



Sujeto ético, crimen y alegoría en *Los bandidos de Río Frío*

RODRIGO GARCÍA DE LA SIENRA

Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias

Universidad Veracruzana, México

rdelasienna@gmail.com

RESUMEN: Este ensayo plantea un análisis de la imbricación entre las esferas ética y política en la más célebre de las novelas de Manuel Payno, con base en un estudio de la tropología de la lectura implícita en la obra, así como de los sujetos que allí son virtualmente convocados. Asimismo, el artículo propone una interpretación acerca del mecanismo de alegorización por el cual se contrarrestan los efectos disruptivos que plantean tanto la estructura folletinesca como la dimensión crítica que esta novela conlleva implícitamente.

ABSTRACT: This essay proposes an analysis of the intertwining between the ethical and political spheres in Manuel Payno's most famous novel, based upon a study of the tropology of the reading that it proposes, as well as of the subjects that are virtually summoned there. The article proposes also an interpretation of the allegorization mechanism by means of which the disruptive effects, posed both by the monthly installments structure and the critical dimension that this novel carries implicitly, are countereffected.

PALABRAS CLAVE: Manuel Payno. Literatura de crímenes. Ética y literatura. Tropología de la lectura.

KEY WORDS: Manuel Payno. Crime Literature. Ethics and Literature. Tropology of reading.

1

No hay duda de que en *Los bandidos de Río Frío* se establece un interesante vínculo entre la idea de nación y la de crimen. Sin embargo, partir del reconocimiento expreso de esta relación no impide, como intentaré hacer en estas líneas, llevar a cabo un descentramiento con relación al eje interpretativo trazado por el paradigma historiográfico de la alegoría nacional, que es el que históricamente más ha mediado en nuestra lectura de esa novela.

El primer elemento que guiará mi reflexión es la etimología de la palabra crimen: proveniente del latín *crimen*, este vocablo se relaciona también con “cerner”, en el sentido de “separar”, y por extensión, de “analizar”; se relaciona, también, gracias a la partícula griega *kri*, con



“crisis”, e incluso con “criterio”, y por supuesto con “discriminar”. En esa medida, la palabra crimen remite a una ruptura que induce el juicio, entendido éste ante todo como un ejercicio de valoración y discernimiento, y sólo después, conforme a la acepción que resultó de la evolución del término, como un intento por trascender la perturbación de un orden de cosas, es decir como una tentativa de restauración de un orden legal.

Desde esa perspectiva, me parece interesante releer un fragmento del prólogo del autor, el cual, aunado al epíteto del propio Payno —quien describe su novela como “naturalista, humorística, de costumbres, de crímenes y de horrores”—, puede abrir una brecha para dejar atrás algunos lugares comunes y apreciar con mayor justicia su específica *forma de representación*. Dice Payno:

Este ensayo de novela naturalista, que no pasará de los límites de la decencia, de la moral y de las conveniencias sociales, y que sin temor podrá ser leída aun por las personas más comedidas y timoratas, dará a conocer cómo, sin apercibirse de ello, dominan años y años a una sociedad costumbres y prácticas nocivas, y con cuanto trabajo se va saliendo de esa especie de barbarie que todos toleran y a la que se acostumbran los mismos individuos a quienes daña. La civilización, que todavía está por desgracia muy distante del mundo todo, es una especie de luz difícil de penetrar y de alumbrar bien los ojos que permanecen tapados, por siglos enteros, con una venda negra y espesa (2008: xv).

Las palabras de Payno debieran interesar más por el planteamiento crítico que implican, que por su asimilación a una corriente literaria o de representación de la que más bien pareciera estarse deslindando. Pues aunque allí la palabra “naturalismo” pueda aludir en efecto a una cierta forma de determinismo sociológico, o incluso “racial” (conforme a la acepción decimonónica de este término), en su comentario Payno asocia al naturalismo con una forma de representación que hace de la exhibición del horror y de lo terrible uno de sus mecanismos expresivos fundamentales, y que a él parece resultarle más bien ajena. De modo que en esas líneas donde explica a sus lectores “más timoratos” que su novela no transgredirá los límites de la decencia y de las conveniencias sociales, lo que en realidad hace este autor es deslindarse de la exhibición del horror en tanto mecanismo de representación. Aunque allí también establece, al mismo tiempo, el carácter *crítico* del que goza



su empresa. La idea que para mí se desprende de ese fragmento no es entonces la de un pseudo-naturalismo “timorato”, sino la del *análisis y el discernimiento inducidos por la ruptura que implica el crimen*, y por la forma específica en la que dicha ruptura puede ser representada en un texto de esta naturaleza.

