venenoso, como las flores contra las que advertía Altamirano en “Renacimiento de la literatura mexicana”; el mestizo Valle resulta ser honrado, sacrificado y valeroso, productivo y fructífero como un valle. Como el valle de Anahuac, cuna de la patria mexicana, por la que Valle dará su vida al final de la obra.

Altamirano retoma esta construcción alegórica de *Clemencia* años después, en *El Zarco*, obra en la que las metáforas vegetales cobran incluso mayor protagonismo. De hecho, la vegetación puede considerarse casi como un personaje de la novela,³ por la insistente presencia e importancia que adquiere en el texto. Esta presencia se advierte desde el primer capítulo (“Yautepec”), que describe la ciudad y región en que transcurre la acción, e incluso desde la primera frase de la novela: “Yautepec es una población de la tierra caliente, cuyo caserío se esconde en un bosque de verdura” (11). Tras indicar el clima tropical de la zona, el narrador señala que el “bosque de verdura” abriga el pueblo hasta esconderlo, dominando completamente sobre las construcciones humanas. La impresión se reitera unas líneas más adelante, cuando el narrador subraya que “siempre se contempla a Yautepec como un inmenso bosque por el que sobresalen apenas las torrecillas de su iglesia parroquial” (11). Más “de cerca”, comprobamos de mano de la voz narrativa la composición de la vegetación de este pueblo “mitad oriental y mitad americano”, cuyas plantas son los naranjos y limoneros traídos por los españoles, más “otras plantas americanas” autóctonas como los bananos y los magueyes (11). Esta flora híbrida, procedente de dos mundos, se asocia inmediatamente con la fecundidad de la tierra. Las plantas, cualesquiera sea su procedencia, se desarrollan en Yautepec con una feracidad abrumadora, que el narrador describe en un párrafo sensorialmente riquísimo:

los árboles que forman ese bosque de que hemos hablado son los naranjos y limoneros, grandes, frondosos, cargados siempre de frutos y de azahares que embalsaman la atmósfera con sus aromas embriagadores. Naranjos y limoneros por dondequiera, con extraordinaria profusión. Diríase que allí estos árboles son el producto espontáneo de la tierra; tal es la exuberancia con que se dan, agrupándose, estorbándose, formando ásperas y sombrías bóvedas en las huertas grandes o pequeñas que cultivan todos los vecinos, y rozando con sus ramajes de un verde brillante y oscuro y cargados de pomos de oro los aleros de teja o de bálago de las casas. Mignon no extrañaría su patria, en Yautepec, donde los naranjos y limoneros florecen en todas las estaciones. (11)⁴

La fecundidad de la región aparece en este párrafo personificada por su vegetación, de la que se destaca la “profusión”, la “exuberancia” y la facilidad fecunda con que crece. Es una verdura fecunda también en el sentido de que resulta útil, fructífera: los naranjos y limoneros se presentan reiterativamente “cargados siempre de frutos” y “cargados de pomos de oro”. Según el narrador, estos frutales llegaban en 1854 a “más de quinientos mil”, número que “después de veinte años” debe de haberse “duplicado” (12). Por ello, la feracidad de la región y sus árboles permite a los habitantes de Yautepec vivir de la vegetación: “los vecinos viven casi exclusivamente del producto de estos preciosos frutales”, capaces de surtir “únicamente de naranjas y limones a la

ciudad de México” (12). La “laboriosa” población de Yautepec aprovecha, pues, adecuadamente esta riqueza natural, impregnándose del carácter fructífero de la tierra. En suma, todo el capítulo inicial de *El Zarco* resuena con imágenes vegetales en que el narrador interpela al lector enfatizando los “inagotables recursos” naturales de Yautepec, imágenes en su mayoría pertenecientes al campo semántico de la fecundidad: “el río es verdaderamente el dios fecundo de la comarca y el padre de los dulces frutos que nos refrescan” (12).

