



Tensiones disciplinarias. Palabra, imagen y subversión semántica en la estética realista de *El Zarco*

Luz Ainai Morales Pino

Publicada póstumamente en 1901, la novela *El Zarco*, de Ignacio Manuel Altamirano, ha sido caracterizada por la crítica como discurso disciplinario de regeneración nacional que opera a partir de la proposición de feminidades y masculinidades modélicas y la visibilización de las inaceptables e indeseadas para el proyecto nacional (Dabove 99); al tiempo que defiende un proyecto de formación nacional basado en la institucionalidad, la aculturación y el mestizaje racial (Sommers 224). La localidad de Yautepec es presentada en el texto como metonimia de esa nación cuyo universo simbólico estaba en proceso de reorganización. En sintonía con su rol de letrado, Altamirano ve en la novela una herramienta fundamental para la formación, modelación y educación de los ciudadanos “en construcción.”¹ En un fragmento de “La literatura en 1870,” señala que

[L]a novela es el género de la literatura más cultivado del siglo XIX y el artificio con que los *hombres pensadores de nuestra época* han logrado hacer *descender* a las masas doctrinas y opiniones que de otro modo habría sido difícil que aceptasen [...] es necesario apartar sus disfraces y buscar en el fondo de ella el hecho histórico, el estudio moral, la doctrina política, el objeto social, la predicación de un partido o de una secta religiosa [...] *Quizás la novela está llamada a abrir el camino a las clases pobres para que lleguen a la altura de este círculo privilegiado y se confundan con él.* Quizás la novela no es más que la iniciación del pueblo en los misterios de la civilización moderna y la instrucción gradual que se le da para el sacerdocio del porvenir [énfasis mío]. (231)

Para la crítica, la obra de Altamirano se inserta en la corriente ideológica del realismo en tanto que funge como documento que fija la realidad social recreando tipos (bandidos, gobernantes, obreros, feminidades y masculinidades) y articulando lo que el mismo autor denomina una fotografía de la realidad (“La literatura en 1870” 236).² Según el letrado mexicano, la literatura posibilita la construcción de historias (ejemplares y disciplinarias) en detrimento de lo meramente ficcional, y en tal sentido dañino tanto para el sujeto, especialmente el femenino, como para la nación.³ La consideración de la novela realista en términos de fotografía de la realidad implica también una valoración de la fotografía

como documento objetivo, capaz de recrear el entorno de forma neutral (casi transparente), cuya validez radica en el carácter técnico de la cámara fotográfica.⁴

En “Fiction in the Age of Photography,” Nancy Armstrong analiza el vínculo entre fotografía y novela realista en la época victoriana, y señala que la relación entre ambas es tan intrincada y compleja que deviene tautológica, pues “each medium worked with the other in mind, fiction calling certain photographic images into being as it repeatedly referred to them, and photography providing image after image to authenticate those same literary techniques” (39). La autora plantea que la circulación creciente de imágenes fotográficas alteró no sólo el modo en que las novelas representaron el mundo real y los temas que trataban, sino también el modo en que los lectores experimentaron la vida fuera de la novela (38). Las descripciones visuales ofrecidas por la novela, la novela ilustrada y la fotografía, además de las litografías y otros productos ilustrados que se abarataron significativamente desde 1880, se convirtieron en formas de adquirir un conocimiento estructurado a partir de lo visual, que además era accesible a un grupo relativamente amplio de lectores.

En ese sentido, la novela, la fotografía y los demás dispositivos de la visión, no sólo fueron angulares para la consolidación de las clases burguesas decimonónicas, sino que también conformaron, delinearon y delimitaron un público de lectores, ahora redefinidos como “observadores,” en tanto que “[they were set by photography] at the center of a vast system of images, in a place where they came to understand themselves in terms of differences that could be seen” (Armstrong 39).

La relevancia de lo visual, no sólo desde la imagen sino también desde las imágenes que construye la palabra, es evidente en la obra de un Altamirano que pretende retratar escriturariamente la realidad para clasificar lo aceptable, lo rechazable y lo deseable desde una perspectiva disciplinaria. Beatriz González Stephan se refiere a estos mecanismos que vehiculizan la centralidad de la imagen y la visión en términos de “tecnologías de la mirada” (fotografías, dioramas, panoramas) orientadas a modelar y disciplinar el cuerpo social (“Tecnologías para las masas” 90). En ese sentido, la relación entre palabra e imagen, angular para la comprensión del siglo XIX latinoamericano y los procesos de construcción de sus imaginarios nacionales, es definida por la autora como una tecnoestética; es decir, un complejo entramado de significantes que involucran dispositivos de visión, discursos visuales, institucionales, estéticos y normativos (“El arte panorámico” 158). En línea con los planteamientos de González Stephan, Christopher Conway propone que si se estudia la obra de Altamirano desde las tecnoestéticas y tecnologías de la mirada, se pueden percibir y analizar las estrategias empleadas por el letrado decimonónico para reducir la complejidad de los significantes y hacerlos manejables para el orden escriturario de la ciudad letrada (34), especialmente al dirigirse a un público que no manejaba el archivo discursivo de los letrados. Así, Conway plantea que la mirada y la imagen, en su vinculación con la palabra, apuntan a la consolidación de un orden disciplinario en el cual los discursos visuales adquieren significaciones unívocas, alineadas con los discursos normativos.