Más allá de la oscilación suspensiva que le impone su carácter periódico por entregas, esta novela daría cuenta de un movimiento doble por el cual el escritor teje, convierte en texto, una materia que por sí sola denota ruptura, e incluso crisis. Las coordenadas desde las cuales se elabora este aporético marco de representación para el crimen remiten antes que nada a lo que podemos denominar como el “cronotopo del autor”, esto es, a la situación espacio-temporal desde la cual el autor organiza este material sobreabundante, en una brega por imprimirle sentido a pesar de las fuerzas dispersivas y centrífugas de la propia producción folletinesca. En el capítulo que concluye la novela a manera de epílogo, titulado “Cosas de otro tiempo”, Payno escribe:

Comencé esta novela en las orillas del borrascoso mar Cantábrico, mirando desde mis ventanas salir las barcas de los pescadores en las noches serenas y apacibles, con el cielo limpio y las estrellas radiantes, y volver en días en que amenazantes nubes venían del horizonte como a sorber las pequeñas embarcaciones que desaparecían por momentos entre la verdosa espuma de las olas [...] Y a veces las mujeres y los chicos esperaban en la playa a la barca que faltaba, y pasaba el día con su sol radiante, llegaba la noche con sus brisas frescas, cerraba la noche con sus estrellas brillantes, y esperaban la barca, y ésta no volvía jamás.

Mirando estas cosas tristes, pensando en la vida tormentosa e infeliz de los pescadores, teniendo siempre delante de mis ojos esa inmensidad del cielo azul y de las aguas verdes y profundas del mar, pensaba también en las cosas de otro tiempo, en mi patria lejana, y llenaba cuartillas de papel con mis recuerdos sin saber a cuántas páginas llegaría esta labor, que absorbía algunas horas diarias de mi vida aislada y la poblaba a veces de personajes fantásticos o reales que venían a acompañarme y a platicar conmigo cuando yo los evocaba [...] No puse mi nombre el frente de la novela, entre otras cosas, porque no sabía si mi edad y mis pesares me permitirían acabarla [...] Dios ha permitido que yo siga todavía el penoso viaje de la vida, y la obra ha terminado en la costa de Normandía, delante de una playa desierta, de un mar como un espejo y en un hotel donde no había más viajero que yo. Allí, en la quietud y soledad de mi cuarto, he pensado también en las “cosas de otro tiempo”, completando



más de dos mil páginas que habrán fatigado, más que a mí, al más sufrido y paciente de mis lectores (2008: 984- 985).

Este fragmento deja claro que la escritura novelesca se enfrenta a una apertura paradójica, ya que, desde el emplazamiento que es el suyo, resulta difícil vislumbrar la totalización de la obra, debido a que se trata de una publicación por entregas que tiene por horizonte temporal a la acechanza de la muerte. En el cronotopo del autor la soledad y la distancia son un *locus* de la enunciación que se imbrica con la temporalidad en tanto usura o fatiga y, sobre todo, con la incertidumbre que genera la inminencia de la muerte. En el otro polo, referido al *héroe* en un sentido bajtniano (mismo que este caso pareciera tener por referencia a la “patria lejana”), el *locus* de la lontananza se enlaza con una temporalidad que es sinónimo de metamorfosis y desaparición, por lo que el proyecto novelesco se revela como una intentona por fijar, mediante un ejercicio de la memoria, la imagen de una sociedad a la que el tiempo ha inflingido mutaciones de una magnitud tal que casi habría dejado de ser reconocible. En suma, se trata de una labor memorística confrontada al apremio de una doble desaparición (tanto la del fatigado autor como la del héroe lejano), que además tiene que arreglárselas con el inacabamiento propio de la estructura sinusoidal de las publicaciones por entregas. Resulta entonces tan comprensible como notable que el *locus* de la enunciación tenga un marcado tinte melancólico, y que sus necesidades de significación resulten muy ajenas a la exhibición descarnada del horror.¹

Pero volvamos al prólogo, y relacionemos su carácter crítico con este cronotopo de la lejanía, con todo y su componente melancólico. Refiriéndose al fragmento que he citado anteriormente, Payno expresa que éste sólo consiste en

una especie de salvedad o advertencia al lector, para que no encuentre demasiado duras y amargas algunas de las observaciones y críticas que hallará en el curso del libro, procurando mezclarlas con lo ameno y novelesco para no fastidiar al lector, al que dedicamos estas líneas y al que tenemos positivo empeño en agradar (2008: xv-xvi).

