



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LO ESTÉTICO Y LO LITERARIO EN *LOS BANDIDOS DE RÍO FRÍO* DE MANUEL

PAYNO

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA

PRESENTA:

MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ RASCÓN

CVU:774179

GENERACIÓN: 2016 – 2018

DIRECTOR DE TESIS:

DR. MARIO CALDERÓN HERNÁNDEZ

CVU: 2171442

SINODALES:

DR. ALÍ CALDERÓN FARFÁN

CVU: 175968

DR. ISRAEL LEÓN O'FARRIL

CVU: 378093

PUEBLA, PUE. NOVIEMBRE DE 2018

Índice

Planteamiento	5
Hipótesis	8
Justificación	9
Marco teórico.....	11
Objetivos.....	11
Metodología.....	12
Introducción.....	13
Capítulo Primero: Contexto histórico y social de la obra de Manuel Payno.....	21
1.1. Retrato de Manuel Payno según Guillermo Prieto.	26
1.2 El romanticismo de folletín en <i>El pistol del diablo</i>	29
1.3 <i>Los bandidos de Río Frío</i>. Diégesis y personajes.	32
1.4 Personajes por orden de aparición	35
1.5 La historia de México a través de la pluma de Manuel Payno. 1821-1839	38
1.6 El México de Porfirio Díaz y la creación de <i>Los bandidos de Río Frío</i>	50
Capítulo Segundo: La estructura de la novela	57
2.1 Estructura de Los bandidos de Río Frío	58
2.2 Núcleo de la diégesis	60
2.3 Esquema actancial en función de la interacción de los personajes de <i>Los bandidos de Río Frío</i>.	69

2.4 Tipo de narrador y tiempo en la novela	77
2.5 Narrador heterodiegético, homodiegético y narrador testigo en <i>Los bandidos de río Frío</i>	79
2.6 Espacio narrativo en <i>Los bandidos de Río Frío</i>	91
Capítulo tercero: Análisis de la novela <i>Los bandidos de Río Frío</i> a partir de la estilística de Dámaso Alonso.	98
3.1 Poesía española de Dámaso Alonso	105
3.2 Forma Exterior y Forma Interior	112
3.3 Análisis estilístico de <i>Los bandidos de Río Frío</i>	117
Capítulo I	118
Capítulo II	120
Capítulo III	123
Capítulo IV	124
Capítulo V	127
Capítulo VII	131
Capítulo XVIII	140
Capítulo XIX	143
Capítulo cuarto: Testimonio y confesión en <i>Los bandidos de Río Frío</i> de Manuel Payno.	149
Conclusiones	162
BIBLIOGRAFÍA	170

Planteamiento

Durante mucho tiempo la obra de Manuel Payno produjo una seria crítica; una crítica ambivalente con respecto de su contenido y de su forma. El lugar que ocupa su novela en el siglo XIX ha sido causa de argumentos a favor y en contra.

Junto a *Astucia* de Luis G. Inclán y *El Zarco* de Manuel Altamirano, *Los bandidos de Río Frío* se suscribe como un icono de la narrativa mexicana y como una obra genuinamente nacional. El mismo Mariano Azuela la había colocado en el parnaso en que correspondían obras como el *Periquillo Sarniento* de Lizardi y por su temática la consideraba una épica nacional. Por las páginas de *Los bandidos de Río Frío* desfila todo el México de mediados de la primera mitad del siglo XIX. Escrito durante su estancia en Barcelona, en 1892, y desde una perspectiva lejana de su patria y de su tiempo, en esta obra se aclaraban sus perfiles estéticos y adquirían cierta composición y tonalidad únicas hasta ese momento.

Sin lugar a dudas existe un sentimiento y una admiración que reconoce esta novela emblemática de Payno como un monumento de la literatura mexicana, sin embargo, los elogios se enturbian cuando la misma crítica literaria asegura que el estilo descuidado, enmarañado y confuso de la novela demerita su calidad; también cuando se le considera una obra de folletín que no pretende más que la diversión y el entretenimiento y, que en sus estructuras profundas no contiene literariedad.

A pesar de ser considerado “el estudio costumbrista más amplio que existe en la literatura mexicana” (Glatz. “Huérfanos y bandidos”,142), sus virtudes han sido opacadas más por la doxografía que por un aparato crítico serio, en parte a la tergiversación de la obra en sí misma y en parte por un prejuicio académico. Ésta es una obra-río por donde fluye un

caudal interminable de personajes en variopintas situaciones; emociones y acciones, y en esa riqueza narrativa reside su arte.

Ahora bien, la novela, acusada injustamente de “folletinesca”, ofrece este caudal interminable de eventos, como testimonio de una época, sí, pero también como un hecho cultural; un constructo histórico en el que se refleja la cultura aún viva de México. Se deben dejar en claro ciertos postulados que son de enorme importancia para un estudio crítico sobre el tema: distinguir la doxografía de la crítica. El hombre no puede elucubrar ideas que rebasen la razón; no se puede salir de la realidad para interpretar la literatura: no hay mundos posibles ni mundos alternativos, el único mundo que existe y que es racional es donde se ejerce la literatura y el arte como forma de objetivar lo subjetivo del mismo mundo. La doxa se limita a interpretaciones irracionales, sobre lo imaginativo, lo inefable y lo absolutamente perceptivo. La razón no es autológica, es decir, no se reduce a un solo individuo. La razón es dialógica, es compartida. La crítica literaria y el estudio literario, como herramientas de la razón, deben someterse al objeto de estudio y su inmanencia al grupo que pertenece. En la novela de Payno, la cultura y sus hechos, como constructos literarios no están aislados: pertenecen a todo el colectivo nacional, al “pensamiento mexicano” que pervive en la actualidad. Ahí reside lo literario en Payno: las analogías, las metáforas; el estilo y la narrativa son un espejo en el cual mirarnos. Por lo tanto un estudio sobre *Los bandidos de Río Frío* debe alejarse del prejuicio y objetivar lo subjetivo en su contenido para encontrar esas nuevas lecturas que propone, por ejemplo, Margo Glantz.

Los bandidos de Río Frío se ha presentado, a través de las décadas, como una estampa litográfica estereotipada del pueblo de México; la imagen de calendario o la muestra cinematográfica mexicana de la “Época de Oro”. De una manera catastrófica se ha llenado

de lugares comunes, obedeciendo sólo a un quehacer crítico débil y falto de originalidad, debido en gran parte a una lectura superficial. En una nueva lectura de la novela Margo Glantz señala:

En el título mismo de la famosa obra de Manuel Payno se hace referencia a los bandidos. Pero como bien lo advertimos a lo largo de la novela, este tipo de hombres cuya ¿profesión? es marginal, está apoyado de manera estructural en un fenómeno de desclasamiento aún más periférico: el que produce la orfandad. Así, México es un país cuyas estructuras de bandidaje parecen inamovibles puesto que se apoyan en una carencia de origen, la que engendra la orfandad. (144)

Partiendo de esta primicia podemos objetivar lo señalado por la autora: la orfandad a la que se refiere es la orfandad del pueblo de México. La conquista española marcó de forma irreversible a América; los pueblos indígenas quedaron en la marginación (aspectos muy remarcados en la novela) y el mestizaje encontró la orfandad en el Nuevo Mundo: sin pertenecer al mundo prehispánico ni al español. Y en este último sentido pueden formularse estas preguntas. ¿Cómo no encontrar huérfanos en una sociedad que proscribe a los hijos ilegítimos? ¿Y no es justamente Juan Robreño uno de ellos? ¿Cómo no hallarlos en una sociedad forjada después de una conquista en la que los hijos del país conquistado, los indígenas, han sido despojados de sus tierras? ¿No es exactamente lo que le pasa a Moctezuma III, huérfano albergado por doña Pascuala, quien desde el primer momento en que aparece en la novela está ya reclamando sus posesiones usurpadas? Para Margo Glantz el estilo de Payno se hace evidente así:

Al nivel de la enunciación el texto se determina, al iniciarse, por un vientre tumefacto, crecido de manera monstruosa, para dar cuenta de sí a través del rumor y

la publicidad: un periodiquillo, más bien un libelo, es el que distribuye la noticia de la anomalía. El embarazo legítimo de doña Pascuala (cuyo producto será un mestizo, Espiridión, hijo de un indio "casi de razón" y una muchacha criolla, a su vez hija de un cura de origen español) se desvirtúa al asociarse con la teratología. ¿No ha sobrepasado el embarazo su término natural? ¿Cuáles son las causas por las que la madre no puede dar a luz? ¿Acaso el niño alojado en el vientre de Pascuala no quiere nacer? ¿Qué lo detiene? ¿Qué tipo de gestación lo indetermina?

Ese nacimiento retardado, ese vientre monstruoso ayudan a definir, gracias a su existencia novelesca aspectos importantes de la mentalidad mexicana de principios del siglo XIX. (Glantz, 145)

Como puede observarse, en lo literario se inserta una metáfora y en la estética los signos de la orfandad ideológica mexicana. El embarazo de doña Pascuala como recurso literario, contiene polisemia y nos permite obtener una nueva lectura objetiva del texto, correspondiente al contexto histórico y cultural de la novela, pero también una revelación moderna: ¿Quién realmente quiere nacer en México? El presente proyecto de tesis tiene como objeto señalar, desde un argumento racional, crítico y teórico los elementos que construyen lo estético y lo literario en *Los bandidos de Río Frío* de Manuel Payno.

Hipótesis.

Los bandidos de Río Frío de Manuel Payno es una novela que se ha clasificado como costumbrista desde su aparición en 1889 (publicada originalmente por folletines en Barcelona) hasta nuestros días. No obstante, a más de un siglo de distancia, la novela ofrece una perspectiva nueva; una visión renovada de sí misma. Una lectura que aporta distintos significados y significantes del texto y le permite desmarcarse del simple costumbrismo o

novela folletinesca de aventuras. En esta novela de Payno hay una enorme carga de imágenes que pertenecen al colectivo nacional y que aún perviven como signos inequívocos de la sociedad mexicana y de quienes la componen. En ella, lo literario y lo narrativo así como lo estético obedece a una serie de referentes que apelan a “lo mexicano”. *Los bandidos de Río Frío* asume una forma “diferente” con respecto al resto de las novelas de esa época, precisamente por el tono de Manuel Payno. Entonces se hace la pregunta metodológica:

¿Qué elementos narrativos en *Los bandidos de Río Frío* conforman lo estético y lo literario y que a su vez constituyen los rasgos culturales de México?

La hipótesis que se plantea en este proyecto, por lo tanto, es demostrar que lo estético y lo literario en la narrativa de *Los Bandidos de Río Frío* se encuentra en su construcción narrativa y en ella también reside el estilo y el tono del autor.

Justificación

En las últimas décadas, el estudio sobre la obra de Payno recobró importancia gracias a los trabajos de diversos académicos e investigadores que vieron en ésta, tras un siglo de distancia, elementos que permiten entrever una estética muy particular en el trabajo de este autor. Margo Glantz, por ejemplo, impulsó los estudios sobre *Los bandidos de Río Frío* con la publicación de “Huérfanos y bandidos”, donde aborda la obra y encuentra, gracias a esta perspectiva, elementos que la distinguen y la hacen brillar más allá de las etiquetas que de ésta se hicieron durante décadas. El propio Payno contribuyó a que los epítetos sobre su trabajo se recrudescieran al decir que su novela era una obra “naturalista, de humor, crímenes y horrores”. No obstante, la distancia temporal hace a la obra más trascendente de lo que puede parecer en una primera revisión.

En su tiempo Mariano Azuela había dado un enorme valor a *Los bandidos de Río Frío*, pero más como un texto documental que literario, al juzgarla de desordenada y enmarañada. El estilo, aparentemente “desordenado” en la prosa de Payno favoreció para una crítica desfavorable en su tiempo, pero que, a la postre, demostraría una vitalidad inusitada.