Partiendo de la relación entre literatura, imagen y mirada, me interesa analizar en qué medida el planteamiento en torno a la univocidad semántica implícita en las tecnologías

de la mirada, entendidas como fundamento para la consolidación de un orden y un referente visual disciplinario, entra en tensión con dos momentos fundamentales de *El Zarco*. Se trata de dos escenas en las que la construcción del personaje de Manuela apunta a un referente iconográfico que se escapa de lo normativo y, además, articula un discurso que, aunque fragmentario, y quizás por ello todavía más elusivo, resquebraja la propuesta disciplinaria del texto. Los planteamientos de W. J. T. Mitchell en torno a la cultura visual y las relaciones entre imagen y palabra, me permiten analizar estos momentos que crean una fisura en el proyecto normativo de la novela.

Según Mitchell, la relación entre palabra e imagen es tan compleja que hace cuestionables los intentos de establecer jerarquías entre ellas. Más allá de ser suplemento, complemento o comentario visual de la palabra, la imagen posee una autonomía semántica tal que marca la heterogeneidad como norma de las producciones estético-discursivas. Dice el autor que del mismo modo en que la visualidad es impura en tanto que implica una mezcla de sentidos y medios (*Picture Theory* 5), el intento de controlar el significado de la imagen responde a una táctica política; lo que sucede especialmente en aquellos casos en que la imagen se inserta en una red compleja de referentes e imaginarios artísticos de distinto registro estético e ideológico, hasta el punto de producir una superposición de valores semánticos posibles y no necesariamente coherentes:

La afirmación de Foucault de que “*la relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita*” me parece cierta no solo porque los “signos” o los medios de la expresión verbal y visual sean inconmensurables formalmente, sino porque este *cisma en la representación está profundamente asociado con divisiones ideológicas [...] [relacionadas con] las tradiciones de representación y modos de experiencia [énfasis mío]. (Teoría de la imagen 12-13)*

A partir de lo que Mitchell ha denominado *the pictorial turn*, el giro pictórico post-lingüístico y post-semiótico que plantea la imagen como portadora de sentidos complejos en materia ideológico-política (*Picture Theory* 12), es evidente que la centralidad de la imagen no solo desarrolla los dispositivos de las tecnologías de la mirada como formas de disciplinamiento, sino también como espacios de subversión, resemantización y relativización de los discursos normativos.

La relevancia de la mirada y sus tecnologías de visión/construcción de realidades, posibles gracias a los medios de reproducción técnica surgidos durante el siglo XIX, es fundamental para comprender el modo en el cual los discursos estéticos articularon campos semánticos e ideológicos.⁵ Según González Stephan, los posicionamientos de la mirada fueron determinantes en la (des)articulación de los discursos disciplinarios (“Invenciones tecnológicas: mirada postcolonial y nuevas tecnologías” 249). Mientras la mirada panóptica imponía una forma de disciplinamiento y control basada en la capacidad de mirar sin ser visto y en la contención del objeto observado que nunca era sujeto observador. La mirada panorámica permitía una multifocalidad que, por un lado desmontaba las jerarquías del enfoque panóptico, ya que permitía a cualquier individuo ser sujeto y objeto de la mirada y, por el otro, abría la posibilidad de sentidos y visiones alternativos derivados de la variación de puntos de vista.

La posibilidad de leer el discurso escrito como discurso visual o, al menos, como discurso que construye imágenes con carga semántica significativa (Bal 9) es lo que me permite trabajar en este artículo dos escenas en las que la imagen creada por la palabra muestra las fisuras del discurso disciplinario propuesto por Altamirano.⁶ Lejos de ser excepciones carentes de significación, estas escenas aparentemente aisladas en el texto son angulares para una comprensión crítica de un discurso en el que imagen y palabra no siempre entablan relaciones de complementariedad, sino también de tensión y subversión. Tal como lo señala Barthes, los valores semánticos del discurso no se articulan tanto desde la repetición como desde la excepcionalidad:

Estructuralmente, el sentido no nace por repetición, sino por diferencia, de modo que un término raro, desde que está captado en un sistema de exclusiones y relaciones, significa tanto como un término frecuente [...] ¿Partiendo de cuántas tragedias tendría yo derecho de “generalizar” una situación raciniana? ¿Cinco, seis, diez? ¿Debo sobrepasar el “término medio” para que el rasgo sea notable y el sentido surja? ¿Qué haré de los términos raros? ¿Librarme de ellos dándoles el púdico nombre de “excepciones,” de “desvíos”? Otros tantos absurdos que la semántica permite precisamente evitar. Porque “generalizar” no designa aquí una operación cuantitativa [...] sino cualitativa (insertar todo término, aun raro, en un conjunto general de relaciones). *Sin duda, por ella sola, una imagen no hace lo imaginario [...] pero lo imaginario no puede describirse sin esa imagen, por frágil o solitaria que sea, sin el eso, indestructible de tal imagen. ... Un término puede no formularse más que una vez en toda la obra y sin embargo, por efecto de cierto número de transformaciones que definen precisamente el hecho estructural, estar presente “en todas partes” y “siempre” [énfasis mío]. (69-70)*

Los desfases entre imagen y palabra no sólo evidencian la heterogeneidad de los campos semánticos presentes dentro de la novela; también permiten una comprensión crítica del texto y las tensiones que atraviesan las propuestas realistas y regeneradoras de Altamirano, a través de las mismas tecnologías de la mirada que constituyen su basamento.