Ciertamente la novela alcanza este último objetivo, pues a pesar de su extensión es lo suficientemente amena como para evitar ser fastidio-

¹ Para un análisis detallado de esta cronotopía, ver García de la Sienra, 2003.



sa. Y esto no es una virtud banal. El carácter ameno de este larguísimo relato es la prueba patente de que, mediante su empresa, Payno logra trascender la melancolía inscrita en el *locus* de su enunciación. Por su parte, este talante melancólico no responde a la simple veleidad de un hombre viejo que resiente la usura del tiempo; pues ese emplazamiento no sólo es correlativo del retiro de alguien que en su momento fuera actor del siglo, sino que representa la condición de posibilidad para el distanciamiento crítico que subyace y acompaña, tanto a la melancolía, como a la voluntad de sobreponerse a ella mediante el relato. En el mismo prólogo, Payno afirma que esta novela, tejida sobre el fondo de la célebre causa criminal del coronel Yáñez, representó

una oportunidad para dar una especie de paseo por en medio de una sociedad que ha desaparecido en parte, haciendo de ella, si no pinturas acabadas, al menos bocetos de cuadros sociales que parecerán hoy tal vez raros y extraños, pues que las costumbres en todas las clases se han modificado de tal manera que puede decirse sin exageración que desde la mitad de este siglo a lo que va corrido de él, México, hasta en sus edificios, es otra cosa distinta de lo que era en 1810 (2008: xv).

Llama la atención, primero, que las formas mediante las cuales se aspira a la reconstitución de la sociedad casi desaparecida sean “cuadros” y bocetos”, es decir formas de representación relativamente autónomas, que si bien no tienden necesariamente a una franca fragmentación, al menos ofrecen, en razón de su misma naturaleza, una cierta resistencia a su integración dentro de la obra como totalidad. Enseguida destaca la cronología según la cual la sociedad mexicana habría dejado de ser lo que fue hasta 1810, transformándose en profundidad, no a partir del momento en que se inicia la Guerra de Independencia, sino sólo a partir de la mitad del siglo. Esto significa que en esa mutación, el enorme sacudimiento político de la Independencia tuvo un impacto menor que el proceso que va de mediados de siglo hasta la fecha en la que escribe Payno, y que coincide claramente con el asentamiento triunfal del liberalismo, en el plano político, y desde un punto de vista más abarcador como el socio-cultural, con el desatamiento del proceso modernizador. El período durante el cual se escribe *Los bandidos de Río Frío* (1889-1891), representa a ese respecto un punto álgido que coincide plenamente con el cenit del porfiriato. Esta consideración es importante, en



la medida en la que permite apreciar la connotación política inherente a la crítica planteada en el prólogo del autor.

¿Cuál es el significado de una crítica aderezada durante el porfiriato, bien conocido por su divisa ideológica de “orden y progreso”, contra un período ya entonces calificado como el “período de la anarquía”? Una primera respuesta podría ser que la obra se acomoda ideológicamente en su momento, y que la crítica que realiza viene, así sea indirectamente, a realzar las virtudes del caudillo que habría pacificado a la patria, sacándola de la anarquía y encaminándola correctamente por la senda del progreso. Pero aun cuando sea indudable que la semántica empleada para anunciar dicha crítica es la del progreso y de la Ilustración, debemos observar cómo el *locus* melancólico emerge con toda la fuerza de un significante, precisamente ahí donde el progreso se declara ausente, no sólo de la sociedad descrita en la novela, sino del mundo todo. Y el mundo todo, sobra decir, comprende al propio México porfiriano. Por otra parte, es claro que aunque la “anárquica” sociedad de mediados de siglo sea objeto de una crítica, la recomposición que de ella se hace en la novela dista mucho de ser completamente negativa, y que por el contrario, la comprobación de su paulatina desaparición parece abonar al talante melancólico que impregna esta obra literaria. Y es que *Los bandidos de Río Frío* no sólo consiste en la reconstitución crítica de un período de la historia de México, o en una crítica velada del régimen porfiriano, sino que también nos hace partícipes de una constatación con un alcance historiográfico y crítico mucho mayor —que implica a las anteriores—, a saber, que *la modernización no es lo mismo que el progreso*.² Pues en efecto, según la cronología que Payne asigna a la metamorfosis de la sociedad mexicana del siglo diecinueve, la modernización habría hecho desaparecer costumbres y paisajes seculares, pero no habría erradicado las prácticas nocivas que “dominan años y años a una sociedad”, y que constituyen esa “barbarie que todos toleran y a la que se acostumbran los mismos individuos a quienes daña”.