Tras presentar esta situación de feracidad idílica, sostenida y simbolizada por la vegetación local, Altamirano introduce el problema que asola este mundo: el segundo capítulo (“El terror”) cuenta que un grupo de horribles bandidos, los “plateados”, infestan la región con “una explosión de vicio, de crueldad y de infamia que no se había visto jamás en México” (13). De hecho, prosiguiendo la alegoría agrícola ya iniciada, Altamirano describe a los bandidos como una plaga que arruina las fecundas tierras de Yautepec: “pero ya en este tiempo, al favor de la guerra civil, se había desatado en la tierra fría cercana a México una nube de bandidos que no tardó en invadir las ricas comarcas de la tierra caliente” (48). La imagen de la “nube” podría connotar muy indirectamente infertilidad, por designar un cuerpo que se interpone entre el sol y las cosechas impidiendo crecer a éstas. Más probablemente, la imagen connota una plaga de insectos, una “nube de langostas”, por ejemplo, que parasita y arruina los productos de la tierra. La metáfora se aclara más adelante, cuando el narrador denomina explícitamente “plaga” a los plateados: “desde que se había soltado esa nueva plaga de bandidos en la tierra caliente” (95). Como una plaga, los bandidos se ocultan en los montes pedregosos y baldíos que rodean Yautepec, y se dejan luego caer sobre la fértil región molestando a sus laboriosos habitantes y destruyendo el fruto de su trabajo. Los plateados, uno de los cuales se llama precisamente “Palo seco” (17), connotando infertilidad vegetal y muerte, tienen su cuartel general en una “hacienda antigua y arruinada” (14), lugar que examinaremos en detalle más adelante. En suma, en los primeros capítulos de la obra Altamirano establece los cimientos de una construcción metafórica basada en imágenes vegetales: la flora de Yautepec es indicio de la riqueza local y de su aprovechamiento económico por parte de los hombres (por medio de “huertas”), en una relación que aparece numerosas veces en la obra (101, *et passim*). Consecuentemente, el problema económico y político de Yautepec, la omnipotencia de los bandidos “plateados”, también se expresa en términos botánicos. Los bandoleros son “una plaga espantosa” que asola “aquellas fértiles y ricas comarcas” (127). Es decir, a un nivel que podemos denominar político-económico, Altamirano usa el campo semántico de la fertilidad vegetal y su contrario para expresar, respectivamente, la deseada riqueza de la región y su devastación por parte de los bandidos, habitantes del espacio infecundo, la “montaña” o el “yermo”.

En consonancia con la intención didáctica de la novela, Altamirano liga estas metáforas vegetales a modelos positivos y negativos de comportamiento

humano con respecto a la riqueza y al lujo. Los habitantes de Yautepec son sencillos y trabajadores: “la población es buena, tranquila, laboriosa, amante de la paz, franca, sencilla y hospitalaria” (12). En suma, un ideal burgués de gente productiva y eficaz que vive dedicada a su trabajo, a “sus tareas diarias” (13). Estos “honrados labradores” construyen su patrimonio “con el trabajo honesto que no puede admitir la avidez” (Arguedas 198). El contraste con los bandidos no podría ser mayor, pues los plateados reciben este nombre precisamente por la vana ostentación de riqueza que realizan en sus atuendos, siempre colmados de plata: “los arreos vistosos que eran como característicos de los ladrones de aquella época y que les dieron el nombre de *plateados*” (48). El jefe de los plateados, el Zarco, ejemplifica el contraste de los bandidos con el pueblo trabajador, pues había nacido “de honrados padres, trabajadores en aquella comarca, que habían querido hacer de él un hombre laborioso y útil” (46). Sin embargo, su estilo de vida resulta absolutamente contrario al de sus padres y los vecinos de Yautepec, pues es un bandido nocivo que parasita y agota los recursos que producen al unísono la feraz tierra y los laboriosos habitantes de la región. Ese comportamiento se hace tangible en su ropa y arreos, que el narrador describe profusamente al presentarlo. Los párrafos que presentan al Zarco contrastan en este sentido con los dedicados a Yautepec, pues la útil feracidad natural, cultivada por el honrado trabajo de los vecinos, se opone a la inútil ostentación de objetos artificiales en las ropas del bandido:

Y por dondequiera, plata: en los bordes de la silla, en los arzones, en las tapafundas, en las chaparreras de piel de tigre que colgaban de la cabeza de la silla, en las espuelas, en todo. Era mucha plata aquélla, y se veía patente el esfuerzo para prodigarla por dondequiera. Era una ostentación insolente, cínica, sin gusto. La luz de la luna hacía brillar todo este conjunto y daba al jinete el aspecto de un extraño fantasma con una especie de armadura de plata. (33)

La plata de las ropas del Zarco es abundante, como los frutos de Yautepec: nótese la repetición de la palabra “plata”, la enumeración con clímax (“en los bordes de la silla, en los arzones, en las tapafundas, en las chaparreras de piel de tigre que colgaban de la cabeza de la silla, en las espuelas, en todo”), el uso de palabras como “prodigarla”. La plata es abundante, y el narrador lo expresa con recursos paralelos a los que usó para describir la flora local, pero este paralelismo sólo destaca el contraste entre la fecundidad orgánica de las plantas y la esterilidad del metal: la verdura de Yautepec aparece descrita durante el día, en medio de un calor húmedo y fecundo; la plata del Zarco brilla fría y ominosamente de noche, como “un extraño fantasma” medio irreal. Además, esta abundancia artificial ni siquiera está dispuesta racionalmente, pues se encuentra “dondequiera”, palabra repetida dos veces en el párrafo. Es decir, la plata es fría, nocturna y, pese a ser obra del hombre, no se organiza siguiendo

un orden. Se trata de una alegoría de las costumbres y efectos de los bandidos: desordenados, insidiosos, infructíferos, totalmente opuestos a los trabajadores habitantes de Yautepec. Las feraces plantas se asocian al trabajo honrado; la inútil plata, a la ostentación vana de riqueza.⁵

Estos ideales burgueses de Altamirano se adaptan a la realidad mexicana al adquirir tintes raciales que resultan muy obvios en la novela, y que ya han sido debidamente notados por la crítica (Conway 128; Ruiz; Sommer, *Foundational* 226): los personajes negativos son blancos puros, mientras que los indios adquieren consistentemente características positivas. El Zarco es blanco, como destaca ya su apodo: “Él era joven, no tenía mala figura: su color blanco impuro, sus ojos de ese color azul claro que el vulgo llama *zarco*, sus cabellos de un rubio pálido y su cuerpo esbelto y vigoroso, le daban una apariencia ventajosa” (47). El narrador califica inmediatamente la raza del bandido de modo negativo (“color blanco impuro”; “rubio pálido”), como subraya al incorporar una adversativa llena de cualidades repulsivas a la descripción racial inicial: “pero su ceño adusto, su lenguaje agresivo y brutal, su risa aguda y forzada, tal vez le había hecho poco simpático a las mujeres” (47). La blancura del Zarco va siempre ligada a su personalidad más que repulsiva, como resalta el hecho de que el propio bandido se muestre soberbiamente orgulloso de su raza: “—¡Bah! Esto no le da miedo más que a los indios, como el herrero de Atlihuyán; yo soy blanco y güero . . . ; a mí no me hace nada” (52).

Su amada, Manuela o Manuelita, también es una niña de raza blanca, de tipo aristocrático. Lo primero que sabemos de ella es su edad, raza y personalidad desagradable:

La una como de veinte años, blanca, con esa blancura un poco pálida de las tierras calientes, de ojos oscuros y vivaces y de boca encarnada y risueña, tenía algo de soberbio y desdeñoso que le venía seguramente del corte ligeramente aguileño de su nariz, del movimiento frecuente de sus cejas aterciopeladas, de lo erguido de su cuello robusto y bellissimo o de una sonrisa más bien burlona que benévola. (15)