Derivar todo en Payno de la manera folletinesca, a la que sin duda acudió para organizar su material narrativo es una confusión que desfigura la notoria verdad. Creo más bien en una catastrófica manera de jugar una obra, en una incapacidad para borrar los lugares comunes de la crítica y, sobre todo, en una lectura superficial del texto [...]. (Glantz, 142)

Para la justificación del presente proyecto se han considerado diversos elementos que son dignos de estudio y que son frecuentes en la obra de Manuel Payno, desde *El pistol del diablo*, pasando por *El hombre de la situación* y culminando con la obra que estudia este proyecto: *Los bandidos de Río Frío*. Estos elementos son: rasgos humorísticos, rasgos naturalistas, estilo narrativo y el tono del autor. El presente proyecto se propone establecer una nueva lectura a estos elementos narrativos para encontrar una visión renovada que permita establecer “lo estético” en la obra *Los bandidos de Río Frío*. Pero, ¿por qué es importante un estudio de una obra del siglo XIX en pleno siglo XXI? En palabras de Margo Glantz, la novela tiene “Numerosas voces, numerosos relatos aún sin descifrar” (“Huerfanos...”, 149). Es decir, según la autora, un estudio para desenmarañar muchos de los nudos de la obra, puede ayudar a una revisión de la literatura mexicana y su novela, para revisar sus características y comprender mejor su evolución a través de los siglos XX y XXI.

Marco teórico

El aparato teórico y crítico para establecer lo literario y lo estético, que es el punto cardinal de este proyecto, se conforma de las obras sobre estilística y crítica *Poesía Española* de Damaso Alonso, que es uno de los mayores monumentos de la crítica literaria, que constituye la obra capital del autor pues las meditaciones y fulguraciones intuitivas del autor afectan a todo el entramado de la obra literaria. *Poesía española* no es sólo teoría; es un ejercicio vivo donde se aplica sus métodos estilísticos en teoría y práctica; fundidos en un quehacer crítico y objetivo. Junto al modelo primordial de Dámaso Alonso se complementa el aparato crítico objetivo y estructurado de Leo Spitzer y Charles Bally; Amado Alonso referente a la estilística, *Narratología* de Gérard Genett; la obra de Prada Oropeza y Francois Dosse así como el *Diccionario de Narratología* y el *Diccionario de escritores* de Aurora María Ocampo; trabajos del Dr. Mario Calderón Hernández respecto a la relación entre Historia y lenguaje y revisiones de Luz Aurora Pimentel y Margo Glantz. Las obras de estos teóricos son un complemento inequívoco para los objetivos que persigue el proyecto. Por otro lado, dese la función del lenguaje, se tiene contemplada la obra de Jakobson como parte de una herramienta lingüística objetiva.

Objetivos

Los objetivos generales que persigue este proyecto son encontrar lo estético y lo literario en la narrativa de la novela *Los bandidos de Río Frio* de Manuel Payno. Hay tres puntos fundamentales a tratar:

- Encontrar la literariedad
- Encontrar la polisemia en la novela

Objetivos particulares:

- Encontrar las metáforas y analogías implícitas y explícitas en la novela para descifrar la polisemia.
- Encontrar los rasgos naturalistas y la forma en la que estos se construyen de forma estética y literaria.
- Encontrar los rasgos costumbristas que hagan evidente lo mexicano: la comida, las tradiciones, el folklore, el lenguaje y las acciones particulares de cada personaje y su entorno, así como los elementos que los rodean (prosopografía, etopeya y paisaje).
- Estudiar el estilo narrativo y el tono del autor.
- Encontrar los rasgos humorísticos y polisémicos que son propios de la cultura mexicana en los refranes y los dichos.

Metodología

El presente proyecto usa como método tres ejes que se complementan a sí mismos. Por un lado, los estudios de Margo Glantz y sus propuestas sobre las nuevas lecturas que ofrece *Los Bandidos de Río Frío* en la época actual. Para la autora, la relectura de esta obra ofrece en el siglo XXI un nuevo caudal de información en los estudios literarios y nuevas interpretaciones. Ahora bien, a esto se añade la metodología estilística de Dámaso Alonso, que se compone del estudio de la forma exterior y la forma interior. A partir de este método de análisis puede establecerse la estructura narrativa en *Los Bandidos de Río Frío* y encontrar lo polisémico y lo literario. Este análisis también nos permite estudiar a fondo las metáforas implícitas en el lenguaje coloquial, los refranes, las analogías y los dichos que en la novela se expresan, para descubrir las otras lecturas que propone Glantz. El texto, como obra literaria, está repleto de metáforas en las acciones mismas de los personajes, su etopeya y

prosopografía; en los paisajes y sus estructuras internas narrativas; metáforas que traducen los aspectos más contundentes de toda la cultura mexicana a través del naturalismo, el costumbrismo y el realismo. No obstante, la metodología también contempla un grado objetivo de análisis, por lo que se refuerza lo antes propuesto por medio de los análisis estructurales, acompañado de un estudio histórico que permita una perspectiva racional de frente a la novela de Payno en pleno siglo XXI.

Introducción

Hace muchos años, durante mis más tiernas mocedades, hice una excursión al bosque de Río Frío para una clase de biología, en la que debíamos recolectar hongos y musgos para pasarlos por el microscopio. Eran las siete de la mañana, aproximadamente, cuando llegamos al Km 63 de la Autopista México-Puebla y bajamos a desayunar antes de internarnos en el cerro. Debo confesar que no podía ver más allá de mis narices, debido a la espesa niebla que se formaba y el frío era una verdadera calamidad; fue esa impresión la que se me quedó grabada para siempre. Entramos, entonces, a uno de los muchos “changarros” y fondas que hay ahí a comprar tamales y champurrado. El profesor Celedonio, de cuyo apellido no me acuerdo, nos dijo, como quien cuenta una leyenda, palabras más, palabras menos: “Aquí pasaban las diligencias que asaltaban los famosos bandidos de Río Frío. Ellos se internaban en el bosque y no podían encontrarlos, sólo ellos conocían los caminos y nunca los atraparon ni se supo quienes fueron”. La señora de los tamales corroboró lo dicho, pero aumentándole que fue en los tiempos de la Revolución. “Que baje la niebla y nos internamos, pero no se separen ni se alejen, que si se pierden no los podremos encontrar”. El bosque, aun con poca niebla, me impresionó mucho y me resultó tan vasto e imponente, que sentí miedo de perderme y nunca más ser encontrado.

Cada vez que paso por la Autopista México-Puebla, procuro en la medida de lo posible, hacer una pausa en uno de esos “changarros” y almorzar algo. Y siempre me asalta un pensamiento, sobre todo las veces que he estado ahí muy temprano con la niebla matinal o cayendo la noche, cuando el bosque se comienza a volver lúgubre y terrible. ¿Cómo habrán sido los viajes en diligencia durante la primera mitad del s. XIX, sin luz alguna, sin posibilidades de ver nada por la espesa niebla? ¿Cómo habrán vivido los verdaderos bandidos de Río Frío, cuya leyenda parecen todos conocer a media voz? ¿Por qué pervive en la memoria colectiva ese grupo de bandoleros, como un mito del que se sabe poco, pero se dice mucho? Cuando leí por primera vez la novela de Manuel Payno, me di cuenta que en mi primera visita a Río Frío me habían mentido mi profesor y la comerciante de tamales. La figura del coronel Juan Yáñez, emergía de entre las dudas y le daba verosimilitud a la leyenda. No obstante, y para los entendidos de este tema, la extensa novela de Manuel Payno va más allá.

Cuando comencé este proyecto de investigación veía muy lejos llegar al final, pues una novela tan extensa y complicada como *Los bandidos de Río Frío* conlleva una tarea titánica en cualquier tipo de análisis que se proponga aplicarse. Y es que una novela tan mayúscula como la *Opus Magnum* de Manuel Payno, a medida que se va deshilvanando comienza a entrever andamios mucho más intrincados que los que logran hacerse evidentes en una primera lectura. Y en palabras del mismo Manuel Payno, esta tesis "no fue de largo, sino de larguísimo aliento".

El proyecto de investigación tuvo una meta clara, que fue encontrar el estilo y el tono del autor para poder establecer *lo estético* y *lo literario* en la obra. Desentrañar la polisemia y la literaturidad de una novela considerada un clásico de las letras nacionales. Es evidente

que *Los bandidos de Río Frío* es una novela importantísima para la literatura nacional, un referente obligado del siglo XIX, un clásico, una joya, un monolito, etcétera. ¿Pero por qué? ¿Cuál es el valor literario de la novela? ¿En dónde reside su literaturidad? ¿Tiene que ver ese tono legendario que se pregona a media voz?

Mucho se ha escrito sobre la insigne novela de Manuel Payno y mucho se puede decir por mucho tiempo más, la novela en su misma extensión tiene un universo basto para la exploración en niveles históricos, antropológicos, sociológicos y literarios. Durante mi investigación encontré lecturas especializadas en este tema de lo más variopintas, desde artículos como “Los verdaderos bandidos de Río Frío” de Tomás de Castro o “Prólogo a Extracto de la causa formal al ex Coronel Yáñez y socios por varios asaltos y robos cometidos en despoblado” de Antonio Alvarado, que describían lo que ya se sabe de la "veracidad" de la novela, pero aportando nuevos datos, documentos y evidencias de archivo que ratifican lo que Manuel Payno ya nos ha contado a lo largo de casi mil páginas. Por otro lado, hay trabajos como *Les bandits de Río Frío, Politique e litterature au Mexique a travers de l'oeuvre de Manuel Payno* de Robert Duclas, quien dice más o menos lo mismo, pero en francés. Y así, una extensa bibliografía sobre las andanzas del coronel Yáñez, alias Relumbrón, como personaje histórico y de sus relaciones con el presidente Santa Anna, Santa Anna y la dictadura, la corrupción, las logias yorkinas y escocesas, la guerra con Estados Unidos, los verdaderos bandidos de Río Frío; el bosque y el camino entre Puebla y la Ciudad de México; la economía, la sociedad de la primera mitad del siglo XIX; el bandido como figura heroica de la cultura mexicana, etcétera. Nada que no dijera Payno a lo largo de páginas y páginas de ironía, ubicando cada cosa con su nombre y siendo muy claro de lo que estaba hablando. Hubo momentos en los que pensé que muchos autores especialistas no habían leído la novela.

Margo Glantz, sin embargo, en su artículo "Huérfanos y bandidos", saliéndose del lugar común, establece que más allá de todo lo que se ha dicho de la novela de Payno, ésta contiene una maravillosa alegoría: México es un país de huérfanos y desposeídos, ya sea indígenas, mestizos o criollos, en busca de identidad, y encuentran ésta, aferrándose con frenesí demencial, ya sea como bandidos, comerciantes, artesanos, huérfanos, soldados, fruteras o emperadores aztecas. Y esta alegoría que plantea Glantz abrió una brecha en esta investigación, pues, se mencionaba la presencia de Manuel Payno como creador y artista, y no como un simple antologista de relatos históricos o un cronista con sentido del humor. Si había una alegoría, entonces, había una cadena de metáforas puestas deliberadamente por Manuel Payno para describir a México, no como sociedad, sino como una entidad poética. Por fin quedaba claro cómo se llegaría a establecer lo estético y lo literario (tremendo título que lleva esta tesis).