Este señalamiento desautoriza toda pretensión del régimen entonces vigente en lo que se refiere a una erradicación efectiva de las prácticas nocivas y de la barbarie, y más bien lo asocia indirectamente con un proceso que, si bien no es abiertamente condenado, sí se señala como

² Andrés Lira (1997) realiza un sugerente estudio del posicionamiento de Payne frente a la evolución política y social del liberalismo triunfante.



algo que está en el origen del *duelo* que la escritura aspira a realizar. El distanciamiento crítico de Payno goza de un estatuto que no excluye una dimensión política, pero que inserta a su proyecto novelístico dentro de un ámbito, si no más amplio, sí más ambiguo, y que supone un alejamiento con respecto a las posiciones partidarias que caracterizaron el siglo y en las que el escritor había participado activamente. La crítica de Payno adquiere una dimensión ético-política al conjugarse con la idea de *humanidad* implícita en la noción de *progreso*, y con la condición de retiro y distanciamiento desde la cual fue elaborada, dado que es gracias a esta conjugación que el crimen aparece, más que como un contenido temático, como un significante disruptivo, como un desgarramiento que el relato intenta suturar. Pues, como veremos, la reconstitución melancólica del México anárquico de mediados del siglo diecinueve da cuenta de una aleación entre crimen y representación, que a su vez se revela como una *ecuación ético-política*, cuya identificación nos permitirá resignificar la alegoría de lo nacional que ciertamente despliega la novela.³

2

Decía en un inicio que, etimológicamente, el crimen es una ruptura que induce un discernimiento, un juicio. Ahora bien, al insertarse dentro de una semántica del progreso, el significante “crimen” adquiere un matiz que resulta complementario del *topos* del distanciamiento y del retiro apartidista. En primera instancia, el crimen convoca en efecto la dimensión ética mediante la inducción del juicio; pero el juicio, en este caso,

³ Alberto Moreiras propone dar cuenta de la relación entre ética, política y literatura, gracias a la noción de *infrapolítica*, la cual designaría un quíasmos en el que se implican mutuamente “una manera ética de pensar lo político y una manera política de pensar lo ético” (2007: 151; traducción mía), en donde se parte de la premisa de que la ética se encuentra ineludiblemente inserta en la propia forma lingüística en tanto que *relación con el otro*, y de que la literatura de crímenes debe dar cuenta precisamente de la suspensión de la ética implícita en todo atentado contra la vida de un ser humano. Esta propuesta de Moreiras resulta un interesante punto de partida para pensar la relación entre ética y literatura, aunque considero que las obras mismas pueden, si no desmentir, al menos matizar y mostrar los límites de su “universalismo”, íntimamente vinculado con el cosmopolitismo kantiano. Considero que eso es lo que demuestra el cotejo de su visión de la alegoría dentro de la historia literaria con el análisis de la alegorización que se esboza en este ensayo sobre *Los bandidos de Río frío*.



no se refiere a la restitución de un orden legal, sino a un discernimiento, a la difícil tarea de filtrar escasos rayos de luz a través del espesor de la venda negra que cubre los ojos de la humanidad. En ese sentido, el emplazamiento de la lejanía no implica la superioridad objetiva de quien enuncia, sino que apela a una facultad constitutiva de la humanidad —aun cuando ésta se halle enceguecida—, la cual no es sino el discernimiento propio del *sensus communis*. Este último se refiere a la facultad de juzgar, no erigiendo las propias apreciaciones e inclinaciones en un patrón incuestionable, sino mediante la participación del sujeto en el seno de la comunidad humana y en el debate racional que la constituye en cuanto tal. En esa medida, el progresismo iluminista que se expresa en el prólogo de la novela se emparejita con el cosmopolitismo ético-político de Kant, fundado tanto en una antropología filosófica como en una teología de la sociabilidad que Hannah Arendt explica en estos términos:

En “Probable inicio de la historia humana” Kant afirma que la sociabilidad es el “objetivo principal del destino humano”, y esto suena como si la sociabilidad fuera un objeto que debiese perseguirse a lo largo de la civilización. En la *Critica del Juicio*, descubrimos por el contrario que la sociabilidad es el auténtico origen —y no el objetivo— de la humanidad del hombre; esto es, que la verdadera sociabilidad es la verdadera esencia de los hombres en la medida en que ellos pertenecen sólo a este mundo [...] Kant destaca que al menos una de nuestras facultades mentales, la facultad de juzgar, presupone la presencia de los otros. Y esta facultad mental no es sólo lo que, en nuestra terminología, llamamos “juicio”; unido a éste se halla la idea de que los sentimientos y las emociones tienen valor sólo en la medida en que “pueden ser generalmente comunicados” (Arendt, 2003: 136).