El primer momento de tensión lo constituye la escena en que Manuela, feminidad problemática que al igual que el bandido debe ser erradicada del imaginario nacional, se contempla en el espejo con las joyas robadas que le ha regalado el Zarco. Al crear este cuadro con claras referencias pictóricas a las feminidades prohibidas finiseculares, la voz narrativa describe a Manuela desde un enfoque contemplativo y pleno de deseo:

Si en aquella noche silenciosa, en medio de aquella huerta oscura y solitaria, alguien, acostumbrado a leer en las fisonomías, hubiera contemplado a aquella linda joven, mirándose en las aguas negras y tranquilas del remanso, alumbrándose el rostro con la luz opaca de una linterna sorda, y gesticulando *para darse los aires de una gran señora*, al ver aquella fisonomía pálida, con los ojos chispeantes de ambición y de codicia, con los cabellos desordenados, con la boca entreabierta, dejando ver una dentadura blanquísima y apretada, y haciendo balancear a derecha e

izquierda los pendientes, cuyos fulgores la bañaban con una luz azulada, *rojiza o verdosa, que se mezclaba al chisporroteo del mismo carácter que salía de la serpiente enlazada al puño izquierdo, colocado junto a la barba*, es seguro que habría encontrado en esa figura singular, *algo de espantosamente siniestro y repulsivo, como una aparición satánica [énfasis mío]*. (Altamirano, *El Zarco* 19)

La caracterización de Manuela en este fragmento participa plenamente de las imágenes propias de los erotismos decadentes de fin de siglo. Su tono siniestro y erótico, con su tendencia al lujo, al consumo, al placer y las pasiones, la hacen más cercana a un ídolo de perversión finisecular que a una feminidad indeseada para el orden disciplinario (Dijkstra 325). Si bien la voz narrativa propone la necesidad de feminidades modélicas como Pilar, joven mestiza, comedida, dócil y pertinentemente valiente (recordemos cuando hace frente a la autoridad por el encarcelamiento injusto de Nicolás), la descripción anterior crea una imagen de Manuela que dialoga con el archivo iconográfico de feminidades finiseculares perversas e incontrolablemente deseables.

Al describir a Manuela deleitándose con las joyas robadas, la voz narrativa se detiene en la sensualidad de sus facciones, en su belleza, en la combinación de colores que crean su pelo, su tez, las joyas, la luz y el agua y en el alto grado de erotismo que desprende todo este conjunto hasta el punto que abandona, momentáneamente, el tono condenatorio y la posición de la mirada dominante. La voz narrativa deviene espectador pasivo y deseante de esta mujer de labios gruesos, dientes blanquísimos y cabellera desarreglada que se deleita ante su propia belleza y sexualidad desbordadas. Esta descripción inicial de Manuela la ubica en el problemático ámbito del deseo del artista modernista que siente atracción y rechazo hacia la mujer “ídolo de perversión,” y no en el reformismo del letrado. No obstante, pese a esa atracción indisciplinada de la voz narrativa, la creación de la imagen de Manuela termina con la lectura “correcta” que se le debe dar: “es seguro que habría encontrado en esa figura singular, algo de espantosamente siniestro y repulsivo, como una aparición satánica” (Altamirano, *El Zarco* 19).

En su breve desplazamiento de visión, la voz narrativa evidencia las tensiones del letrado finisecular que se debate entre su organicidad con el discurso del Estado y los discursos modernistas. El letrado finisecular, tal como lo señalan Ramos y Bourdieu, muestra un deslindamiento latente del ámbito político, y una tendencia cada vez mayor hacia lo meramente estético, propio del artista modernista. Así, la atracción momentánea de la voz narrativa hacia esta feminidad de sexualidad desbordada y contraria al ideal normativo del ángel del hogar, revela las contradicciones del letrado y la complejidad de la articulación de un discurso que, antes de disciplinar al colectivo, debe disciplinarse a sí mismo.

Tal auto-disciplinamiento se logra a través de la articulación de un discurso condenatorio apoyado en la sustitución de los referentes iconográficos literarios manejados por las feminidades románticas burguesas. El desplazamiento iconográfico se evidencia en el final del cuadro descrito, cuando la voz narrativa abandona el tono deseante para dar inicio a la descripción correctiva que vincula oposicionalmente a Manuela con la Margarita de Goethe, para reforzar las diferencias angulares entre ambas. La inscripción “correcta” de

Manuela se logra a través del cambio del campo semántico que la define y el archivo visual con que se asocia:

No era la Margarita de Goethe, mirándose en el espejo con natural coquetería, adornada con las joyas de un desconocido, sino una ladrona de la peor especie, dando rienda suelta a su infame codicia delante de aquel estanque de aguas turbias y negras. No era la virtud próxima a sucumbir ante la dádiva, sino la perversidad contemplándose en el cieno [énfasis mío]. (El Zarco 19)

Las implicaciones semánticas del desplazamiento iconográfico revelan un fin político claro y contundente. A diferencia de Manuela, con su erotismo agresivo y peligroso, la Margarita de Goethe constituye un símbolo de coquetería e inocencia; de manera tal que el entrenado público lector reconoce en Margarita una sensualidad y encanto inofensivos. La incomodidad y ambigüedad de la voz narrativa ante el erotismo desbordado de Manuela constituye un momento angular de resquebrajamiento del tono normativo del texto, pese al posterior intento de autocorrección.