Manuela comparte con el Zarco el adjetivo “pálida”, que evoca el frío brillo de la luna sobre la inútil plata que cubre al bandido. Además, esta desdeñosa blanca adquiere por su aspecto tintes foráneos que la separan de la región en que vive: “Diríase que era una aristócrata disfrazada y oculta en aquel huerto de la tierra caliente. Marta o Nancy que huía de la corte para tener una entrevista con su novio” (15). Los novelescos nombres, uno de ellos extranjero (“Nancy”), junto con lo que nos hace leer el narrador en el rostro de la joven, anticipan la inmoralidad de Manuela, así como sus puntos en común con antiheroínas decimonónicas como Gaviota o Emma Bovary. La afición de la joven blanca a las novelas, junto con su ambición, la lleva a enamorarse de un bandido: “Su fantasía de mujer enamorada e inexperta le representaba la existencia

en que iba a entrar como una existencia de aventuras, peligrosas, es verdad, pero divertidas, romancescas originales, fuertemente atractivas para un carácter como el suyo, irregular, violento y ambicioso” (95). Llevada de sus malas inclinaciones y de sus lecturas decadentes, Manuelita formará con el Zarco una pareja uniforme en cuanto a la personalidad y a la raza: ambos son crueles, ambiciosos e improductivos, y ambos son claramente blancos.

Por el contrario, los indios de la novela adquieren consistentemente cualidades opuestas: son buenos, dignamente humildes y trabajadores.⁶ El más claro ejemplo lo constituye el héroe de la obra, el herrero indio Nicolás:

Era un joven trigueño, con el tipo indígena bien marcado, pero de cuerpo alto y esbelto, de formas hercúleas, bien proporcionado y cuya fisonomía inteligente y benévola predisponía desde luego en su favor. Los ojos negros y dulces, su nariz aguileña, su boca grande, provista de una dentadura blanca y brillante, sus labios gruesos, que sombreaba apenas una barba naciente y escasa, daban a su aspecto algo de melancólico, pero de fuerte y varonil al mismo tiempo. Se conocía que era un indio, pero no un indio abyecto y servil, sino un hombre culto, embellecido por el trabajo y que tenía la conciencia de su fuerza y de su valer. (24)

Altamirano resalta el contraste entre las expectativas racistas del lector y el valor de Nicolás con dos adversativas paralelas: el herrero tiene “tipo indígena bien marcado” pero posee un “cuerpo alto y esbelto” y una “fisonomía inteligente y benévola predisponía desde luego en su favor”; Nicolás es obviamente “un indio”, “pero no un indio abyecto y servil”. Es fuerte, varonil, inteligente, educado (sabe leer) y trabajador. Este dechado de cualidades y modelo de sujeto nacional recibe sin embargo numerosos insultos relacionados con su raza, la cual, siempre a espaldas de Nicolás, desprecian los personajes negativos (y blancos) de la novela, Manuela y el Zarco. Manuela disfruta atormentando a Nicolás cuando éste la corteja, y le llama “indio horrible” cuatro veces en el transcurso de una misma y breve conversación con su madre (21-22). Manuela insiste en otras muchas ocasiones (21; 37), achacándole ante las protestas de su madre, que querría a Nicolás como yerno, que el herrero “no es blanco, ni español” (23). Epítetos semejantes le dedica el Zarco (32; 38), quien además contrasta la raza y cualidades de Nicolás con las suyas propias: “¡Bah! Esto no le da miedo más que a los indios, como el herrero de Atlihuahacán; yo soy blanco y güero . . .; a mí no me hace nada” (52). En contraste con estos personajes repulsivos,⁷ cuyo mismo desprecio hacia una persona obviamente valiosa les retrata como tales, el narrador muestra entusiasta las cualidades de Nicolás, y resalta que el propio herrero era consciente de ellas: “Pero Nicolás era un hombre de otra especie. Indio, humilde obrero, él tenía, sin embargo, la conciencia de su dignidad y de su fuerza” (86). “Aunque obrero rudo, aunque indio sin educación” formal (91), Nicolás es un personaje modélico. De ello se

dará cuenta la propia Manuela, cuando se encuentra ya entre los bandidos. En ese ambiente infernal, y caída ya la venda de romanticismo novelesco que cubría sus ojos, Manuela ve a Nicolás como un “altivo herrero indio” (102) en comparación con el abyecto y cobarde Zarco. En el mismo escenario, el campamento de los bandidos, una de las mujeres que les acompañan reconoce sobre Nicolás que: “Él, pobrecito, es trigueñito, es feo, es desairado, como indio que es, y artesano, pero dicen que es muy trabajador, que tiene ya su dinero y que le quieren mucho” (116).