De ahí surge entonces una “comunicabilidad”, entendida como la capacidad de comunicar pensando “desde el punto de vista del otro”, mediante una ampliación continua del horizonte subjetivo que derive en el desarrollo de una “mentalidad amplia”. Ahora bien, ese proceso requiere necesariamente la abolición del conflicto, una “paz perpetua” fundada sobre un pacto regido por una máxima que garantice que la “comunicación general” se erija en ley. Este imperativo es cosmopolita, puesto que la comunidad que sobre él se funda utiliza la facultad que define al hombre como tal (es decir la sociabilidad comunicante del juicio) para



hacer valer “el derecho en la común posesión de la superficie de la tierra”, el cual reposa sobre el hecho de que “los hombres no pueden diseminarse hasta el infinito por el globo, cuya superficie es limitada, y, por tanto, deben tolerar mutuamente su presencia, ya que originariamente nadie tiene mejor derecho que otro a estar en determinado lugar del planeta” (Kant, 2003: 114). De este modo, la comunidad se constituye en público: en una sociedad de “espectadores del mundo”, en tanto que el juicio depende más del espectador —quien desde su no-implicación confiere un sentido a la historia—, que del actor-productor, cuyo punto de vista se encuentra necesariamente restringido por la parcialidad que le impone su participación.

Éste sería un primer paso para entender el género de implicación que Payno propone a sus lectores, quienes están llamados a conformarse en un público, es decir en una comunidad de mentalidad amplia que contemple y juzgue la historia de crímenes y horrores que propone la novela, o lo que es lo mismo, las prácticas y costumbre nocivas de la barbarie. Es importante además notar que, en razón de la posición de distanciamiento que ya he analizado anteriormente, el propio autor aparece como un participante de esa comunidad cosmopolita. Pero aún más que el hecho de que sea precisamente su distanciamiento el que hace posible su pertenencia a la categoría de público, resulta importante la adhesión implícita del autor a la idea cosmopolita de que “una violación del derecho, cometida en un sitio, repercute en todos los demás” (Kant, 2003: 117), como se puede establecer gracias a la vinculación “providencial” que existe entre los principales eventos criminales que jalonen la trama novelesca de *Los bandidos de Río Frío*.⁴

La incisión ética abierta por la presuposición de una comunidad guiada, no por el partidarismo político, sino por el imperativo de la sociabilidad y la comunicabilidad generales, reposa sobre la prefiguración literaria de una comunidad de lectores virtual y cosmopolita distinta

⁴ “La garantía de paz perpetua la hallamos nada menos que en ese gran artista llamado Naturaleza —*natura dædala rerum*—. En su curso mecánico se advierte visiblemente un finalismo que introduce en las disensiones humanas, aun contra la voluntad del hombre, armonías y concordia. A esa fuerza componedora la llamamos unas veces ‘azar’, si la consideramos como el resultado de causas cuyas leyes de acción desconocemos; otras veces ‘providencia’, si nos fijamos en la finalidad que ostenta en el curso del mundo, como profunda sabiduría de una causa suprema dirigida a realizar el fin último de la Humanidad, predeterminando la marcha del universo” (Kant, 2003: 118-119).



de la comunidad nacional. Sin embargo, la ecuación de representación que el texto plantea requiere de una paradójica superposición de ambas, como lo demuestra la advertencia del autor, al prever éste una eventual incomodidad en el público, producida por la proyección de una imagen moral negativa del México decimonónico.

La perspectiva ética es ético-política, pues al mismo tiempo que convoca la existencia de una comunidad regida por el imperativo de sociabilidad cosmopolita, presupone la existencia, en su propio seno, de una comunidad susceptible de reconocerse en la proyección imaginaria a la que el texto incita. El autor, en tanto que productor de la novela y partícipe del mundo narrado (como lo hace manifiesto su recurso a la memoria), y el público lector, en tanto que comunidad cosmopolita y simultáneamente sociedad nacional, comparten la ambigüedad ético-política de esta representación estética, en la cual confluyen tanto la implicación biográfica del escritor como la implicación imaginaria de esa virtual comunidad nacional, cuya sola virtualidad denota la incidencia de la dimensión política. Lo que esto quiere decir en última instancia no es que las comunidades difieran efectivamente, sino que en el seno de una misma comunidad de lectores (que por supuesto goza de un estatuto virtual), la obra busca operar una transformación de la comunidad política en un sujeto ético, en una auténtica “humanidad” civilizada, es decir, dotada del razonamiento colectivo propio del *sensus communis*.