No obstante, la novela y su complejidad, la estructura en la que se dispone al lector, complicaba la tarea de desentrañarla como si fuera un poema o una novela "común". Tomando en cuenta que la novela fue escrita originalmente en formato de folletín, estaba sujeta a vaivenes abruptos y cortes de trama. Las historias estaban sujetas a factores externos y, a veces, ajenos al autor, quien de una u otra forma debía resolver para poder mantener al público entretenido. ¿Cómo cohesionada tantos personajes e historias en espacios y tiempos tan disímiles sin perder coherencia? Es claro, que la alegoría de la que hace mención Margo Glantz es el andamio principal por el que se conduce el autor, pero debía haber más. Tomando esto en cuenta, los bandidos y el bosque de Río Frío no son el tema de la novela. Si bien Manuel Payno tuvo en mente, en un principio, que la novela fuera de aventuras de bandidos, conforme la narración avanzaba, más y más lejos quedaban Relumbrón y sus secuaces,

quienes al final entran casi con un calzador en la historia. El autor, se centra y se extiende en personajes cuya profundidad va más allá, como el niño Juan Robreño (quien Glantz considera el eje de la obra, aunque yo disiento de esa opinión y en la investigación doy mis razones) o el tornero Evaristo. El conflicto de los personajes va más allá de ser o no ser bandido en la cuadrilla de Relumbrón y hacerse de oro y aventuras; el tema es mucho más profundo y obedece a esa alegoría de Glantz. El espacio y el tiempo de la novela va más allá de asaltos a carretas y tiroteos; Payno dibuja, colorea y pinta paisajes más complicados, hace retratos muy complejos de cada personaje. Y más que hacer una simple estampa, un manual de pictoricismo jacarandoso o un cuadro de costumbres del periodo presidencial de Santa Anna, Manuel Payno trata de establecer un panorama completo de la Historia de México con todo su abanico multicolor y atemporal. ¿Cómo es posible que una novela que describe un México extinto pueda parecer tan actual? Por momentos, al leerla y releerla, sentía que Manuel Payno estaba contando algo que pasó hace quince días. Los personajes son tan verosímiles que podrían ser cualquier persona de hoy día. ¿En realidad está hablando de un momento histórico específico o más bien engloba todas las épocas? Ni siquiera podría precisarse a ciencia cierta en que años exactamente se ubica la historia. Luis Gonzales Obregón la sitúa entre 1836 y 1839; en *La vida en México*, Madame Calderón de la Barca menciona los crímenes atroces que ocurrían en el camino a la capital, para enterarse después que fueron cometidos por el coronel Yáñez a quien conoció por el Presidente Santa Anna. Eso nos sitúa específicamente en 1839. Según Margo Glantz, en su libro *Ensayos sobre la literatura popular mexicana del siglo XIX*, sitúa la historia entre 1820 y 1839 tras varias deducciones, Robert Duclas, al tener la “mejor biografía de Payno”, da otros números. Empero, la novela no menciona la Guerra con Texas en 1836 o la Guerra de los Pasteles en 1838 y por momentos, parece que la novela se desarrolla después de la Guerra con Estados Unidos entre 1846 y 1848, debido a ciertas

intervenciones del autor y diversos detalles que se abordan en esta investigación. Esto quiere decir, que la coherencia cronológica no era indispensable para Payno, pero sí era indispensable para retratar la Historia Nacional como un todo. Tomando en consideración las deducciones de Glantz, en 1820 aún era la Nueva España y la monarquía dominaba cuando el niño Juan Robreño nació, pero se siente un aire de libertad en la lectura, como si la colonia estuviera más que sepultada por los Insurgentes; por eso, más que una cronología para archivo, la intención de Payno era establecer los conflictos que sucedieron durante todos esos años tumultuosos en los que los monarquistas, los imperialistas, las logias, los republicanos, la iglesia y la sociedad civil se comportaron (¿y se sigue comportando?). Un retrato de castas, de criollismo y mestizaje, de huérfanos y bandidos; de horrores e injusticias que eran presentes y visibles aún en 1892, cuando se publica la novela en México, en el apogeo del Porfiriato; en plena antesala de la Revolución Mexicana. En pleno positivismo, donde la verdad era probar y corroborar la historia en su carácter decimonónico, Payno crea una novela no histórica que tiene, en muchos sentidos, más Historia que las novelas históricas. Y es que Payno retoma de Balzac la Comedia Humana, la de la sociedad mosaico, la historia que se escribe a través de múltiples detalles, en la que la sociedad es el personaje principal. Poco importaba el valor de archivo que pudiera tener la novela; ni hablar de la política exterior o interior de México con precisión microscópica, para eso Manuel Payno había escrito ya *Reseña Histórica de la Invasión a México*. Se establecía una nueva forma de entender México a través de su novela. Sin embargo, y a pesar de nuevas revisiones, *Los bandidos de Río Frío* seguían ocultado a la vista su literaturidad y polisemia.

Si la alegoría de la orfandad es el elemento cohesivo, entonces está ligada directamente a los personajes y sus situaciones particulares, por lo que al hacer un análisis

descriptivo, usando a Genette y a Greimas para poder establecer una lógica en la estructura narrativa formal, salieron a relucir un sin fin de notas que apuntaban a la desarticulación de un cuadro costumbrista o una novela naturalista y apuntaba a otras direcciones. Existe una voluntad de estilo, de elecciones del autor, de ideas para crear un tono narrativo que al ser llevado imprevisiblemente por el formato de folletín, pudiera mantener esta cohesión. Y el resultado apunta a que *Relumbrón y los bandidos*, por si no estaba claro, no son el tema de la obra, mucho menos la dictadura de Santa Anna, sino que la novela muestra en una serie de contrastes a nivel espacial, temporal que dejan ver otros matices; cada prosopopeya y etopeya nos deja entrever una dialéctica muy bien establecida, una fuerza de contrarios que perviven. Signos binarios que se complementan en cada edificio, en cada carácter, en cada situación y en cada diálogo. *Los bandidos de Río Frío* es una alegoría compuesta por una serie de metáforas y analogías que se contraponen una con otra, que contrastan, que se interpelan continuamente y ahí es donde reside su tono, su estilo: cada elemento dispuesto por Manuel Payno de principio a fin opera en este sentido. ¿Pero cómo es que operan con tan asombrosa claridad, a pesar de que la novela nunca encuentra un tono regular y uniforme? ¿Cómo a pesar de tener una narrativa saltimbanqui que juega con costumbrismo, naturalismo y romanticismo, puede ser así de cohesiva? La ironía, sin duda alguna, es el vehículo principal, pero ésta obedece exclusivamente al autor. Y es un autor que nos hace ver que está ahí, que es él quien conoce la Historia política de México y sus detalles, pero no los detalles de la Historia decimonónica, sino la historia del individuo y su colectividad; una biografía social que se expresa por medio de un sin fin de recursos estilísticos. Payno es un autor que hace referencia a sí mismo, que interpela el discurso y interviene en el relato. Deja ver los andamios del *Yo lírico*. Es un autor confesional, auto ficcional en muchos sentidos, que termina su novela de forma descabellada, como quien termina un diario o unas memorias:

"Me rindo" casi nos dice al final. No pudo con su propia Comedia Humana, que resulta, particularmente asombroso, es la Comedia Humana de todos los mexicanos. Es nuestra propia biografía como país, esa es la ironía que cohesiona todas las metáforas en la extensa alegoría de la orfandad mexicana, de esa entidad poética llamada México: ahí reside lo estético y lo literario en *Los bandidos de Río Frío*, en lo absurdamente irónico de esa biografía social. Sin duda este es un trabajo, extenuante y de "larguísimo aliento". Pero una novela así lo merecía.

Capítulo Primero: Contexto histórico y social de la obra de Manuel Payno

Entender la obra de Manuel Payno es fundamental para entender la narrativa del México del siglo XIX. Su prosa y su tono no sólo lo incluyen en el romanticismo sino el costumbrismo mexicano y su lectura es obligatoria si se desea comprender la novela mexicana de esta época. Tal vez esta aseveración tenga que ver con su recorrido personal a lo largo del siglo, en los aspectos políticos, artísticos y sociales. Nacido en la Ciudad de México en 1810 y fallecido en San Ángel en 1894, Payno fue testigo de casi todos los acontecimientos importantes que acaecieron en México, sobre todo en la capital, desde su gestión como nación hasta su consolidación como República Federal. Y no sólo eso, Manuel Payno fue un testigo y un actor de esos sucesos. Quizá esa sea la razón por la cual su tono es tan genuino y natural; tan apegado a la voz popular; Payno, usa al pueblo mismo, al México de su época y lo dibuja con un estilo propio, pero sin quitarle su esencia germinal. Se trata, quizá del novelista costumbrista por antonomasia del siglo XIX en México; Manuel Payno, un escritor a quien el arte de la política le era connatural, un gran observador social involucrado en la vida nacional, un personaje con una gran cultura autodidacta, además de ser un gran viajero y conocedor de la idiosincrasia del pueblo mexicano. En este sentido se une a otros pensadores que han reflexionado sobre México, como es el caso de José Vasconcelos, Samuel Ramos y Octavio Paz por mencionar sólo a los más estudiados.

Si bien, algunos consideran el estilo de Payno como un estilo desordenado, este prejuicio academicista no considera que la literariedad de este autor obedezca más a las esencias populares que a las figuras retóricas y poéticas de su época. No es el objetivo de este trabajo hacer una monografía de Manuel Payno y su vida, no obstante, es de suma importancia conocer su andar político y artístico a lo largo de las décadas para comprender

el desarrollo de su estilo, que encuentra su máxima expresión en la novela *Los bandidos de Río Frío*, objetivo principal de la presente investigación.

Al concluir sus estudios, Manuel Payno trabajó como meritorio en la aduana de su ciudad natal para después trabajar en el Ministerio de Guerra y ascender al grado de teniente coronel. En 1842 se le nombró secretario de la Delegación Mexicana en Sudamérica e hizo su primer viaje a Francia e Inglaterra donde entra en contacto con el romanticismo literario de esos países, lo que se verá manifestado más adelante en su obra *El fistol del diablo*. Tiempo después el presidente Santa Anna lo envió a Nueva York y Filadelfia para estudiar el sistema penitenciario. Durante este viaje conoce de cerca el aparato burocrático del gobierno de Santa Anna, cosa que le servirá muchos años después para reflejar las condiciones políticas en su novela cumbre *Los bandidos de Río Frío*. Puede considerarse que el romanticismo formalmente entró a México en la literatura con *El fistol del diablo*, que fue escrita entre 1845 y 1846. Por su temática, podría señalarse como la primera novela del romanticismo mexicano, asunto que se aborda más adelante.

En 1847 combatió contra los estadounidenses y estableció el servicio secreto de correos en México y Veracruz. Es posible que a raíz de esta experiencia y tras la publicación de *El fistol del diablo*, Manuel Payno considerara la mutilación del territorio, por parte de los estadounidenses, como una suerte de justificación poética para retratar las clases sociales mexicanas y su interacción como nación, después de este hecho. A lo largo de la novela *Los bandidos de Río Frío* es sumamente claro como embargan sentimientos encontrados a personajes, y al mismo autor, a lo largo de la novela, debido a lo significativo de la pérdida del territorio en relación con la identidad misma; después de todo la novela se suscribe en uno de los gobiernos de Antonio López de Santa Anna. Es claro, también, como Manuel

Payno hace hincapié en el dominio “monárquico” de una “nobleza mexicana” de origen español protegida por el general Santa Anna (que a la postre sería llamado Su Alteza Serenísima) en tiempos de la naciente “República”, donde se plantea y replantea laberínticamente la identidad de los personajes. Es importante remarcar que sólo tras la guerra con Estados Unidos se tuvo certeza plena de la nación mexicana; fue una suerte de reconocimiento ideológico y de identificación que se dio a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Payno, al tener un rol activo en las acciones militares supo de propia experiencia lo importante de ese contexto histórico.

Durante la administración de José Joaquín de Herrera, Payno fue Ministro de Hacienda, entre 1850 y 1851. Durante el gobierno de Comonfort fue secretario de esa misma cartera. Contribuyó al golpe de Estado de 1857, por lo que se le procesó y apartó de la política¹. Como muchos hombres de su tiempo consideraba la Constitución de 1857 como utópica e incluso violenta para la sociedad de ese momento, incluso fue el pretexto para iniciar una guerra civil; por lo que Payno en algún sentido es un hombre también detrás del aparato arquitectónico constitucional en México. Esta experiencia sin duda marcaría su desempeño como novelista, pues al saberse lejos de la política, tuvo tiempo de dedicarse a su tarea como escritor.