La “heterología de la representación” de la que habla Mitchell (*Teoría de la imagen* 13), se evidencia en estas posiciones en conflicto entre las que se debate la voz narrativa en la obra de Altamirano. Si bien tales contradicciones no responden a la intencionalidad determinada del autor, la lectura que hago del texto en tanto producción estética me permite analizar esos significados “indeseados” que pueden estar presentes o latentes en la obra, independientemente de la voluntad autoral. Tales contradicciones reafirman la relevancia de la imagen en la novela y la imposibilidad de invisibilizar un repertorio gráfico-cultural finisecular que deviene eje semántico del discurso, pues la fuerza de la imagen construida por el lenguaje puede ser mayor que el intento posterior de autocorrección a través de la palabra. Con sus labios gruesos, sus dientes blancos, su cabellera suelta y su narcisismo, Manuela ya ha despertado la fascinación del lector y, por encima de todo, de la voz narrativa que se detiene en su descripción. Aunque luego intente corregirse, no hay palabra ni intento disciplinario que pueda borrar del todo la seducción que ha causado en ambos, productor y receptor. Aun más, la poderosa imagen de Manuela es reafirmada a partir de la debilidad y poca presencia de la feminidad socialmente normativa de Pilar que, aunque tiene capacidad y voluntad de acción, no es más que un “ángel,” como dice don Martín.⁷ La imagen prevalece a pesar del discurso regenerador. Por tanto, la centralidad de la imagen como vía de acceso a sentidos ideológicos alternativos se relaciona con la fuerza de la visión y la productividad del observador que, pese a los mecanismos de control y disciplinamiento de la mirada durante el siglo XIX (Crary 132), puede desplazarse de forma autónoma y contrahegemónica a lo largo y ancho de un archivo iconográfico.

No obstante, si bien esta subversión inicial trata de ser contenida por la voz narrativa que rectifica a través del juicio y el desplazamiento iconográfico, la segunda imagen (no en balde, la imagen final), muestra una fractura disciplinaria que, dado el perspectivismo de la escena, no llega a ser disciplinada, ni corregida por la voz narrativa.

La imagen final donde se muestra la muerte de Manuela, con la cabellera suelta y con el corazón reventado a los pies del cuerpo colgado del bandido, es compleja en términos

semánticos. Según la visión de los observadores de la escena (en la realidad textual), Manuela muere de un arrebato de dolor al ver a “su amado” colgado de un árbol. No obstante, lo que los observadores (intratextuales) de la escena interpretan como una muerte tradicional de las feminidades románticas, perteneciente al imaginario cultural heredado de la novela romántico-sentimental es, a los “ojos” del público lector, un suicidio. Como acto de resistencia ético-estética, la muerte de Manuela tiene una carga de subversión y creación indiscutible, pues por un lado transgrede el orden y crea una imagen pictórica que abre espacios de posibilidad para formas alternativas de significación y, por el otro, articula una representación que niega la ideología con que el discurso hegemónico dominante en la novela (representada por don Martín) pretende incluirla-excluirla del imaginario nacional.

Manuela no muere de dolor, ni tampoco es una heroína romántica, pese a su elección verbal consciente de inscribir su muerte en ese imaginario. Al decir, “¡Sí, déjate esa corona, Pilar; tú quieres casarte con el indio y el herrero; pero yo soy la que tengo la corona de rosas...; yo no quiero casarme, yo quiero ser la querida del Zarco, un ladrón!...” (Altamirano, *El Zarco* 80), Manuela se inserta en un imaginario problemáticamente modernista y, al igual que el artista finisecular, Manuela se crea a sí misma como “objeto” estético y políticamente subversivo.⁸

Al hacer un planteamiento final que no se corresponde con lo que ha expresado como sus sentimientos (Manuela había manifestado ya su rechazo al Zarco y un progresivo interés por Nicolás), Manuela articula un discurso de resistencia que rechaza una nación que no le dará otro espacio de significación que el de la mujer desengañada o la mujer perdida, debido a su mala educación (o más bien, sus desacertadas lecturas). La claridad de visión de Manuela le permite estetizar su devenir y resistir hasta el último momento el ser víctima de las etiquetas de un orden social que no logra comprender su complejidad.

La posibilidad de leer este espacio de subversión disciplinaria en la obra de Altamirano radica en el cambio de punto de vista.⁹ En esta escena final, hay un perspectivismo que permite que múltiples miradas accedan al mismo hecho narrado. A diferencia de la mirada panóptica predominante en el texto, esta escena presenta la realidad desde tres puntos de vista que relativizan la univocidad semántica y abren posibilidad a lecturas alternativas y visiones subversivas:

Manuela pareció despertar de un sueño. Se levantó y sin ver el cadáver de su amante, que estaba pendiente, comenzó a gritar como si aun tuviese el guayín de los desposados:

¡Sí, déjate esa corona, Pilar; tú quieres casarte con el indio y el herrero; pero yo soy la que tengo la corona de rosas...; yo no quiero casarme, yo quiero ser la querida del Zarco, un ladrón!...

En eso alzó la cabeza; vio el cuerpo colgado... después contempló a los soldados, que la veían con lástima, luego a don Martín, luego al Tigre, que estaba

inclinado y mudo, y después se llevó las manos al corazón, dio un grito agudo y cayó al suelo.

-- ¡Pobre mujer –dijo don Martín–, se ha vuelto loca! Levántenla y la llevaremos a Yautepec.