En este punto, la “humanidad” se manifiesta como una categoría perteneciente a la tropología de la lectura implícita en la obra, y en esa misma medida, se revela como parte de una estructura alegórica, en el sentido que Paul de Man confiere a la alegoría:

Las alegorías son siempre éticas, en tanto que el término ético designa la interferencia estructural entre dos sistemas de valores distintos. En este sentido, la ética nada tiene que ver con la voluntad (libre o determinada) de un sujeto, ni *a fortiori* con una relación entre sujetos. La categoría ética es imperativa (es decir, es una categoría más que un valor), en la medida en la que es lingüística y no subjetiva. La moralidad es una versión de la misma aporía del lenguaje que produce conceptos como “hombre”, “amor” o “yo”, y no la causa o la consecuencia de dichos conceptos. El paso a una tonalidad ética no es resultado de un imperativo trascendental, sino que es la versión referencial (y, por lo tanto, no merecedora de confianza) de una confusión lingüística. La ética (o deberíamos decir, la eticidad) es un modo discursivo entre otros (De Man, 1990: 236).



El concepto “humanidad” es entonces el sustento referencial implícito sobre el cual el texto instaura su ecuación ético-política, así como la alegoría de la nacionalidad que habrá de desplegar a través de una variedad de figuras, dentro de las cuales hay que contar los crímenes que dan cuerpo a la composición simbólica del relato.

3

En su artículo “Huérfanos y bandidos: *Los bandidos de Río Frío*”, Margo Glantz describe sintéticamente el principal eje alegórico de la novela, que por supuesto se refiere a Juan Robreño, el niño que la india Matiana roba el doce de diciembre en la Colegiata de Guadalupe, con la intención de ofrecerlo en sacrificio a la diosa azteca Tonantzin, para propiciar el nacimiento, ni más ni menos, que del heredero al trono de Moctezuma, el último emperador azteca. En un atisbo de conciencia, Matiana decide abandonar al niño en el basurero de la Viña, de donde es rescatado primero por una perra providencial, y después por una traperera que lo entrega a las nodrizas indígenas de una atoltería, dando así comienzo a su singular trayectoria:

El periplo de Juan por la tierra y por la historia, su breve pertenencia a cada una de las clases sociales de ese México situado a caballo entre la Colonia y la República, su inserción en un tipo racial —hijo de una española y un mestizo— le permiten ser el protagonista de un mito de origen, el de la nueva conciencia nacional mexicana, gestada a partir de la Independencia. Sin este personaje, sin Juan Robreño, sin el trazado de su figura, Payno hubiese sido incapaz de organizar su mundo novelesco como una épica nacional (Glantz, 1997: 223).

La intriga genealógica de Juan Robreño es fundamental para la alegorización del relato, dado que este personaje funciona como una metáfora de la nación misma. Las vicisitudes del drama del reconocimiento que encarna el niño expósito son el principal ingrediente para la organización “providencial” del texto, la cual dota de una aparente coherencia a las historias y eventos que la fuerza dispersiva del folletín disemina a lo ancho de una vasta geografía narrativa. Pero, aunada a la estructura centrífuga del folletín, opera la fuerza disruptiva del crimen, el cual es también objeto de una alegorización que lo inserta dentro de una teleo-



logía que busca la resolución del conflicto, como se observa claramente al final de la novela, cuando Juan se reencuentra con su familia y se establece un metafórico equilibrio social.

La percepción de la sociedad mexicana del siglo diecinueve como una sociedad bárbara es, antes que nada, de índole política, pues se asimila a la barbarie criminal con una situación anárquica, con la carencia de un *nomos* que rija a la *polis* según el principio de la sociabilidad y comunicabilidad generales. Pero al entrar en el espacio de la literatura, y al poner ésta en juego diferentes sistemas de valores, la perspectiva política deviene a su vez ético-política, mediante su apelación a la alegoría para la resolución del conflicto que ella misma plantea.

El evento que pone en marcha la novela no es la historia del robo de un infante que simplemente tendría que ser juzgado penalmente dentro de un único orden lógico y discursivo; pues dado que ese robo es significado por el texto como una superstición sacrificial, se presenta como un gesto ambiguo, a caballo entre órdenes y concepciones en conflicto. Así lo expresa precisamente el escrúpulo por el cual, dentro del horizonte mismo de las herbolarias, su gesto deja de ser un sacrificio, convirtiéndose súbitamente, bajo el influjo de su “conciencia”, en un crimen:

No obstante su ignorancia y la superstición que las cegaba, reconocieron que habían cometido un crimen, y se soltaron dando gritos, llorando verdaderas lágrimas y cayeron de rodillas, pidiendo a la Virgen de Guadalupe el perdón de sus pecados (Payno, 2008: 33).