En 1882, con el gobierno de Manuel González, fue enviado a París. Entra en contacto directo con el naturalismo de Emile Zola, quien había publicado *Naná* dos años antes. Es más que probable que la pluma del francés influenciara en Payno, pues él recalca en *Los bandidos de Río Frío*, si bien un tono costumbrista, también parte de la esencia del naturalismo (aunque juega con lo romántico en algunas ocasiones). En 1886 fue nombrado cónsul de Santander y

¹ Se dice que el fraguó en secreto aquella conspiración y fue de su completa autoría.

después cónsul general de España. En Barcelona escribe y publica *Los bandidos de Río Frío*. A su regreso, en 1892, fue senador. Finalmente muere en 1894.

Ahora bien, estas primeras disquisiciones hacen un acercamiento de los momentos históricos claves en la vida del escritor, su papel en éstos y el eco que estos han de encontrar en su trabajo. Se tienen, pues, dos momentos trascendentales en el quehacer de Manuel Payno: 1846, la publicación de *El fistol del diablo*, un año antes de la Guerra con Estados Unidos, y 1892, la publicación de *Los bandidos de Río Frío*, durante el gobierno de Porfirio Díaz. La diégesis de sendas novelas sucede precisamente antes de la Guerra con Estados Unidos. Ahora bien, es posible que para Manuel Payno ese momento histórico, el gobierno de Santa Anna, fuera primordial para entender el proyecto de nación que se emprendió durante la segunda mitad del siglo XIX y que culminó con el gobierno despótico del general Porfirio Díaz. De esta forma se trazan tres hilos conductores para el desarrollo del presente capítulo:

- El romanticismo mexicano en *El fistol del diablo*. Antes de la guerra con Estados Unidos.
- El contexto histórico, político y social del gobierno de Santa Anna, época en donde se desarrolla la diégesis de *Los bandidos de Río Frío*.
- El contexto Histórico, político y social del gobierno de Porfirio Díaz, época en que se escribe y publica *Los bandidos de Río Frío*.

Resulta plausible² pensar que el imaginario de Payno y sus construcciones literarias estén apoyadas firmemente en sus actuaciones militares y políticas, así como en un vasto

² Desde el punto de vista de Paul Ricoeur.

anecdótico, ya sea propio o ajeno a él. Es por ello que es importante reconocer las diferencias estilísticas durante su periodo romántico, antes de la guerra con Estados Unidos, en *El fistol de diablo*, con respecto de la hibridación estilística (romanticismo, realismo, naturalismo y costumbrismo) que es notable en *Los bandidos de Río Frío*, ubicadas ambas, diegéticamente, en la dictadura de Santa Anna, aunque *Los bandidos de Río Frío* es escrita en Barcelona, durante otra dictadura, la del presidente Díaz. En su prólogo a la novela, Antonio Castro Leal apunta.

Escogió como tema central para su novela la historia del coronel Juan Yáñez y sus cómplices, y el sonado y largo proceso que se siguió contra ellos. Este personaje -el *Relumbrón* de la novela-, un tiempo comandante militar de Acatlán, mayor de plaza en Puebla y después ayudante del presidente de la República don Antonio López de Santa Anna, fue condenado a muerte por sus crímenes. Su ejecución en julio de 1839, puede haber sido presenciada por Payno, que entonces contaba con veintinueve años de edad. (Payno. *Los bandidos de Río Frío*, VIII)

Cuando dice “escogió”, Castro Leal se refiere al sin número de elecciones que tomó Payno es su papel de reconstructor de la Historia a través de la novela de folletín. Su novela es de corte histórico, pero no es una novela histórica; es una interpretación de la historia la que ofrece Payno. La novela no se puede desentender de la propia vida, mucho menos de la propia personalidad del autor. Ahora bien, para entender la obra de Manuel Payno, habría que entender su carácter. Guillermo Prieto, hace un retrato de “Don Manuelito” en su libro *Memorias de mis tiempos*.

1.1. Retrato de Manuel Payno según Guillermo Prieto.

Guillermo Prieto fue un poeta, ensayista y narrador muy prolífico que contribuyó al desarrollo de la literatura mexicana del siglo XIX. Figura imprescindible para entender la poesía romántica mexicana, el autor de *Musa Callejera*, fue gran amigo de Manuel Payno, con quien compartió vivencias en la adolescencia y en la edad adulta, cuando al terminar sus estudios, el joven Payno trabajaba en las Aduanas. En su libro *Memorias de mis tiempos*, Guillermo Prieto hace una pintura descriptiva de Manuel Payno, el hombre; el amigo. Un acercamiento personal al autor que permite reconocer el porqué de su humor su estilo. Se presenta íntegra esta pintura en las palabras mismas de Guillermo Prieto.

Era mi amistad predilecta por ese entonces Don Manuel Payno, hijo del immaculado empleado Don Manuel Payno, eminentísimo en conocimientos sobre hacienda, de modestia suma y dechado de altas virtudes.

El Sr. Don Manuel fungía como vista en la aduana, aunque por su saber estaba lleno de delicadísimas comisiones y figuraba muy alto entre las eminencias fiscales, como Don José Ignacio Pavón, Don José de la Fuente, Don Agustín Ruiz, Alamán y Mangino.

Manuel Payno era meritorio de la Dirección General de Rentas; su buena letra y su expedición para los negocios, así como su finura general y el influjo de su ilustre padre, le hacían estimable en la oficina, y su buen decir, su amabilidad y talento le abrían campo en la buena sociedad.

Era Manuel de color apiñonado, de cabello negro y sedoso, de ojos hermosos de sombría pestaña; esmerado en el vestir, pulcro en sus maneras y de plática sabrosa y

entretenida. Pero lo que llamaba la atención, eran ciertas excentricidades que le hacían singular en extremo.

Jugaba con las señoras ancianas á la baraja, les hacía suertes á los chicos y era la admiración y el encanto de las polluelas.

Leía y estudiaba con su padre y sus jefes; disponía tertulias y frascas con jóvenes de buen tono de su tiempo, como Juan Peza, Nacho Algara, los hermanos Suárez, los Peñas y otros, y siempre tendiendo á penetrar en los círculos aristocráticos y negociantes ricos. Manuelito Payno era citado como el adorno de las reuniones selectas. Era la casa del Sr. Lie. Domínguez, que era, como se ha dicho, Tesorero de la Aduana, había frecuentes y escogidas tertulias; allí jugaban malilla ó tresillo los señores formales; y las polluelas, ó cantaban y bailaban jugaban á juegos de prendas, ó disponían un día de campo, ó preparaban posadas, rifas de compadres, lotería ú otras diversiones con el mayor primor.

Paynito, ó era tallador en el montecito, ó pregonaba los cartones en la lotería con toda su sal y pimienta, llamando al 8 los anteojos de Pilatos, al veintidós las palomitas, al 90 el viejo, etc., con alusiones á la concurrencia que hacía desternillar de risa á los más encopetados y circunspectos caballeros.

Cada lunes y martes, con diferentes objetos de su advocación, recorría desde la sonrisa platónica hasta los preliminares del suicidio, y cuando en lo íntimo narraba sus aventuras con desgaire ingenuo y con naturalidad inimitable, nos tenía lelos de admiración por aquel talento que preludiaba al narrador inimitable.

Payno me llevó á su casa, me sentó á su mesa, me participaba de sus escasos fondos, y me presentó á su padre, quien me acogió con tierno cariño, haciéndome leer y releer á Canga Arguelles, la ordenanza de Intendentes, Ripia de Rentas reales, los muchos

y buenos informes de D. Ignacio de la Barrera sobre alcabalas, y, por fin, me recomendó con el Sr. Pavón, quien tenía real importancia como sabio y como digno y levantado en el cumplimiento de sus deberes de Magistrado y de Director general de Rentas. (Prieto, 134-136)

Más adelante se hará notable la autorreferencialidad en toda la novela. Lo dicho por Guillermo Prieto, por el momento nos sirve para dar cuenta de la personalidad de Payno y su contexto histórico. Era un hombre que sin duda pertenece a un círculo político y social muy exclusivo. Es incluso notable como existe una mención a Guillermo Prieto en *Los bandidos de Río Frío*, en el capítulo XLII, “Poesías del licenciado Lamparilla”, cuando Crisanto Lamparilla lee unos versos para Cecilia, la frutera, para ganarse su amor después de su naufragio en la laguna; se presenta a continuación:

-Sí, antes de almorzar quiero leerte mis versos; pero te acabaré de contar. Guillermo, que es como mi hermano y nos tratamos de hermanos, es el más guapo muchacho que yo conozco, y cuando es amigo lo es completo. Ya sabía algo del naufragio, pero se lo acabé de contar; lo oyó con mucha atención y me dijo que iba a hacer un romance y que sin decir nuestros nombres, nos sacaría a ti y a mí. (...) Me lo dio y me dijo: “Vete hermano, y sé muy feliz con tu trajinera, que me has pintado más hermosa que la Malinche; que yo, pobre de mí, no tengo esas fortunas de naufragar en agua dulce abrazado de una muchacha. Agachado sobre los libros, estudiando economía política, ya me salen canas verdes”. (Payno. *Los bandidos de Río Frío*, 308-309)

Es indudable el amor y la estima que se tuvieron Manuel Payno y Guillermo Prieto en esta nota que se escribe, en un tono nostálgico, a través de las memorias de cada uno de los autores. Es también notable como Manuel Payno hace evidente la postura romántica de Prieto

al recordarlo como un poeta trágico en la juventud. El tono romántico que nunca abandona por completo esta novela.

1.2 El romanticismo de folletín en *El fistol del diablo*

Para entender el estilo de Manuel Payno en *Los bandidos de Río Frío*, y en su narrativa en general, es necesario partir de la novela *El fistol del diablo*, que fue una obra de características muy peculiares para su época y su contexto y que se suscribe como una de las primeras novelas, si no es que la primera, puramente romántica de México. Publicada originalmente como novela de folletín y que el autor retocará a lo largo de los años en diferentes ediciones. Sus últimos retoques los da justo en la época en que escribe *Los bandidos de Río Frío*. La diégesis de *El fistol del diablo* es la siguiente: Un joven de la clase alta mexicana quien ha vivido una buena parte de su vida en Inglaterra regresa a México con intención de involucrarse en la vida de su país, durante el gobierno de Antonio López de Santa Anna y durante las tensiones políticas con Estados Unidos. Él, como hombre de su época, (y tal vez por su contacto con el romanticismo del país donde residió el personaje, al igual que el autor mismo), se siente desventurado en el amor, por lo que hace un pacto con el diablo, quien se presenta como un viajero italiano interesado en ayudarlo a conseguir la aprobación de las mujeres. La novela recarga idealismo en la primera descripción de Arturo; una nota totalmente romántica y típicamente inglesa que recuerda a Walter Scott en la prosa: “Arturo tenía 22 años: su fisionomía era amable y conservaba la frescura de la juventud, y el aspecto candoroso que distingue a las personas cuyo corazón no ha sufrido las tormentas y los martirios de las pasiones” (Payno. *El fistol del diablo*, 5).

El fistol, que es el *leit motive* de la novela, va cambiando de propietario generando diversas historias que a veces se entrecruzan. Hasta este punto se debe considerar que Manuel

Payno no “concluye” la novela y la retoca un sinfín de ocasiones, pero al menos se tiene bosquejado la diégesis para poder hacer un análisis breve.