Dos soldados fueron a levantarla, pero viendo que arrojaba sangre por la boca y que estaba rígida y se iba enfriando, dijeron al jefe:

-- ¡Don Martín, ya está muerta! [énfasis mío]. (Altamirano, *El Zarco* 80)

La primera perspectiva es la de Manuela, quien al saberse observada y comprender y rechazar el modo en que es vista, crea una imagen de resistencia. Tras interpretar tanto la escena de la que es una de las protagonistas, como la forma en que es percibida por los otros, Manuela produce un “cuadro” que la lleva del horror y la fealdad en que la ha insertado la voz narrativa (con esa descripción casi naturalista de los cuerpos colgados de los bandidos), a la auto glorificación romántica. En un gesto modernista, se crea a sí misma como objeto artístico y abandona la posición de la desengañada, para ocupar el lugar sublimado de la trágica novia del bandido ajusticiado. Tal inscripción estética se posiciona en un marco de lecturas románticas, en la medida en que Manuela es consciente de que la escena de su propia muerte constituye un final adecuado para que su historia se inserte en el imaginario romántico popular. La inscripción artística de Manuela muestra su poder en términos de cultura visual, adquirido a partir de esas “lecturas peligrosas” que ahora le permiten espacios de subversión a partir de la representación artística de su muerte.

La segunda perspectiva de la escena final es la de don Martín, cuya visión reproduce los parámetros del discurso positivista letrado orientado a colocar “cada cosa en su lugar” y a clasificar el discurso de feminidades problemáticas en el ámbito de la locura.¹⁰

Por último, está la voz narrativa que funciona como una suerte de “ojo cámara” que da la visión del lugar, con sus personajes y acciones, sin caer en la focalización: “dos soldados fueron a levantarla, pero viendo que arrojaba sangre por la boca y que estaba rígida y se iba enfriando, dijeron al jefe: -¡Don Martín, ya está muerta!” (Altamirano, *El Zarco* 80). Altamirano cierra la escena con la contraposición de dos perspectivas opuestas sobre un mismo hecho y escenario. La no intervención de la voz narrativa hace que ambas versiones/visiones queden al mismo nivel.

La aparente neutralidad de la voz narrativa que cede el lugar de la visión a dos personajes con posiciones confrontadas, tiene que ver con su condición de ojo-cámara que deviene también “pincel pictórico;” pues más allá de recrear la realidad, deja lugar a espacios de creación que subvierten el discurso hegemónico. En ese sentido, la lectura crítica del texto permite un cuestionamiento del realismo como visión coherente y unívoca y, también, un planteamiento en torno a la pluralidad de visiones/lecturas posibles a partir de un documento fotográfico tal como el articulado por el “ojo-cámara” de la voz narrativa. Los planteamientos divergentes de Manuela y don Martín evidencian que la realidad es solo una perspectiva y que la imagen, lejos de fijar formas/discursos normativos, puede ser leída y reinterpretada desde múltiples posiciones ideológico-políticas y desde imaginarios artísticos con cosmovisiones divergentes.

Al construirse a sí misma, al decir “yo soy la que tengo corona de rosas...; yo no quiero casarme, yo quiero ser la querida del Zarco, un ladrón!” Manuela evade el rol naturalizado de la perdida que debe ir a un convento para expiar las “culpas” de sus elecciones “equivocadas.”¹¹ Aun más, ese discurso volitivo le permite producir la imagen romantizada de sí misma. Manuela crea una inscripción artística que la acerca precisamente a esa Margarita de Goethe, ante la cual la contraponía la voz narrativa en la escena inicial presentada en este artículo.

Al final de la novela, Manuela demuestra su capacidad de auto-inscribirse en el modelo de feminidad que la sublima y le confiere un valor estético que la diferencia de lo prosaico de feminidades pasivas como Pilar, u ordinarias, como las mujeres de Xochimancas. Esta paradoja de no aceptar los modelos tradicionales de feminidad (la angelical o la perdida), y de insertarse problemáticamente en un referente tradicional pero desde el archivo artístico-estético (la heroína romántica), constituye la fisura que demuestra la agencia de Manuela. A través de su individualidad y no filiación, Manuela se inscribe en la categoría de la “egoísta” propuesta por Grau-Lleveria, pues tal como lo define esta autora,

Las egoístas recodifican la feminidad tradicional, si bien en algunos casos se amoldan, en la superficie, a figuras tradicionales, todas ellas se niegan a aceptar lo que Sandra Gilbert y Susan Gubar denominan la estética de la renunciación. Son mujeres activas que tienen un proyecto vital y luchan para que éste se convierta en realidad. Es en este último aspecto, la vitalidad y su capacidad de luchar por lo que quieren, el rasgo que distingue a estas egoístas de los personajes masculinos, egoístas también, típicos de la novela modernista masculina. Si estos últimos se caracterizan por la abulia, por un hiperintelectualismo que los paraliza y por su pesimismo, las egoístas [...] son mujeres con una gran voluntad, dispuestas a todo para conseguir la meta que se han trazado y la intelectualización de su proyecto es parte del motor que las mueve [énfasis mío]. (56)¹²