La dimensión de conflicto se expresa éticamente en términos de una adquisición de conciencia, o lo que es lo mismo, como una posibilidad de salir de un estado de ceguera y barbarie que responde a la “ignorancia” y a la “superstición”, vistas desde la moralidad que presupone la “humanidad”. Pero el conflicto es ético-político en la medida en la que plantea el problema de la divergencia de horizontes culturales irreducibles, asociados con los diferentes grupos que conforman la supuesta sociedad nacional. Lo que el crimen vuelve aquí patente es, entonces, la carencia de una estructura política que permita la reducción de estos órdenes culturales mediante mecanismos que instauren una paz cosmopolita, la única que dentro de un horizonte kantiano puede existir más allá de la paz de los sepulcros o de las bayonetas, como en el caso de la *pax porfiriana*.



La alegorización funge aquí como un mecanismo teleológico que responde a la identificación de un conflicto entre órdenes y concepciones culturalmente irreductibles, relacionado con una condición política “anárquica”; pues en efecto, el mecanismo “alegorizante” corresponde a la vocación totalizadora del relato, el cual describe en detalle un gran mosaico socio-cultural, pero bajo la impronta de subsumir su imbricación conflictiva, su falta de integración en tanto comunidad política supuestamente fundada con base en una co-pertenencia cultural, dentro de una coherencia que resista a las fuerzas disruptivas del conflicto y de la disgregación moral (i.e. de las costumbres).

Podemos apreciar con nitidez cómo opera este mecanismo si consideramos por ejemplo el asesinato de Tules a manos de Evaristo, el tornero, quien constituirá una pieza central en el entramado de complicidades que, bajo las órdenes de Relumbrón (el trasunto literario del coronel Yáñez), abarca al país entero. Evaristo es un hábil artesano que sucumbe ante el peso de sus afectos patológicos, pues su vida se define en función de la negativa de Casilda, su querida, a regresar con él. Son esta negativa, junto con el pulque Sangre de Conejo que ingiere en la viciosa festividad de San Lunes, los elementos que inducen la ceguera asesina del personaje, quien, a merced de sus pasiones y de su deseo de venganza, mata con gran crueldad a su mujer legítima, Tules. En el ensayo ya citado, Margo Glantz analiza con lucidez la transfiguración que mediante toda una semántica sacrificial, hace de este episodio —quizá el más sangriento de toda la novela— algo más que un simple homicidio calificado:

Esta escena podría también ser una simple historia de nota roja, lo es, y se inscribe en el contexto de un periódico decimonónico, hecho para atraer la atención con historias truculentas. Eso es, pero también la configuración de un rito, necesario, previo al desarrollo de un acción narrativa que da cuenta de una historicidad y perfila un origen y un inicio (1997: 237).

La nota roja, a la que inevitablemente se aproxima esta narración, no pretende sacar al evento de un orden discursivo estrictamente jurídico, sino que en razón de su extremo laconismo, ese género periodístico propicia un reencauzamiento del juicio reflexivo acerca de las costumbres y la norma que las rige, sustrayéndolo de la esfera del *ethos*



y devolviéndolo al ámbito de la rabiosa singularidad del *pathos*.⁵ Por su parte, la alegorización intenta conferir a ese mismo *pathos* un sentido, sacando al evento criminal del plano de lo jurídico, y exponiéndolo a la ecuación ético-política de la novela mediante la atribución reiterada de un contenido sacrificial. Pero la alegorización resulta una operación precaria, dado que no puede desprenderse de su reverso directo, que es lo truculento folletinesco, por el cual descubrimos la presencia insidiosa de un tercer elemento dentro de la ecuación ético-política y de la comunidad virtual a la que ésta interpela. Este tercer elemento es la parte de “humanidad” que la tropología de la lectura desearía evacuar, pero que coexiste indefectiblemente con el sujeto ético y con el sujeto político que en ella se convoca. Se trata, por supuesto, del sujeto patológico que la razón práctica excluye y al que no alcanza a comprender, y que es precisamente aquél que restaura la singularidad irreductible de la anomalía. Es la zona oscura, sorda, que la ecuación ético-política no alcanza a representar, pero que se manifiesta en el espacio destinado a ese público lector que es el reverso simétrico de la necesidad autoral de trascender el *pathos* de la melancolía, y de convertir un abigarramiento de eventos criminales y cuadros sociales dispersos en un relato más ameno que edificante.