Es obvia la influencia de Goethe, sobre todo en el tema que está severamente recargado en el mito de *Fausto* de 1808. Aunque la idea de los pactos diabólicos es previa, quizá podemos situarla ya desde el siglo XVII en *La trágica historia del doctor Fausto* de 1601 de Cristóbal Marlowe, *El Diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara de 1641 y *El paraíso perdido* de Milton de 1667. Sin embargo, es más que lógica la conexión con Fausto, pues fue un texto en el que entraron en contacto todos los escritores de la primera mitad del siglo XIX. Pero lo que fue para Fausto un pacto satánico explícito, en *El fistol del diablo*, el pacto es tácito, casi imperceptible, debe intuirse en lo verbal. Rugiero, personaje de un origen maligno, le brinda ayuda a Arturo quien la acepta y sabemos, más adelante, que el pacto se precisa a través del fistol, un alfiler con la punta de diamante, que es una prenda o garantía que debe llevar Arturo para llevar a cabo el pacto. Así mismo, la descripción que el autor hace del diablo tiene exaltaciones románticas exotistas y de misterio, propio de la corriente:

Vestía un traje negro; y un grueso fistol, prendido en su camisa blanquísima y de rica Holanda, despedía rayos de luz de todos los colores del iris. Una cadenita de oro y amatista, asida a los botones del chaleco, iba a esconderse en la bolsa izquierda. No podía darse hombre, ni más elegante, ni más bien presentado, y sólo una mujer, con su curiosidad instintiva, podría haber notado que las puntas de las botas eran extremadamente puntiagudas. (Payno. *El fistol del diablo*,7)

Sin embargo, Arturo parece no estar tan consciente del pacto en tanto que lo regala a una muchacha pobre (acto puramente romántico) y el fistol seguirá cambiando de propietario a

lo largo de la novela. De esta forma el pacto no se concreta y ni el mal logra sus cometidos, sin embargo, el fistol, un fetiche del mal, complica y enreda las historias hasta el extremo.

El fistol del diablo, fue una novela por entregas o también conocida como novela de folletín, un ejemplo de la novela popular mexicana del siglo XIX; un formato literario muy notoria que logró propagar la literatura y que comenzó a crear una cultura muy particular en varios países, pues la novela popular fijaría en la cultura algunos estereotipos que llegarán hasta nuestros días, como es el caso de los personajes arquetípicos, que permanecerán durante el costumbrismo y sobrevivirán en la cultura de masas como el bandido, el justiciero, la damisela en desgracia, etcétera. Ahora bien, en la novela romántica de alguna manera debe imponerse la justicia poética, concepto que viene de Aristóteles, en la que debe darse una proporción ética entre los personajes y la diégesis, sin abandonar la estética y obviamente la lógica, así que junto a la poética debe funcionar la retórica. Debido al tema sobrenatural, influenciado por la obra de Goethe, esta novela, en todos sus elementos es romántica, pues funciona en ésta el engranaje de poética-retórica, aunque su formato es de folletín, le dio otras características que se verán en las novelas costumbristas mexicanas del siglo XIX, específicamente en *Los bandidos de Río Frío*.

En el caso de *El fistol del diablo*, el propio autor tuvo oportunidad de cambiar el tono durante la redacción y pudo cambiar el estilo; incluso el espacio y el tiempo así como ciertos valores sociales en ediciones posteriores, se ajustaron al discurso a la ideología de la época, pues siendo una novela fatalista, en algún sentido, acorde con la primera mitad del siglo XIX, pasó a ser una novela más optimista ajustada a la paz porfiriana en una tercera edición. Se tienen, entonces, varias aristas de lo que representa esta novela para el desarrollo de la estética de Manuel Payno y por consiguiente de *Los bandidos de Río Frío*:

- Es una novela que mantiene dos tonos³ en dos épocas del siglo: Un tono fatalista y meramente romántico en el año de su publicación en 1846 y un tono optimista durante la dictadura de Porfirio Díaz.
- Su contexto histórico es la dictadura de Santa Anna antes de la Guerra con Estados Unidos, de la misma forma que *Los bandidos de Río Frío*.
- Su tercera edición y corrección se hace antes de la publicación de *Los bandidos de Río Frío* en 1892, casi cincuenta años después de su lanzamiento.

De esta forma se pueden conectar las épocas y se hace evidente la influencia de los diversos periodos en las motivaciones literarias de Manuel Payno. *Los bandidos de Río Frío* sería una cúspide literaria donde convergen el costumbrismo y el naturalismo (con algunos toques románticos), pero sería el resultado obvio del trabajo del autor en su novela *El pistolero del diablo*.

1.3 *Los bandidos de Río Frío*. Diégesis y personajes.

La diégesis de la novela de 1892, también de folletín, es sumamente complicada y desarrolla varios hilos argumentales que, si bien, se sostienen por sí mismos, dificultan una unidad. Si se describiera la novela de principio a fin sería imposible encontrar un hilo conductor debido a lo entrelazado de ésta. No obstante, hay una diégesis conductora que puede dar cuenta de la complejidad de la obra; ésta no puede llevarse del principio al final de la novela pues resulta vertiginoso e imposible de deshilar. La presente diégesis describe una “totalidad” de la obra. Más adelante se estudia a mayor profundidad.

³ Tomando en cuenta que el tono es parte fundamental del estilo. El tono se define como el efecto poético que el autor logra con el uso de recursos poéticos, retóricos o lingüísticos.

En la primera década del siglo XIX en México un grupo de bandoleros asaltaba con frecuencia las diligencias que recorrían el camino de Veracruz a la capital, a la altura del bosque de Río Frio. Por su parte, la ciudad de México fue testigo de una ola de robos y asesinatos muy bien concertados, de los que se encontraba detrás, un coronel apodado Relumbrón, por su carácter presuntuoso. Este personaje desempeñaba el cargo de jefe del estado mayor del presidente. Entre los diversos enredos que suscita Payno está el hecho de que Relumbrón no sabía que era hijo de una rica señora de Morelia y un platero, quienes lo protegían a distancia para no revelar su parentesco. Sólo lo conocen Evaristo, el tornero; Don Santos, su progenitor-protector de quien desconoce su identidad, y don Pedro Cataño. Ellos son los principales bandidos de Río Frío y sobre ellos giran todas las historias.

En primer lugar, está Don Pedro Cataño, hijo del administrador del conde del Sauz, quién se enamoró de la condesita Mariana y procrean un hijo al que ocultan porque el conde no consintió en el matrimonio y la pareja teme la ira del noble. El verdadero nombre de Cataño era Juan Robreño, quien para ver en secreto a Mariana deserta del ejército, huye para no ser fusilado y cuando vuelve se entera de que su pequeño hijo se ha perdido. Así, sin esperanza de casarse con su amada, se lanza al pillaje a las órdenes de Relumbrón.

En segundo lugar, está Evaristo, que era un artesano; había abandonado a su amante Casilda para casarse con una sirvienta llamada Tules que vivía en casa del conde del Sauz y, aburrido de esta, la asesina brutalmente y huye a Río Frio donde se hace pasar por honrado ranchero y allí organiza una pequeña cuadrilla secreta de asaltantes. Evaristo sostiene una relación de amor-odio con la frutera Cecilia, rica comerciante de Chalco, por haberlo despreciado a pesar de su nueva condición. Por su parte el platero don Santos había hecho su fortuna traficando con alhajas robadas y, a las órdenes del hijo, fabricaba moneda falsa. Otro

personaje de la complicada diégesis es el hijo de Juan, el niño extraviado, hijo de Juan Robreño y la condesita Mariana. El niño queda al cuidado de una tía de Juan, pero es robado por unas brujas yerbateras que pretendían sacrificarlo a Tonantzin para curar a Pascuala, propietaria del rancho Santa María de la Ladrillera; sobrevive gracias a la ayuda de una perra y una anciana. Ya adolescente, se pone de aprendiz con Evaristo, antes de que éste fuera criminal y aún era tornero, pero al presenciar el crimen de éste contra Tules, huye para no ser incriminado. Durante una leva lo incorporan al ejército junto con otros dos muchachos, Espiridión, hijo de dos rancheros indígenas, y Moctezuma III, presunto heredero del emperador azteca. Por lances del destino, el supuesto huérfano queda aislado de su cuerpo de tropa y parte para la feria de San Juan de los Lagos (hoy Lagos de Moreno, en el estado de Jalisco), allí lo recluta Relumbrón, quien goza de la confianza del presidente, del marqués de Valle Alegre y del licenciado Olañeta, juez recto y digno que no sospecha que el coronel Relumbrón es en realidad un criminal asesino a sangre fría. Las fechorías de los ya célebres bandidos de Río Frío llegan a puntos inimaginables, pero el vicio por el juego y las parrandas hacen que sus gastos se eleven y su ambición no disminuya. Relumbrón, apremiado por sus deudas, ahora roba la casa citadina del conde del Sauz. Eso será la causa de su perdición, pues con las prisas y el horror de los asesinatos ahí cometidos, deja caer su cartera en el lugar donde el conde guardaba el dinero. Cuando el robo se descubre, aparece entre las monedas la cartera con el nombre del coronel. A ese hecho se añaden las denuncias de varias personas y el propio Olañeta se encarga de reunir las pistas hasta lograr la captura y condena del coronel y sus cómplices, menos Pedro Cataño, quien se separa de su jefe y cuya participación se redujo a hostilizar ciertas haciendas, y su hijo Juan con el cual se había encontrado por azares del destino. Padre e hijo se marchan a la hacienda del Sauz, libran al conde de un ataque indio y el aristócrata consiente en la boda de Mariana con Robreño, además de

reconocer al hijo de ambos como heredero de sus bienes. Relumbrón confiesa sus crímenes y se le sentencia a morir en la plaza por medio del garrote vil, medio de ejecución en la época.

1.4 Personajes por orden de aparición

Los bandidos de Río Frío no presentan a un personaje principal; la historia es tan intrincada y laberíntica que resulta imposible determinar a un protagonista. Manuel Payno dibuja tan bien las escenas diversas y construye tan bien a los personajes que muchos podrían ser protagonistas de su propia historia. No obstante, ese análisis pertenece al siguiente capítulo, por el momento sólo se enlistan los personajes de la obra en orden de aparición para contextualizar la anterior diégesis.

- Pascuala, propietaria del rancho Santa María de la Ladrillera en Tlanepantla. Está casada con don Espiridión con un hijo del mismo nombre.
- Don Espiridión, esposo de Pascuala.
- Espiridión hijo, es amigo de Juan y futuro propietario del rancho.
- Moctezuma III, hijo adoptivo de Pascuala y Espiridón, es supuesto descendiente del príncipe azteca Moctezuma, es amigo de Espiridón hijo y de Juan (hijo de Juan Robreño y Mariana).
- Licenciado Lamparilla, amigo de Pascuala y Espiridón lleva el caso de los reclamos de Moctezuma III contra el gobierno por los derechos de tierras del imperio azteca.
- Doctor Codorniu, atiende el extraño embarazo de Pascuala y las enfermedades de Mariana.
- María Matinana y María Jipila son dos brujas de origen indígena, la primera se roba a Juan, el hijo de Mariana y Juan Robreño, cuando es un niño, ambas son

llamadas para curar a Pascuala quien llevaba trece meses de embarazo, para ello asisten al santuario de la virgen de Guadalupe a quien tomaban como Tonatzin. Pretendían sacrificar a Juan para curar el embarazo de Pascuala, pero ante la negativa de ésta, deciden abandonar al niño a su suerte.

- Don Diego Melchor y Baltasar de Todos los Santos, marqués de las Planas y conde de San Diego del Sauz, es un supuesto noble que fue casado por interés con una prima para adquirir el título de marqués de Sierra Hermosa y una hacienda en Zacatecas, tiene una hija llamada Mariana, por lo que pierde el derecho a privilegios nobiliarios, por lo que guarda rencor a ésta.
- Mariana del Sauz, poco después de morir su madre, se enamora de Juan Robreño, militar e hijo de don Remigio, con quien tiene un hijo a escondidas de su padre.
- Juan Robreño, hijo de don Remigio, militar, deserta del ejército para estar con Mariana. Del fruto de su amor nace Juan. Se convierte en bandido.
- Agustina, es fiel camarista de Mariana, había sido la acompañante de su madre. Ayuda a Mariana durante su embarazo y parto.
- Nastasita, es una anciana que después de perder su empleo por la muerte de su patrón vaga por la ciudad y se encuentra al bebé de Juan y Mariana en un basurero casi a punto de ser devorado por los perros.
- Juan Robreño Sauz, uno de los principales protagonistas de la novela. Al ser criado por Nastasita aprende náhuatl y español. Se convierte en ayudante de Evaristo. Cuando éste asesina a su esposa, se ve involucrado en la pelea y decide huir cambiando su nombre a Marcos.