Manuela se inserta en la categoría de la egoísta dada su capacidad de articular estrategias, de adquirir conciencia y ejercer una agencia que le permite resistirse a las clasificaciones impuestas por los demás y, por encima de todo, por tener, al final del texto, un proyecto claro para sí misma en cuanto a la forma en que quiere inscribir su muerte. Manuela sabe cómo es vista y el modo en que será inscrita en el universo simbólico social articulado desde una mirada disciplinaria representada por don Martín. Al escenificar su muerte y visibilizarla en referencia a las heroínas románticas tradicionales, Manuela se “amolda en la superficie” a un arquetipo de feminidad estratégico. Pues, como lectores, sabemos que Manuela se identifica a partir de un interés individualizado, y no por convicción ni creencia en ese modelo de feminidad.¹³ Al decir “yo soy la que tengo la corona de rosas...; yo no quiero casarme, yo quiero ser la querida del Zarco, un ladrón!...” Manuela articula una puesta en escena con fines individuales, pues su muerte, al igual que el discurso que la acompaña son, ante todo, estrategias de resistencia y subversión frente a los discursos hegemónicos que pretenden definirla. Su valoración desde la categoría de la egoísta es productiva en la medida en que explica la complejidad de ese “amoldamiento” superficial a algo en lo que realmente no cree y, por encima de todo, su capacidad de inscribir una forma alternativa de feminidad, bien sea desde el rechazo o la resistencia.¹⁴

Manuela desarticula la lectura normativa que impone don Martín, la cual intenta explicar el sentido de su muerte desde un régimen de verdad disciplinario. Al elegir morirse con el bandido e insertarse en un referente que se alinea más con el de Margarita del que intentaba separarla la voz narrativa, Manuela le añade densidad y complejidad a una imagen que ya no puede leerse desde lo normativo, sino desde la sospecha. Manuela hace de su muerte un cuadro en el que la imagen articula una red compleja de velos semánticos cargados de contenidos ideológicos y políticos.¹⁵

Sin embargo, Manuela no sólo crea el referente artístico de cómo quiere ser recordada, sino que también destruye la iconografía nacional idealizada representada por Nicolás y Pilar, al inscribirlos en el ámbito prosaico tan rechazado por la cosmovisión modernista. Para la visión performatizada de Manuela, Nicolás es “indeseable” y poco atractivo tanto por raza (“indio”), como por profesión (“herrero”). Así, mientras se inscribe como heroína romántica en la cultura visual, también “ve” como sujeto modernista que rechaza el sistema, y que entiende que sus gustos y deseos no tienen cabida en esa sociedad que, en la pretensión de instaurar un orden burgués, glorifica lo prosaico y lo ordinario.

Lejos de fijar el discurso disciplinario (como lo señala Conway), esta escena evidencia el modo en el cual la reproducción casi-fotográfica queda abierta a interpretaciones disonantes que dan cuenta de las tensiones implícitas en el mismo discurso normativo de Altamirano. La autonomía semántica de la imagen implica la posibilidad de interpretaciones y resemantizaciones que, tal como lo ha señalado Barthes, devienen en la composición de mundos y visiones divergentes.

Si bien la obra de Altamirano no es inmune a los “deslices” que insertan su discurso en una estética más modernista-erótica que realista-normativa, la voz narrativa ejerce intentos reiterativos por disciplinar el discurso y neutralizar el erotismo problemático que ya ha ensalzado en líneas precedentes. No obstante, la escena final parece escaparse del proyecto de contención. La subversión latente en el personaje de Manuela se refuerza en este último cuadro, en donde la toma de conciencia le permite lograr, con su muerte “artística,” la conversión de su trágica experiencia vital en una inscripción estética.

La connotación artística de la muerte de Manuela marca una diferencia angular respecto a la muerte del Zarco. Desde la lectura propuesta en este artículo, es posible observar en esa escena un potencial subversivo que crea un espacio de posibilidad para la disidencia, articulada desde el referente iconográfico trastocado de unas feminidades idealizadas por proyectos artísticos anteriores. Al elegir morir, cómo morir y qué significado darle a su muerte, Manuela recurre al discurso narcisista propio de los modernistas y, como ellos, lo convierte en un acto de resistencia. Con su suicidio, Manuela disloca las miradas masculinas fatalizantes y desborda las etiquetas de feminidades hegemónicas del repertorio letrado. Contrario a la figura “in-válida” de la que habla Beatriz González Stephan en su trabajo acerca de la feminidad finisecular (“La in-validez” 62), Manuela piensa, aprende, habla, crea estrategias, articula performatizaciones y discursos enraizados en referentes estéticos que usa en doble sentido. Manuela no sólo entiende la irreversibilidad de sus acciones, sino que también adquiere conciencia de la posibilidad de crear una inscripción histórica de sí misma, distinta a la propuesta por el discurso dominante.

Como buena egoísta, Manuela no sólo desplaza y desfamiliariza los discursos genéricos dominantes en la época, sino que su inserción en imaginarios visuales (in)deseados, que responden a su interés individual, subvierten el referente con el que pretende que se la identifique. La lectura de una obra ideológicamente disciplinaria como *El Zarco*, desde una perspectiva que valore los momentos disruptivos en términos semánticos desde la imagen y las tecnologías de la mirada, permite analizar las tensiones de un discurso letrado cuyo proyecto realista no es del todo inmune a la fuerza de un archivo pictórico literario que se infiltra en forma de contradiscurso en las propuestas decimonónicas de configuración y regeneración de la nación latinoamericana finisecular.