El sujeto patológico es siempre singular, y a pesar de aparentar precisamente lo contrario, contribuye a la posible restauración de la idea de dignidad humana, al restituir el panorama de una historicidad absoluta, incompatible con la teleología, y con la idea de un supuesto progreso de la humanidad. Algo que Hannah Arendt resume con gran claridad a propósito de Kant. Para este filósofo, señala Arendt,

el progreso infinito es la ley de la especie humana y, al mismo tiempo, la dignidad del hombre exige que él (cada uno de nosotros) sea visto en su particularidad, como tal, como reflejo de la humanidad en general; pero sin comparación alguna y con independencia del tiempo. En otras palabras, la misma idea de progreso contradice la noción kantiana de la dignidad del hombre. Es contrario a la dignidad humana creer en el progreso. El progreso significa que la historia (*story*) nunca tiene un fin. El fin de la historia [*story*] misma está en el infinito. No existe un lugar

⁵ Para un análisis detallado del “suceso”, género dentro del cual se puede incluir a la nota roja, ver Barthes, 2002, y Évrard, 1979.



en el que podamos situarnos y mirar atrás con la mirada nostálgica del historiador (2003: 142).

El sujeto patológico irrumpen en la tropología del texto para destruir la ilusión de una posible comunidad distanciada, de un público que en tanto que espectador podría proferir un juicio comparativo, encubierto bajo el manto de la “humanidad”. Asimismo, es el sujeto patológico quien restaura el *locus* de la “nostalgia del historiador”, cuando, al igual que Payno, éste se encuentra frente a una sociedad extremadamente singular y proliferante, que difícilmente se deja reducir a una relación alegórica —entendida como la adecuación de la forma a un concepto fijo—, y que termina por transformar a esta última en una ruina: en una metáfora melancólica de la mortal singularidad que se expresa en toda verdadera historia.

BIBLIOGRAFÍA

- ARENDT, HANNAH. *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*. Trad. Carmen Corral. Barcelona: Paidós, 2003.
- BARTHES, ROLAND. *Ensayos críticos*. Trad. Carlos Pujol. Barcelona: Seix Barral, 2002.
- DE MAN, PAUL. *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Trad. Enrique Lynch. Barcelona: Lumen, 1990.
- ÉVRARD, FRANCK. *Fait divers et littérature*. Paris: Nathan, 1979.
- GARCÍA DE LA SIENRA, RODRIGO. “El cronotopo del autor en *Los bandidos de Río Frío*”, en *Revista literatura mexicana*, xiv.1 (2003), México: Universidad Nacional Autónoma de México, 63-86.
- GARCÍA DE LA SIENRA, RODRIGO. “La nación bajo el sino del crimen”, en Enrique Flores, y Sandoval, Adriana, (eds). *Un sombrero negro salpicado de sangre. Narrativa criminal del siglo XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, 149-176.
- GLANTZ, MARGO. “Huérfanos y bandidos: *Los bandidos de Rio Frío*”, en Margo Glantz, (coord.). *Del pistol a la linterna. Homenaje a José Tomás de Cuellar y Manuel Payno en el centenario de su muerte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, 221-239.
- KANT, IMMANUEL. *Lo bello y lo sublime. La paz perpetua*. Trad. A. Sánchez Rivero, F. Rivera Pastor. Madrid: Espasa Calpe: 2003.
- LIRA, ANDRÉS. “Propiedad e interpretación histórica en la obra de Manuel Payno”, en Margo Glantz, coord. *Del pistol a la linterna. Homenaje a José*



- Tomás de Cuellar y Manuel Payno en el centenario de su muerte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, 123-133.
- MOREIRAS, ALBERTO. "Infrapolitics and the Thriller: A Prolegomenon to Every Possible Form of Antimoralist Literary Criticism, on Héctor Aguilar Camín's *La guerra de Galio* and *Morir en el Golfo*". Zivin, Erin Graff. *The Ethics of Latin American Literary Criticism: Reading Otherwise*. New Cork: Palgrave Macmillan, 2007, 147-179.
- PAYNO, MANUEL. 1891. *Los bandidos de Río Frío*. [26^a edición]. México: Porrúa, 2008.

FECHA DE RECEPCIÓN: 18 de mayo de 2010

FECHA DE ACEPTACIÓN: 25 de agosto de 2010