- Evaristo, es un tornero que elabora lienzos de caoba, ébano y diversas maderas. Su pareja es Casilda, cuando conoce a Tules en la casa del conde decide “aburrir” a Casilda para conseguir casarse con su nuevo amor. Cumple su cometido, pero al paso del tiempo se aburre de Tules y pretende hacer lo mismo para regresar con Casilda. Un domingo regresa borracho de la cantina y golpea a Tules hasta matarla. Se escapa hacia Chalco para unirse a los bandidos y a los negocios del coronel Relumbrón.
- Casilda, es amante de Evaristo y primer amor de Juan.
- Cecilia, vendedora de frutas en el mercado del Volador, contrata a Juan para que la ayude a transportar sus mercancías.
- Licenciado Crisanto Bedolla, juez implacable y corrupto, es el encargado de investigar la muerte de Tules.
- Pepe Carrascosa, es un hombre viejo a quien Juana salva de ser enterrado vivo, agradecido lo incluye en su testamento.
- El coronel Relumbrón, inspirado en el coronel Juan Yáñez, quien fue ejecutado. Es la inspiración de Manuel Payno para la novela, pero no es el personaje principal.
- Capitán Franco, por órdenes de Baninelli alista por la fuerza a Moctezuma III, Juan y Espiridión.
- Juan Cataño, es reclutado por el coronel Relumbrón para sembrar el terror en las haciendas.
- Santos Aguirre, padre del coronel Relumbrón y compañero de fechorías.

- El coronel Relumbrón, organiza el bandidismo e instala una fábrica de moneda falsa. Roba la casa de Dominga Arrieta, la Canonjía de la Soledad y la casa del conde del Sauz.
- Doña Severa, esposa del coronel Relumbrón.
- Don Moisés, miembro de la banda del coronel Relumbrón, es también tallador de barajas.
- Amparo, hija del coronel se compromete con el marqués de Valle Alegre.

Este enlistado de personajes proporciona poca información, pero al menos permite entablar un punto para comprender algo de los personajes, quienes, sufren orfandad en una medida o en otra.

1.5 La historia de México a través de la pluma de Manuel Payno. 1821-1839

Hablar de México como país resulta difícil en la mayoría de los casos. No se ha establecido, a ciencia cierta, el nacimiento de México como tal, como una nación. El discurso oficial, aquel discurso paternalista e institucional del partido hegemónico sólo menciona fechas inconexas e incomprensibles; sin sentido ni unidad: 15 de septiembre de 1810, 27 de septiembre de 1821, etcétera. Los historiadores mismos, tanto del siglo XIX como del siglo XX, se contradicen en sus discursos y ponen o quitan de las páginas bajo la total subjetividad doxística. Paco Ignacio Taibo II (2011) denuncia las calumnias de Lucas Alamán respecto a Hidalgo, por ejemplo; o de los “asesinatos ideológicos” (El cura *Hidalgo y sus amigos*, 48) de Enrique Krause para con “El Pípila”. La misma historia de la literatura entra en conflictos para delimitar lo colonial, con lo novohispano y con lo mexicano; ¿dónde acaba la literatura novohispana y comienza la mexicana?, ¿dónde termina lo hispano y empieza lo mexicano? Mucho se dice y esta misma doxa, que no es crítica como tal, es la misma que ubica a *Los*

bandidos de Río Frío como una obra enredada y confusa, un cuadro de costumbres hiperbolizado hasta el ridículo; una afirmación, obviamente, falsa (resultaría interminable mencionar los desaciertos respecto a lo que se dice de *Los bandidos de Río Frío*, así como los desaciertos que se dicen en la Historia Nacional). Esta novela, considerada el cuadro de costumbres más grande de la literatura mexicana, describe al país y su gente posiblemente mejor que cualquier libro de Historia, pues la literatura, en este sentido es más sensible que la Historia. Ese es el valor que se le atribuye mayormente. La primera mitad del siglo XIX mexicano está en sus páginas, su valor como pieza de estudio es tan historiográfico como literario. Puede partirse del prólogo mismo que hace el autor en su obra en el año 1888.

De los recuerdos de esta triste historia y de diversos datos incompletos, se ha formado el fondo de esta novela; pero ha debido aprovecharse la 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 parecieran 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. (Payno. *Los bandidos de Río Frío*, XV)

Para empezar, el autor mismo pone un año en específico, el de su nacimiento y el del inicio de la Guerra de Independencia. No obstante, la novela, como se comprueba más adelante, se sitúa muchos años después, ¿por qué habla de ese año? Es posible que el autor sugiera que los cuadros de costumbres y los personajes de *Los bandidos de Río Frío* vienen suscritos desde esa época y permanecen estáticos por casi un cuarto de siglo. Considerando las permisiones que el gobierno dictatorial de Santa Anna dio al clero, a los monarquistas y

conservadores, para conservar el poder, mientras establecía una falsa república, se puede dar cuenta que sí: entre 1810 y 1839 el país prácticamente quedó inanimado; suspendido en el tiempo y en una suerte de “progreso inexistente”. De ahí emerge el tono irónico en lo literario de Manuel Payno, de su saber político e histórico. Según Antonio Castro Leal

Todo México de mediados del siglo XIX desfila por las páginas de *Los bandidos de Río Frío*. Y no lo recreaba Payno de memoria: lo que describía lo había visto, era el México de sus recuerdos. Y estos, en la perspectiva lejana de su patria y de su tiempo, aclaraban sus perfiles y adquirirían cierta composición y tonalidad que facilitaba su dibujo. Muchas de estas páginas, según el autor mismo advierte, están arrancadas de su memoria, que desgraciadamente nunca llegó a publicar, que acaso nunca llegó a concluir. (Payno. *Los bandidos de Río Frío*, VIII)

Si se hace una revisión histórica es sabido que Agustín de Iturbide culminó en 1821 sólo un proceso histórico; sólo terminó con un conflicto beligerante que inició en 1810 en Dolores y que se había bifurcado de forma quimérica. Si existe una certeza con ese año es que se dio inicio a un llamado Primer Imperio, que duraría menos de dos años. La catástrofe se ceñiría sobre su cabeza al no poder controlar una Junta Gubernativa Provisional, el peligro de una reconquista española, la beligerante amenaza expansionista de Estados Unidos y una deuda externa de 45 millones de pesos. A pesar del optimismo por el reconocimiento de Inglaterra y de O'Donjau, la endeble política interna y externa, la heterogeneidad en las estructuras sociales y el enorme territorio sin control del centro condujo al desplome de este precario Primer Imperio:

El también inexperto Iturbide tampoco supo enfrentar la situación y al chocar con los congresistas, amenazó con la renuncia. En medio de su popularidad, el rumor de su

renuncia sirvió para que el sargento Pío Mecha instigara al regimiento de Celaya a amotinarse la noche de mayo al grito de “¡Viva Agustín I, emperador de México!”. El populacho de la capital no tardó en sumarse exigiendo que el congreso discutiera la propuesta. Éste, en lugar de negarse, deliberó esa noche en medio de la gritería y, como muchos diputados apoyaban la petición, una mayoría votó a favor de su coronación. (Escalante Gonzalbo, et al. *Nueva Historia Mínima de México Ilustrada*, 368)

Las privaciones y del descontento de los insurgentes republicanos no impidió que Iturbide se coronara el 21 de Julio como emperador. Las conspiraciones no se hicieron esperar tras la llegada de Mier, liberado de San Juan de Ulúa. Se creó una situación crítica que llevó a la disolución del congreso cuando Iturbide mandó a encarcelar y ejecutar a los sospechosos. Iturbide lo sustituyó por una junta nacional instituyente, elegida entre los mismos miembros del congreso el 21 de octubre.

Este suceso, unido al temor de las provincias frente al centralismo favorecido por Iturbide, más la imposición de préstamos forzosos había producido un malestar que iba a provechar el joven brigadier Antonio López de Santa Anna para pronunciarse. El 2 de diciembre de 1822, desde Veracruz, desconoció a Iturbide, exigió la restauración del congreso y establecimiento de un gobierno republicano. El plan apenas logró apoyo, pero en cambio sirvió para que las logias secretas armaran una coalición entre las tropas enviadas a combatirlo. Mismas que el 2 de febrero de 1823 lanzaron el Plan de Casa Mata. Éste exigía la elección de un nuevo congreso y como reconocía la autoridad de las diputaciones provinciales, conquistó el apoyo regional. Iturbide, confiado en que el plan no atentaba contra su persona, se limitó a reinstalar

el congreso disuelto. Pero como el malestar no se acallara, abdicó el día 22 y el 11 de mayo se embarcó con su familia rumbo a Italia. (Escalante et al, 368)

El Congreso no sólo decretó la ilegalidad del imperio, sino que declaró a Iturbide fuera de la ley si tocaba territorio nacional. Este decreto establecía que al intentar volver al territorio nacional en 1824, sería fusilado.

Debido a estos acontecimientos, la figura política principal de la primera mitad del siglo XIX mexicano es sin duda Antonio López de Santa Anna. Su actuar político tras la caída de Iturbide desembocó en un sinfín de eventos catastróficos para México. Su actuar político va de la mano con la narrativa de Manuel Payno. Payno, por ejemplo, conocía de las logias masónicas que se establecieron en México y que desde estos años empezaban a acumular poder político. Partidario o no de estas organizaciones, Manuel Payno hace constantemente escarnio con los personajes, reales o no, que producían las logias; el humor es de enorme importancia para el autor. Por ejemplo: al inicio de *Los bandidos de Río Frío*, en tono más que irónico, Manuel Payno menciona su poder e influencia hacia los años en que doña Pascuala estaba esperando un bebé.

Don Espiridión, nada supo de esto. Su mujer se lo ocultó temiendo que contara el caso y las gentes de Tlalnepantla y se burlaran, pues entre los funcionarios había ya masones que no creían más que en el Gran Arquitecto de la Naturaleza y se negaba la Aparición de la Virgen. (Payno. *Los bandidos de Río Frío*, 25)

Manuel Payno no es claro en la cronología y sólo atisba a dibujar periodos, permitiendo ubicar al lector una época evanescente, como parte de la enunciación misma de la obra, pero sin ser exacto en esos datos. El tiempo, como se verá más adelante, no es objetivo y por el

contrario deja muchos huecos historiográficos, no obstante, más que una deficiencia, es parte de su estética literaria: la atmósfera etérea, nublada y confusa, como el bosque mismo que da nombre al título de la novela. Tan confuso como el bosque de Río Frío es la línea histórica de la diégesis, sin embargo, contiene historicidad; es plausible sin dejar de ser una metáfora entre el bosque y el país. Volviendo al primer ejemplo, se puede dar cuenta en toda la novela la influencia de las logias en el gobierno, ya que, fracasado el experimento político monárquico de Iturbide, el país se encontró sin ejecutivo y muchos pugnaron por sucederle desde ideologías tan variopintas como inverosímiles. El congreso reinstalado no dudó en asumir el poder total y el 31 de marzo nombró un triunvirato formado por Pedro Celestino Negrete, Guadalupe Victoria y Nicolás Bravo para ejercer como Supremo Poder Ejecutivo. Las esperanzas que se pusieron en el comercio no tardaron en ser traicionadas por una realidad que destruyó la insipiente industrialización iniciada a fines del siglo XVIII. En *Los bandidos de Río Frío* es clara la influencia de los comerciantes en la estructura política de México, representada significativamente en Cecilia la frutera, quien lucha contra el despotismo de San Justo, clara analogía del influjo extranjero que representaban las logias yorkinas. Los británicos no tardaron en dominar el comercio de mayoreo de manta barata, hilazas, instrumentos y maquinaria vieja que vendieron al gobierno de México, que desplazaba con eso a sus comerciantes locales, mientras que el de artículos de lujo se convirtió en coto francés. En los tratados internacionales se reservó el comercio de menudeo para los mexicanos, pero no se pudo evitar que franceses y españoles lo invadieran, lo que ocasionó graves problemas diplomáticos. Manuel Payno, quien conocía este contexto de primera mano, debido a sus cargos en la política, hace una estupenda ironía donde permite ver el aparatoso constructo ideológico político y económico que ejercía Europa en México, no obstante, en el mismo párrafo reedifica la cultura mexicana.