Como indicamos arriba, la crítica ha comentado ya el discurso racial de la novela (Sommer, *Foundational* 226). Para estudiosos como Doris Sommer, *El Zarco* es una alegoría nacional en la que el matrimonio entre el indio Nicolás y la morena criolla Pilar constituye una propuesta sobre las cualidades y la composición racial de la nación mexicana, unida tras las dificultades pasadas y enfrentada a los blancos extranjerizantes, simbolizados por el Zarco y Manuela (Sommer, *Foundational* 226; 228). Lo que no han indicado los hispanistas es que Altamirano utiliza las metáforas vegetales para subrayar este mensaje y dar cohesión simbólica a la novela. Un perfecto ejemplo de la solidez de esta construcción metafórica que venimos señalando es la descripción de la hacienda de Xochimancas, el yermo lugar antes mencionado en que habitan los bandidos. La guarida de los plateados de Palo Seco y el blanco Zarco había sido siglos atrás un bello jardín azteca:

Así, pues, parece que, en la antigüedad azteca este lugar, hoy abandonado y yermo, fue un jardín, seguramente un vasto jardín, tal vez una ciudad llena de huertos y de flores, un lugar ameno y delicioso consagrado al culto de la Flora Azteca, a cuyo pie los inteligentes y bravos *tlahuica*, habitantes de esta comarca y celebrados floricultores, ofrecían, como homenaje, ricos en aromas y colores, los más bellos productos de su tierra, amada del sol, del aire y de las nubes. (107)⁸

La descripción idílica de esta ciudad-jardín resalta cómo los idealizados aztecas (“inteligentes y bravos *tlahuica*”) aprovecharon la fecundidad natural de la región para construir un lugar edénico. Este “vasto jardín” y “ciudad llena de huertos y de flores”, *locus amoenus* explícito (“lugar ameno y delicioso”), contrasta con el estado actual de Xochimancas:

Xochimancas se transformó seguramente después de la conquista, de jardín o ciudad de jardines en hacienda, con encomenderos y esclavos; después en ruinas y guaridas de fieras y reptiles, y al último en guarida de ladrones, y lo que es peor, y como vamos a verlo, en sitio de torturas y de asesinatos. ¡Triste suerte la de un lugar consagrado por los inteligentes y dulces indios a la religión de lo bello! (108)

Con la llegada de los blancos (“seguramente después de la conquista”), Xochimancas perdió su belleza, pero probablemente conservó su feracidad como “hacienda”. Sin embargo, los plateados liderados por el güero Zarco habían convertido el lugar en un erial (“ruinas y guaridas de fieras y reptiles”) totalmente opuesto a Yautepec (Arguedas 198) y metafóricamente consistente con los nombres de Palo Seco y la plaga que suponen sus compañeros. En suma, los trabajadores indios aztecas aprovecharon brillantemente la fecundidad de su tierra; los bandidos del Zarco destruyen esta labor, convirtiendo lo feraz en infecundo.

Además de en esta descripción de Xochimancas, la alegoría vegetal se relaciona con la raza en una serie de metáforas que acompañan a las dos parejas opuestas que estructuran la novela: Manuela-el Zarco y Pilar-Nicolás. Para empezar, la pareja de blancos se asocia consistentemente a plantas venenosas, negativas e infructíferas. Así, cuando el narrador introduce a Manuela la joven blanca se halla tejiendo “una guirnalda de rosas blancas y de caléndulas rojas” (15), flores bellas pero efímeras y sin fruto, que contrastan con las flores de azahar que elige Pilar. Además, la cerca que rodea la casa de Manuela y que escala el Zarco para reunirse de noche con su amada se compone de plantas salvajes y punzantes como los amantes, de “ortigas y de cactus” (34). Por último, la metáfora más obvia es la planta que elige Manuela para esconder los tesoros robados que le entrega el Zarco, una “vieja y frondosa adelfa que, cubierta de flores aromáticas y venenosas, dominaba por su tamaño las pequeñas plantas del soto” (42). Como las flores de la adelfa, Manuela es bella pero peligrosa e infructífera, opuesta como el Zarco a la feracidad de la tierra que habita.