University of Miami

Notas

- ¹ Uso el término “letrado,” en lugar de “intelectual,” siguiendo los planteamientos de Julio Ramos en su crítica a Ángel Rama. Basándose en el prólogo de José Martí al “Poema del Niágara,” de Pérez Bonalde, Ramos plantea la ruptura de la otrora organicidad entre el letrado [abogado, según Rama (25)] y el Estado (Ramos 48). La relación y organicidad entre el letrado y la ley—el aparato institucional—me lleva a referirme a una figura como Altamirano en términos de letrado. Altamirano usa la literatura como herramienta de instrucción y disciplinamiento orientada a la consolidación de una nación de ciudadanos (Sommers 224).
- ² No obstante, considerando los postulados de Ferreras en torno al realismo y los elementos sociológicos en la literatura del siglo XIX, la obra de Altamirano sería más una novela de tesis que una novela realista, ya que en lugar de componer una visión de conjunto, cuestiona una visión de mundo y propone, desde la literatura, una corrección del sistema (114).
- ³ Aun cuando la novela pareciera dirigir el disciplinamiento específicamente al sujeto femenino, el mismo Nicolás es amonestado en el texto. A medida que avanza la trama, abandona su atracción hacia la feminidad problemática de Manuela y termina enamorándose progresivamente de Pilar. Nicolás funge entonces como emblema de un proceso de regeneración a partir del disciplinamiento del deseo. Por otro lado, en cuanto a la temática de la mujer perdida debido a sus lecturas, se recomienda revisar los trabajos de Paulette Silva Beauregard (2000, 2007).
- ⁴ La tendencia realista de Altamirano va alineada con un saber positivista que privilegia los avances científico-tecnológicos y la educación como vías fundamentales de organización y consolidación de la nación deseada.
- ⁵ La afirmación de la centralidad de la imagen y la mirada durante el siglo XIX no pretende reforzar una idea de exclusividad temporal. Tal como lo ha señalado Mitchell, el giro post-lingüístico y post-semiótico que se ha denominado “the pictorial turn” no es en modo alguno exclusivo al siglo XIX. Antes bien, el término se usa para enfatizar esos momentos en los cuales la imagen y la mirada han adquirido aun mayor relevancia, como resultado de condiciones o cambios epistémicos, ideológicos o materiales:

I did not mean to make the claim that the modern era is unique or unprecedented in its obsession with vision and visual representation. My aim was to acknowledge the perception of a turn to the visual or to the image as a *commonplace*, a thing that is said casually and unreflectively about our time, and is usually greeted with unreflective assent both by those who like the idea and those who hate it. But the pictorial turn is a *trope*, a figure of speech that has been repeated many times since antiquity. When the Israelites turn aside from the invisible god to a visible idol, they are engaged in a pictorial turn [...] the invention of photography, of oil painting, of artificial perspective, of sculptural casting, of the internet, of writing, of mimesis itself are conspicuous occasions when a new way of making visual images seemed to mark a historical turning point for better or worse. The mistake is to construct a grand binary model of history centered on just

one of these turning points, and to declare a single great divide between the age of literacy (for instance) and the age of visuality.” (“Showing a seeing” 173)

- ⁶ Según Bal, “[a]cts of seeing can be the primary motor of entire literary texts that are structured by images, even if not a single ‘illustration’ is called for to drive the point home” (9).
- ⁷ En tanto que ángel, Pilar carece de corporalidad. Al no despertar pasiones eróticas, no constituye una amenaza para el proyecto letrado.
- ⁸ Inserto a Manuela en lo que Grau-Lleveria ha analizado como personajes femeninos modernistas que rompen los ideales de feminidad de este movimiento artístico, al feminizar las masculinidades modernistas y adaptarlas a una concepción de mundo que les permite estetizarse a sí mismas. Según Grau-Lleveria, estos personajes constituyen formas alternativas de feminidad respecto al repertorio femenino propuesto por los narradores modernistas en sus producciones estético-discursivas (180-84). No obstante, si bien comprendo que la autora trabaja la producción de las narradoras del período de entre siglos y no la producción masculina, considero que Manuela es una de estas protagonistas que se apropian de un modelo de feminidad predeterminado social y artísticamente para adaptarlo a sus propios intereses, con una clara conciencia de subvertir el modo en que los discursos hegemónicos la quieren inscribir en el imaginario social-nacional (Grau-Lleveria 33-5).
- ⁹ Una vez más, los espacios de subversión y tensión responden a mi lectura de la obra de Altamirano, y no a una posible intencionalidad del autor. Como lo señala Bakhtin, el carácter dialógico de la novela permite que la construcción de sentidos se dé en el intercambio que tiene lugar entre lector y texto, más allá de las pretensiones iniciales de la voz autoral (113-17).
- ¹⁰ La visión que don Martín ejerce sobre Manuela responde a una forma de disciplinamiento con marcas genéricas. En la inscripción de Manuela como loca por parte de don Martín, emblema de la restauración del orden social, se perciben las trazas de la concepción del sujeto femenino como cuerpo histórico que necesita ser ventriloquizado por la voz normativa masculina (Didi-Huberman 26; González Stephan, “La in-validez” 69).
- ¹¹ A diferencia de lo que sucede en la obra del mismo autor, *Clemencia*, donde la protagonista entiende el convento como única y última forma de existencia posible tras las desgracias generadas por sus acciones.
- ¹² Al plantear la unicidad de Manuela no pongo énfasis en su condición de “individuo.” Manuela no es individuo, pues ningún personaje en la novela llega a serlo. Manuela, no obstante, es la que tiene un mayor y progresivo grado de subjetividad. Nicolás, por otro lado, pareciera tener también alguna subjetividad, pero la va perdiendo a medida en que se va conformando como “buen ciudadano.”
- ¹³ Durante su estadía en Xochimancas, Manuela se decepciona al ver que Zarco no quiere casarse con ella. Es en ese momento cuando Manuela comprende su diferencia no sólo con respecto a la angelical Pilar, sino también respecto a las mujeres de los bandidos. La no-filiación de Manuela y su incapacidad de identificación, parte de su resistencia a la neutralización y a la existencia prosaica, las cuales parecen el devenir “natural” de las formas establecidas de feminidad.