Una espléndida mesa estaba dispuesta. No espere encontrar el lector allí *costillas a la Saint Menehould*, ni *filet de boeuf a la Jean Bart*, ni *Saumón sauce riche*. México ya había pedido dinero prestado a Inglaterra, ya había recibido buques y fusiles viejos, ya había enriquecido los puertos de Burdeos y Bayona con el dinero de los españoles expulsados, ya había mandado delegaciones que llevaban médico y capellán, ya estaba segura de ocupar un lugar entre la familia de las grandes naciones civilizadas, pero no renegaba del puchero de sus abuelos, ni consideraba ordinarios los manjares que se servían en los palacios de los reyes aztecas. (Payno. *Los bandidos de Río Frío*, 31)

Muchos intereses políticos que provenían de Europa llegaron con el comercio en la nación que apenas emergía. La logia escocesa, introducida por el ejército español, se había difundido entre las clases altas, por lo que los radicales decidieron fundar otra más popular. El presidente Guadalupe Victoria la favoreció en busca de equilibrio y el ministro norteamericano Joel R. Poinsett la registró en Estados Unidos.

Esta logia, conocida como Yorkina, adoptó la retórica antiespañola, favorecida por las clases populares y fortalecida al descubrirse la conspiración del padre Joaquín Arenas, que promovía una vuelta al orden colonial. Este hecho incrementó los enfrentamientos entre masones, empantanando el funcionamiento del gobierno y orillando al presidente Bravo a pronunciarse en 1827 contra las logias y la intromisión política del ministro Poinsett. La derrota de Bravo aseguró el predominio yorkino y la aprobación de las leyes de expulsión de españoles. (Escalante et al, 276)

En el capítulo XXVII, “Cecilia”, se menciona por primera vez la logia masónica yorkina. Payno a través de sus personajes crea una analogía donde el réprobo ahijado de un

administrador del gobierno que representa a los nacionales que servían a masones y Cecilia, la hermosa frutera criolla, que representa el empuje comercial del naciente país, que basa sus riquezas en la tierra. Una analogía de la intromisión política y la lucha entre el pueblo criollo y mestizo contra las imposiciones políticas extranjeras. San Justo es una metáfora de la doblegación política.

El administrador propietario del mercado se enfermó de un reumatismo y como su curación no era de pocos días, el regidor nombró provisionalmente a un ahijado suyo, un joven, mejor dicho, un hombre (porque tenía más de treinta y cinco años), perdulario y capaz sólo de hacer su negocio. Sus méritos eran ser portero de una logia yorkina, y los masones, por burla, le llamaban *San Justo*. (Payno. *Los bandidos de Río Frío*, 141)

Sobre este tema, Manuel Payno hace brillar su pluma al retratar escena tras escena donde los masones son blanco de sus burlas, sobre todo cuando los católicos evidencian su inconformidad sobre la influencia masónica en el país: “(...) eso se lo debemos a los masones, que van esparciendo doctrinas y máximas y acabarán con la religión y con el hospicio. (...) Dios hará que esto se componga; por ahora tenemos ya treinta pobres del hospicio para el entierro de José María Carrascosa”. (Payno, *Los bandidos de Río Frío*, 157)

Pero México se enfrentaba también a las amenazas intervencionistas del gobierno francés que buscaba en esos años un pretexto para invadir al neonato país bajo cualquier pretexto, hecho que se consumó en 1838. Payno vuelve a usar su pluma para ridiculizar las absurdas aspiraciones intervencionistas de Francia, como la nota amarillista del asesinato de Tules a manos de Evaristo. Payno sorprende con su gracia y tono jocoso al referirse al gorro de los jacobinos franceses. “Un periódico también de sensación, que circula abundantemente

en París y que se llamaba *El Gorro de Dormir de Dantón*, se apoderó del párrafo, mal que bien lo produjo y lo publicó en el lugar más visible titulándolo *Salvajería Mexicana*". (Payno 169). La nota reza, en una parte, las ridículas intenciones francesas:

El bárbaro esposo y el desnaturalizado hijo, después de haber descuartizado a la infeliz mujer, cortaron los pedazos más gordos de sus pantorrillas, hicieron un guisado con esa sustancia venenosa que llaman *chile*, que en el idioma bárbaro de los metis (mestizos) quiere decir *Salsa del diablo*. (...) La Francia, que marcha siempre a la cabeza de la civilización y que conquistó en 93 la libertad del mundo, no debe dejar sin escarmiento esta barbarie y apresurarse a enviar buques de guerra con compañías de marina de desembarco, y si encuentra resistencia, bombardear las poblaciones de los Andes y reducirlas a cenizas, que con ello ganará la humanidad. De esta manera Francia se hará amar y extenderá en esos lejanos países los beneficios de la civilización. (Payno. *Los bandidos de Río Frío*, 169)

La novela toma situaciones que se dieron a lo largo de esos primeros años de "Independencia". Había presión por todos lados y en medio de las tensiones se llevaron a cabo las elecciones para la primera sucesión presidencial en 1828 y México no superó la prueba. El congreso, sin autoridad constitucional, designó a Vicente Guerrero presidente y a Anastasio Bustamante vicepresidente. En una presidencia fugaz y desgraciada, y con una hacienda exhausta, Guerrero tuvo que cumplir con la expulsión de españoles y hacer frente a la expedición de reconquista dirigida por Isidro Barradas. Los Generales Mier y Terán y Santa Anna logran derrotarla. Santa Anna, que aspiraba a la presidencia, decidió aprovechar el malestar para pronunciarse en enero de 1832 y desencadenó una revolución tan costosa que condenó al gobierno a depender de los préstamos de la Iglesia. La hipoteca de aduanas y

la renta de casas de moneda y salinas (Relumbrón se haría un bandido impune debido a estas políticas), por lo que al final quedó a merced de los préstamos usurarios para poder funcionar a medias. Con base en esta grave situación financiera que se vivía en la época y siendo de su conocimiento, Payno ironiza con su prosa sobre el despilfarro constante en la economía por parte de las clases altas de la “nobleza”, cuyos gastos excedían a la hacienda. Mientras las finanzas de la “nobleza mexicana” se resolvían con un matrimonio, la hacienda pública luchaba con otras dificultades, sin contar que esta “nobleza” evadía los impuestos. Respecto a esto, cabe señalar que, durante este periodo, y a falta de estabilidad y unidad política, en las provincias de México la falsa nobleza se desentendía de la Republica y gobernaba sus haciendas como en la época virreinal, con el consentimiento de las mismas autoridades que se veían incapaces de ponerles un freno. Tal es el caso del conde de Sauz: “El conde de San Diego del Sauz parecía hecho adrede para habitar esa mansión señorial. (...) A los veintidós años se casó, o, mejor dicho, lo casaron (pues fue un pacto de la familia para que ni el dinero ni los títulos de nobleza pasasen a gente extraña).” (Payno, 37) La forma en la que este personaje se dirige a las autoridades del gobierno son un reflejo de lo que la aristocracia hacía durante las pugnas del poder. En la escena en que el conde de Sauz, personaje sacado de otra época, castiga a un empleado hasta casi matarlo y se enfrenta a la autoridad se hace evidente el poco respeto que le tenían al gobierno las clases dominantes que añoraban el regreso de la monarquía española “Sé a lo que viene señor juez. Obre como quiera, pero tenga entendido que la suerte de usted será peor que la de José Gordillo. En seguida lo sentó a su mesa (...). El asunto terminó ahí.” (Payno, 40) Otro caso es el de la familia del marqués de Valle Alegre: “Los marqueses del Valle Alegre (...) era familia que se trataba rumbosamente. Temporadas cada uno en una u otra de sus haciendas, donde concurrían sus padres y amigos, y días había que se sentaban a la mesa treinta o cuarenta personas”. (Payno, 238) Sin duda vemos

reflejados en estos cuadros de costumbres la desigualdad social que se vivía, debido a las eternas debacles por alcanzar el poder. La República durante este periodo era una falacia. Antonio López de Santa Anna, y todos los que pugnaban en la lucha por el poder, incluyendo a la iglesia, se encargaban de tantos reveses políticos e intrigas que no atendían los asuntos que iban más allá de la capital.

Manuel Payno hace una analogía coherente al disponer en un poder ilimitado a gente que hace su voluntad sin responder a la supuesta federación. Para Payno era una ironía, un juego narrativo, pero en la realidad, durante esas décadas las amenazas de secesión texana generalizaron la percepción de que el federalismo favorecía la desintegración del territorio nacional. Mientras Santa Anna emprendía la expedición a Texas, los legisladores iniciaron la redacción de una nueva constitución. Los diputados procedieron a estudiar cuidadosamente los “errores” de la primera ley fundamental y a debatir la forma de corregirlos.

La ignorancia atribuye al centralismo la independencia de Texas, pero su pérdida estaba anunciada por la entrada de colonos del expansivo vecino y el interés de Estados Unidos por comprarlo, expresado por el ministro Poinsett desde 1825. La corona española había autorizado la entrada de los primeros colonos angloamericanos, preocupada por poblarlo y dar asilo a sus súbditos de Luisiana y las Floridas -que había perdido-, a quienes autorizó trasladarse a Texas. Al independizarse México, el gobierno, deseoso de poblar el Septentrión, mantuvo esa política. Condicionó la entrada de colonos angloamericanos a los que fueran católicos, pero incrementó sus privilegios con la esperanza de convertirlos así en ciudadanos leales. La debilidad del gobierno nacional propició intervenciones

extranjeras, justificadas por reclamaciones que los gobiernos mexicanos habían descuidado. (Escalante et al, 283)

Cabe reiterar que el autor luchó en la guerra contra Estados Unidos y hace varios apuntes y disquisiciones de esta situación en el capítulo XVIII, “El aprendiz”, cuando extiende una perorata sobre los Estados Unidos y en la que se hacen notables ciertas disquisiciones que hizo el autor con la perspectiva del tiempo sobre el México de esa época. Evaristo, siendo aún tornero, recibe un encargo del conde de Sauz para unas máscaras. En definitiva, el descendiente de español emplea al mestizo mexicano y le humilla. “Evaristo, altanero y soberbio con sus iguales, callaba y bajaba la cabeza, subyugado por las miradas del conde que no le quitaba la vista”. (Payno, 106) Evaristo, en esta escena en particular, representa a México y las naciones hispanoamericanas. El autor continúa “¿Este respeto tradicional, antiguo, inexplicable es la causa de las conquistas y forma la gloria de los conquistadores, mantiene las monarquías y conduce a los hombres a la matanza saludando a César antes de morir? (Payno, 106) Prosigue: “Las jóvenes y turbulentas repúblicas hispanoamericanas, progresistas y ambiciosas del bien y de las grandezas, adoptando de inmediato, cuanto tienen de grande y de vital las ciencias, la ingeniería, la literatura y la inteligencia humana en todo su admirable desarrollo no se han podido sacudir de esa tradición”. (Payno, 107) Finalmente resuelve:

Hay en este cuadro severo y moralmente oscuro y triste, una luz que lejos de extinguirse brilla más viva y esplendida a medida que pasan los años: *La República de los Estados Unidos*. Se contentan en sus aspiraciones con ser todos capitanes, coroneles y mayores de un ejército que no existe; pero nadie agacha la cabeza, como nuestro tornero, ante el antiguo y fantástico noble de bigote retorcido y espada

toledana de taza y cruz. (...) ¡Lástima que no sean buenos y sinceros amigos! ¡Lástima que sus cualidades de independencia personal y de constante y atrevido trabajo sean a veces nulificadas con la corteza grosera y egoísta que envuelve al yanqui de las praderas! (Payno, 107)

Sin duda, esta escena simplifica muy bien, y con el autor hablando varias décadas después, de la insipiente república y el frágil estado libre en que se formó México durante su primera mitad de siglo, existiendo como país independiente. En los años consecutivos se perdería el territorio en la guerra contra el vecino del norte y por fin se tomaría consciencia de la unidad nacional y el proyecto de nación. Sin embargo, para el contexto donde se desarrollaron las fechorías de los Bandidos de Río Frío aún faltaba mucho. Santa Anna dejaría el poder hasta 1853, mucho después de la muerte de Juan Yáñez, Relumbrón, que fue ejecutado en 1839.