En contraste, Pilar se asocia a la flor del azahar, propia de la región y flor fecunda, que produce fruto, ya sea naranja o limón. Así, cuando el narrador presenta a las jóvenes y Manuela se halla ocupada con sus llamativas rosas y caléndulas, Pilar escoge las humildes pero fructíferas flores de los naranjos y limoneros que sustentan la riqueza de Yautepec: “una guirnalda de azahares, sólo de azahares, que se había complacido en cortar entre los más hermosos de los naranjos y limoneros” (15-16). Frente a la blancura extranjerizante de Manuela, Pilar tiene “el tono suave y delicado de las criollas que se alejan del tipo español, sin confundirse con el indio, y que denuncia a la hija humilde del pueblo” (15),⁹ raza mestiza que, junto con sus cualidades, hacen de ella la pareja perfecta para Nicolás. Como el herrero, Pilar se asocia al honrado trabajo que saca fruto de la feraz tierra de Yautepec. Las metáforas vegetales subrayan esta conexión de Pilar con la tierra, de modo que cuando, al final de la novela, la joven se casa con el herrero indio, su corona de azahares se ha convertido en una explosión floral con que Yautepec parece celebrar la boda: “La iglesia, los altares, y especialmente el altar mayor, en que iba a celebrarse el casamiento, estaban llenos de arcos y de ramilletes de flores. Todos los naranjos y limoneros de Yautepec, y se cuentan por centenares de miles, habían dado su contribución de azahares” (148). La pareja, racialmente mixta, sabrá aprovechar con su humildad y trabajo la fecundidad de la tierra caliente.¹⁰

La metáfora aparece regularmente cuando los personajes o el narrador hablan del amor de Nicolás y Pilar. Ya desde un primer momento, cuando Nicolás decide dejar de cortejar a Manuela, el herrero expresa sus intenciones con vocabulario propio de las labores del campo: “Tanto que yo, teniéndole como le tengo tanto cariño y habiendo pensado tan seriamente en casarme con ella, porque creía con nuestro matrimonio labrar su felicidad y la mía, naturalmente, no he podido ser insensible a sus desprecios constantes y me resolví a alejarme para siempre de esta casa” (55). Nicolás concibe la vida conyugal y la felicidad matrimonial en términos de trabajo agrícola, como algo que se labra, como una planta que naciera de la tierra fecunda y hubiera de cuidarse con el trabajo humano. La misma metáfora aparece de manera más explícita cuando el joven indio se da cuenta de que Pilar está enamorada de él: “¡Pilar le amaba, y ella sí que sabía amar! De manera que él había estado embriagándose por mucho tiempo en el aroma letal de la flor venenosa, y había dejado indiferente a su lado a la flor modesta y que podía darle la vida” (79). Manuela aparece aquí como una “flor venenosa”, como la flor de la adelfa, y Pilar como una “flor modesta” y salutífera. Esta flor fructifica en el alma de Nicolás en forma de la semilla de un nuevo amor, que adquiere de nuevo características botánicas: “un amor profundo y tierno acababa de germinar en su corazón sobre las cenizas de su amor malsano de los pasados días” (79). El narrador insiste en la metáfora, recalcando su importancia: “aquel amor acababa de germinar en su alma y habla echado ya hondas raíces en ella” (81); “Su amor, ya bastante desarraigado por los desaires anteriores, no pudo resistir a la última prueba, y fue desvaneciéndose a gran prisa en su corazón” (87). La flor venenosa del amor de la blanca Manuela pierde sus raíces, mientras que la fecunda flor modesta del amor de la morena Pilar germina en el corazón del joven indio. Es decir, la alegoría vegetal que abre la novela describe Yauhtepec como un fecundo edén atacado por una plaga de ostentosos y avariciosos blancos. Estos nocivos personajes, liderados por la pareja Manuela-el Zarco se asocian a plantas infecundas y venenosas, aunque de apariencia engañosamente bella. Frente a ellos, el futuro de Yauhtepec (y de la nación mexicana) depende de una alianza de las razas mestiza e india (Pilar-Nicolás) – asociadas a plantas fructíferas y beneficiosas – que aprovechen la feracidad local con su trabajo humilde. Es decir, parece evidente que Altamirano también usa imágenes vegetales para representar dos tipos de amor, uno modélico, asociado a la fecundidad y riqueza de la tierra, y uno antimodélico, asociado a la devastación llevada a cabo por los bandidos.