-
- ¹⁴ Al constatar no tener lugar ni en el mundo de los plateados, ni en el de los letrados, es capaz de crear otro espacio con la escenificación de su muerte. Al articular un discurso opuesto a su sentir, Manuela demuestra no sólo su poder ético y su conciencia individual, sino también su capacidad de comprender un juego de miradas e imágenes complejo en el que circulan y se confrontan imaginarios y visiones problemáticamente divergentes (el imaginario romántico-legendario y el letrado-positivista) de las que se apropia momentáneamente para inscribir su muerte en la imaginería romántica.
- ¹⁵ El suicidio de Manuela puede ser leído en diálogo con el del personaje de “El Matadero” de Esteban Echeverría. Si bien el joven unitario muere de un arrebató de pasión ante el rechazo de esa sociedad que, bajo el régimen de Rosas, había devenido en un matadero, Manuela se inserta en ese referente iconográfico y político-ideológico pero lo hace desde la subversión. Ella escoge ese referente y lo hace suyo para plantear una propuesta ético-estética que subvierte al referente mismo. La performatividad del suicidio de Manuela constituye una reelaboración del referente letrado que termina por descolocarlo, al reubicarlo en un plano anti-normativo. En Manuela, y en la imagen de su suicidio, se evidencian formas de ruptura del poder hegemónico nacional. Por otro lado, el tono modernista del suicidio de Manuela se aleja de la corriente romántica del unitario en la medida en que, tal como el artista modernista, Manuela acude a la ficción en busca de un referente que vehiculice la evasión de su propia vida.

Obras Citadas

- Altamirano, Ignacio Manuel. *El Zarco. Episodio de la vida Mexicana en 1861-63*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 1999. Red. 1 octubre 2012.
- . "La literatura en 1870." *Obras completas de Ignacio Manuel Altamirano* Vol. XIV. México, D.F.: Conaculta, 1988. 230-36. Impreso.
- Armstrong, Nancy. "Fiction in the Age of Photography." *Narrative* 7.1 (1999): 37-55. Red. 14 julio 2013.
- Bal, Mieke. "Visual Essentialism and the Object of Visual Culture." *Journal of Visual Culture* 2.5 (2003): 5-32. Red. 22 julio 2013
- Bakhtin, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. México, D.F.: FCE, 1986. Impreso.
- Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. 1966. México, D.F.: FCE, 1970. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Trad. Susan Emmanuel. Palo Alto: Stanford UP, 1995. Impreso.
- Conway, Christopher. "Tecnologías de la mirada: Ignacio Manuel Altamirano, la novela nacional y el realismo literario." *Decimonónica* 10.1 (2013): 32-44. Red. 7 abril 2013.
- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the 19th Century*. Cambridge: MIT Press, 1992. Impreso.
- Dabove, Juan Pablo. *Nightmares of the Lettered City: Banditry and Literature in Latin America, 1816-1929*. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 2007. Impreso.
- Didi-Huberman, Georges. *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. Trad. Alisa Hartz. Cambridge: MIT Press, 2003. Impreso.
- Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in the Fin-de-Siècle Culture*. Nueva York: Oxford UP, 1986. Impreso.
- González Stephan, Beatriz. "La in-validez del cuerpo de la letrada: La metáfora patológica." *Revista Iberoamericana* 210 (2005): 55-75. Red. 10 octubre 2012.
- . "Invenciones tecnológicas. Mirada postcolonial y nuevas pedagogías: José Martí en las exposiciones universales." *Galerías del progreso: museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Ed. Beatriz González Stephan y Jens Andermann. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2006. 221-59. Impreso.
- . "Tecnologías para las masas: democratización de la cultura y metáfora militar (Venezuela siglo XIX)." *Revista Iberoamericana* 30 (2008): 89-101. Red. 7 julio 2012.
- . "El arte panorámico de las guerras independentistas: el tropo militar y la masificación de la cultura." *A contracorriente* 6.1 (2008): 159-78. Red. 10 octubre 2012.
- Grau-Lleveria, Elena. *Las olvidadas: mujer y modernismo. Narradoras de entre siglos*. Barcelona: PPU, 2008. Impreso.
- Ferreras, José Ignacio. *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX*. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1973. Impreso.
- Mitchell, W. J. T. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: U of Chicago P, 1994. Impreso.
- . "Showing a Seeing: a Critique of Visual Culture." *Journal of Visual Culture* 1.2 (2002): 165-81. Red. 22 julio 2013.
- . *Teoría de la imagen*. Trad: Yaiza Hernández Velázquez. Madrid: Akal, 2009. Impreso.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover, N. H: Ediciones del Norte, 1984. Impreso.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el Siglo XIX*. México. D.F.: FCE, 1989. Impreso.

-
- Silva Beaugard, Paulette. *De médicos, idilios y otras historias. Relatos sentimentales y diagnósticos de fin de siglo*. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2000. Impreso.
- . *Las tramas de los lectores. Estrategias de la modernización cultural en Venezuela (Siglo XIX)*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2007. Impreso.
- Sommers, Doris. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley: U of California P, 1991. Impreso.