En suma, una lectura atenta de *El Zarco* percibe rápidamente la persistencia del campo semántico botánico a lo largo de la obra. La flora simboliza las posibilidades de la tierra caliente y del país en general. Si México ignora las cualidades negativas de los blancos extranjerizantes, y se centra en una alianza que aúne lo mejor de las razas india y mestiza (Ruiz), su trabajo “dará fruto” en una explosión de vida y riqueza paralela a la que celebra al final de la no-

vela la boda entre el indio Nicolás y la mestiza Pilar. Esta construcción metafórica da cohesión a la novela, atravesándola de principio a fin, y también subraya clara pero artísticamente el mensaje social y nacional de Altamirano sobre el futuro de la nación mexicana. Como señala Sommer, "Ignacio Manuel Altamirano's *El Zarco* (1888) promises national regeneration through an Indian who learns to love his mestiza admirer during the same years that Mexicans were learning to admire their Indian president, Benito Juárez" ("For Love" 382-83). Sólo cabe añadir a las palabras de Sommer que Altamirano acudió a una expresiva alegoría botánica, típica del siglo, para comunicar eficazmente este mensaje político.

NOTAS

¹ Existe división entre los críticos a la hora de nombrar a Cecilia Bohl de Faber, autora de la novela, por su nombre de nacimiento, que revela su condición femenina, o por su pseudónimo, Fernán Caballero, el que ella eligió para firmar sus novelas (Sánchez Jiménez 182).

² Sobre el tema de la mitificación de la figura de Altamirano, y el ambiente cultural mexicano a su muerte, conviene consultar el estudio de Christopher Conway.

³ Raimundo Lazo nota la "importancia" que la novela concede "al paisaje" (56). También Giuseppe Bellini resalta, de manera más ingenua, que en *El Zarco* "el paisaje está visto y representado tal cual es" (331). Esta insistencia en el realismo de la novela procede del subtítulo de la misma (*Episodio de la vida mexicana en 1861-63*) y de las afirmaciones de Sosa en el prólogo acerca del carácter histórico de *El Zarco* (8). Siguiendo estas indicaciones, muchos críticos han tomado la obra como una especie de novela de costumbres (Seymour 285).

⁴ Nótese el contraste de estas descripciones de la naturaleza con el tipo de "naturaleza" urbana e impregnada de modernidad de una novela casi contemporánea, *Amalia*, de José Mármol (27; 82-85; *et passim*).

⁵ Este atuendo contrasta con el del honrado indio Nicolás, a quien no adorna la plata, sino el trabajo (Long 86).

⁶ Recordemos, incidentalmente, que Altamirano era de pura raza india, y que sólo aprendió castellano a los 14 años.

⁷ Ryan Long ha notado el imprescindible papel que desempeña la violencia en este contraste, especialmente entre el Zarco y Nicolás, oposición que revela mucho: "about the foundation of the nation-state, whose violent nature the narrator recognizes as at once indispensable and threatening to the social order" (81).

⁸ Estas descripciones de Xochimancas como vergel fecundo cultivado por los aztecas recuerdan inmediatamente la "Segunda relación" de Hernán Cortés, con su retrato de Tenochtitlán (233-42).

⁹ También en *Clemencia* presentó Altamirano dos mujeres de caracteres y tipos raciales opuestos: "La una era blanca y rubia como una inglesa. La otra morena y pálida como una española. Los ojos azules de Isabel inspiraban una afición pura y

tierna. Los ojos negros de Clemencia hacían estremecer de deleite” (19). Sin embargo, en esta novela, más influida por modelos europeos, la “morena pálida” (nótese su parecido con Manuela) simboliza la pasión incontrolada, y la “blanca y rubia” el ideal doméstico de mujer.

¹⁰ Sommer ha resaltado el hecho de que “Latin American independentists in the early nineteenth century embraced the confusion between eros and economics” (“For Love” 381). También Altamirano adopta esta relación metafórica entre productividad familiar y económica.

OBRAS CITADAS

- Altamirano, Ignacio Manuel. *Clemencia*. 1869. *Clemencia. Cuentos de invierno: Julia, Antonia, Beatriz, Atenea*. México: Porrúa, 1966. 3-92.
- . “Renacimiento de la literatura mexicana: la novela”. *Estudios sobre la novela mexicana*. Ed. Emmanuel Carballo. México: U de Colima, 1988. 15-61.
- . *El Zarco: episodio de la vida mexicana en 1861-63*. 1901. México: Austral, 1950.
- Arguedas, Leda. “Ignacio Manuel Altamirano”. *Historia de la Literatura Hispanoamericana. Del neoclasicismo al modernismo*. Ed. Luis Iñigo Madrigal. Madrid: Cátedra, 1987. 193-202.
- Bellini, Giuseppe. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia, 1985.
- Caballero, Fernán. *La familia de Alvareda: novela de costumbres populares*. 1849. Ed. Julio Rodríguez-Luis. Madrid: Castalia, 1979.
- . *La Gaviota*. 1848. Ed. Demetrio Estébanez Calderón. Madrid: Cátedra, 1998.
- Carballo, Emmanuel. “Prólogo”. *Estudios sobre la novela mexicana*. Ed. Emmanuel Carballo. México: U de Colima, 1988. 7-14.
- Conway, Christopher. “El aparecido azteca: Ignacio Manuel Altamirano en el necronacionalismo mexicano, 1893”. *Revista de crítica literaria latinoamericana* 62 (2005): 125-42.
- Cortés, Hernán. *Cartas de relación*. Ed. Ángel Delgado Gómez. Madrid: Castalia, 1993.
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. 1857. Ed. Alain Romestaing. Paris: Larousse, 2001.
- Herrero, Javier. “El naranjo romántico: esencia del costumbrismo”. *Hispanic Review* 46 (1978): 343-54.
- Lazo, Raimundo. *Historia de la literatura latinoamericana. El siglo XIX (1780-1914)*. México: Porrúa, 1967.
- Long, Ryan. “The Cautious Critique of Foundational Violence in Ignacio Manuel Altamirano’s *El Zarco*”. *Journal of Latin American Cultural Studies* 16 (2007): 81-94.
- López-Portillo y Rojas, José. “La novela, su concepto y su alcance”. *Estudios sobre la novela mexicana*. Ed. Emmanuel Carballo. México: U de Colima, 1988. 89-130.
- Mármol, José. *Amalia*. 1851. Barcelona: Sopena, 1972.
- Martínez, José Luis. *La expresión nacional*. México: Imprenta Universitaria, 1955.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana 2. Del Romanticismo al Modernismo*. Madrid: Alianza, 2001.

- Ruiz, José Salvador. "El laberinto de la aculturación: ciudadanía y nación mestiza en *El Zarco*, de Ignacio Manuel Altamirano". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 61 (2005): 23-36.
- Sánchez Jiménez, Antonio. "Adulterio y folletín en *La Gaviota*, de Fernán Caballero: análisis de una contradicción en el contexto de su campo literario". *RILCE* 24 (2008): 170-84.
- Seymour, Arthur R. "The Mexican Novela de Costumbres". *Hispania* 8 (1925): 283-89.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley: U of California P, 1991.
- . "For Love and Money: Of Potboilers and Precautions". *PMLA* 116 (2001): 380-91.
- Sosa, Francisco. "Prólogo". *El Zarco: episodio de la vida mexicana en 1861-63*. De Ignacio Manuel Altamirano. México: Austral, 1950. 7-10.