1.6 El México de Porfirio Díaz y la creación de *Los bandidos de Río Frío*

Como se ha visto a lo largo del presente capítulo, Manuel Payno hizo una pintura costumbrista e histórica muy fiel al México de su juventud en *Los bandidos de Río Frío*. No obstante, debe decirse que su novela cumbre fue escrita casi cincuenta años después de los sucesos, cuando residía en Barcelona como cónsul; era el México extinto de sus memorias. Ahora bien, la creación de *Los bandidos de Río Frío* fue el resultado de muchos factores. Tras revelarse contra el gobierno de Ignacio Comonfort y participar en una revuelta en 1857, Manuel Payno se aparta de la política y se dedica a su labor como escritor, pero es hasta 1882, cuando es designado cónsul de Santander, y hasta la publicación de su novela en Barcelona en 1888, que podemos evidenciar el escaso material creativo de Manuel Payno. Durante ese periodo publicó *Tardes nubladas* en 1871 y escribió en esa misma década *El año nuevo*, *Don Simplicio* y *El federalista* en el Ateneo de México. Trabajó también en la segunda

y tercera edición y corrección de *El pistol del diablo*. Ya instalado en España y con las comodidades de supuesto, se dedica a escribir *Los bandidos de Río Frío*, novela de folletín que tardará muchos años en resolverse, que el autor mismo denomina “no *de largo*, sino *de largísimo aliento*” (Payno, 895). La obra, culmina, por cierto, con una supuesta carta que le envía un viejo amigo con lo que da conclusión a los cabos sueltos de muchos personajes en una suerte de capítulo final llamado “Cosas de otro tiempo”. Finalmente se publica en 1891 y Payno muere tres años después, en 1894.

La época en la que fue escrita la novela no es otra sino la controvertida dictadura del general Porfirio Díaz. Si bien podemos decir que las primeras décadas de la República en el siglo XIX mexicano, le pertenece a la dictadura del general Antonio López de Santa Anna, puede asegurarse que las décadas más importantes de la segunda mitad le pertenece a la dictadura del general Porfirio Díaz. Su ascensión al poder fue tan tumultuosa y controversial como lo fue la ascensión de Santa Anna. Ambos fueron héroes de su tiempo y generales destacados al servicio de la “República”. Es notable como Manuel Payno regresa a escribir de una dictadura pasada mientras el país está sumergido en otra. Es posible que Manuel Payno usara el pasado para evidenciar y denunciar su presente, ya que poco había cambiado la desigualdad social en el transcurso del siglo: evidenciar a Porfirio Díaz a través de Santa Anna. Tampoco es descabellado suponer que Manuel Payno usara los referentes y el contexto social de las últimas dos décadas del siglo y las mezclara con sus propios recuerdos para dibujar la situación social. Si como se asevera al inicio de este capítulo, parece que entre 1810 y 1839 de la diégesis del relato el tiempo esté suspendido; en el contexto real, la sociedad mexicana estuvo también suspendida entre 1810 y 1891. La sociedad (en un aspecto subjetivo) que se refleja en *Los bandidos de Río Frío*, bien puede ser la sociedad de la época

de Santa Anna y de Porfirio Díaz. *Los bandidos de Río frío*, entonces, es una analogía del México de todo el siglo XIX y sus figuras de poder en relación con las figuras subordinadas a éste. Las fuerzas de oposición que se complementan. Un concepto binario de analogía-ironía: una *coincidentia oppositorum*⁴ (Vera, 56). Ahora bien, la época que se denomina *porfiriato*, en la historia de México, tiene tres etapas:

El primer porfiriato comienza en 1877 y concluye en el inicio del tercer periodo presidencial de Porfirio Díaz (1888), o cuando se eliminó toda restricción legal a la reelección indefinida (1890). Se trata de una etapa de construcción y pacificación, unificación, conciliación y negociación, pero también de represión. (Escalante et al, 340).

Más adelante menciona:

La segunda etapa, que comienza entre 1888 y 1890 y concluye hacia 1908, se caracteriza por un acentuado centralismo y por un gobierno cada vez más personalista y autoritario por parte de Porfirio Díaz y los gobernadores de los estados. (Escalante et al, 351)

La última etapa fue la que acaeció entre 1908 y 1911 con el inicio de la Revolución Mexicana, la renuncia y el exilio del dictador. En el presente capítulo se abordará únicamente la primera etapa, que es la pertinente en la vida y obra de Manuel Payno. El autor de hecho, hace un manifiesto de la época, con cierta esperanza del porvenir gracias al racionalismo y el liberalismo en oposición con la religión, en el capítulo XXIV, “El Hospicio de los pobres”:

⁴ Este concepto de analogía-ironía, que plantea principalmente Octavio Paz, se analizará más adelante respecto a lo estético y lo literario de la poética de Manuel Payno en *Los bandidos de Río Frío*.

En los siglos de la dominación española en el Nuevo Mundo no había ni remota idea de caminos de fierro, de puentes colgantes, de telégrafos, de teléfonos y de tantos otros maravillosos descubrimientos, que creemos porque no podemos negarnos a la evidencia; pero que en esas edades habrían pasado por brujerías, y los sabios, de seguro, habrían tenido necesidad de hacer pacto con el diablo, y, conducidos ante el temible tribunal de la Inquisición, hubiesen encontrado la corona de su talento en los martirios y en las hogueras. Las tendencias y las luchas de esos tiempos eran la religión. Protestantes y católicos disidentes, y apostólicos romanos intransigentes, he aquí los personajes y las ideas dominantes. (Payno, 149)

El México de Díaz tiene una fachada de progreso, pero las estructuras sociales no cambian. Porfirio Díaz asume el poder con inmensas dificultades. Para empezar, aún estaba lejos de poder construir un Estado y encaminar un proyecto de nación pues el país estaba desquebrajado por las intervenciones y las guerras. La Constitución que se promulgó en 1857, así como el proyecto liberal de Benito Juárez no habían sido cumplidos cabalmente y aún existía corrupción y desigualdad. Manuel Payno juzgó siempre de ingenua y utópica esta constitución. La carta magna se refería a una sociedad de individuos iguales ante la ley y obligaba a los gobernantes a cumplir con estas garantías, dividía al Estado en tres poderes y separaba al Estado de la iglesia.

Sin embargo, la aplicación de la constitución se había visto obstaculizada por la guerra entre los defensores del documento y sus detractores. Estas trabas no se eliminaron con la victoria republicana de 1867, pues subsistían diferentes proyectos de nación. Además, éste no era el único obstáculo. Existía un problema de gobernabilidad; por ejemplo, en la constitución el equilibrio de las fuerzas no

favorecía al ejecutivo, con lo cual era difícil que el presidente controlara la oposición o que sometiera a los poderes regionales: por ello Juárez y Lerdo concentraron un poder mayor que el instituido por la ley. (Escalante et al, 342)

Durante el porfiriato este fue el argumento que blandieron las élites para mantener el poder en el ejecutivo. En suma, faltaba mucho para la consolidación del Estado y de la República. De cierta forma el general Díaz se enfrentaba a las mismas dificultades de ingobernabilidad que Santa Anna y el panorama era igual de desolador que cincuenta años antes. El centralismo se volvió la única manera de poder imponer un gobierno ordenado, debido a la corrupción, además de que las distancias hacían imposible gobernar muchas partes del territorio. “Además, si bien Juárez, Lerdo y Díaz habían gozado de gran popularidad en ciertas regiones, era necesario preservar la legitimidad y el consenso, y extenderlo a toda la nación; sobre todo se requería cohesionar las fuerzas políticas y regionales, terminando con los riesgos de levantamientos o fragmentación territorial”. (Escalante et al, 342)

La figura presidencial se vuelve otra vez el centro del poder. Manuel Payno recrea la figura del presidente a lo largo de la novela como un poder casi monárquico y absolutista, capaz de sobrepasar las leyes mismas. Es obvio, que la participación política de Payno durante ambos periodos de poder le hiciera notar el fastuoso y casi omnipotente alcance de ambas figuras presidenciales. En la novela las participaciones del presidente, a quien nunca nombran, conforman ciertos paralelismos entre Santa Anna y Díaz. Obviamente, la pintura de este presidente bebe de ambas personalidades. Durante el proceso judicial que sucedió al asesinato del Tules, a manos de Evaristo, el juez Crisanto Bedolla, representante de la corrupción en los magistrados y cortes de México, señala sin pruebas como cómplices y asesinos, a los vecinos del lugar. Son sentenciados a muerte. Durante los largos procesos

judiciales en la novela Crisanto Bedolla tiene contacto con el Primer Magistrado y con el Presidente. Es evidente el poder del ejecutivo en el cuál recaen las máximas de la nación, hasta el punto de tener subordinados hasta a los gobernadores, como fue el caso de Santa Anna y de Porfirio Díaz, cuyo sistema centralista les permitía concentrar el poder en su persona. La figura presidencial tiene dos epítomes en la novela. El primero se da debido a las intrigas de Bedolla con el gobernador de Puebla:

El presidente de la República, desde el momento en el que se dio cuenta de la comunicación de usted, se puso furioso y dijo que juraba exterminar a usted y a sus granaderos; y añadió que él mismo iba a hacer, con la mayor brevedad, los preparativos para ocupar a Puebla militarmente y declararla en estado de sitio. (Payno, 425)

Aunque este diálogo es una intriga de Crisanto Bedolla para hacer un enredo político, es claro que las amenazas de los ataques de Santa Anna contra los estados de la federación eran una posibilidad fehaciente. Santa Anna, como representante del poder federal tuvo que luchar contra la escisión de gobernadores y secesión de territorio que culminó con la separación de Texas. En el caso de Porfirio Díaz existía la famosa “paz porfiriana”, que no era otra cosa que la unión de la República Federal y el apaciguamiento de revueltas a fuerza de fuego. Esta intriga, con su gran sustento de verdad, le valió a Bedolla el chantaje para con el gobernador de Puebla. Aunque el diálogo está basado en una intriga, la amenaza de la autoridad presidencial, en ambas figuras históricas, era más que cierta. Es posible que Manuel Payno haga ciertas analogías de la famosa “paz porfiriana” ocultando los atropellos de este periodo a través de la figura presidencial de Antonio López de Santa Anna. En el ataque a Lamparilla

por el pueblo de Ameca por un tal Melquiades surge un diálogo muy particular del Primer Ministro, quien supuso que era posible revuelta contra el gobierno.

Amarre usted al Ayuntamiento y al alcalde, que se han puesto a la cabeza del pronunciamiento, fusile a unos cuantos Melquiades, que son los cabecillas y, dejando una guarnición por lo que pueda suceder (...) si la resistencia es obstinada y le matan a usted a un solo soldado, me fusila a dos o tres de los alcaldes para que escarmienten y no vuelvan a turbar la tranquilidad. (Payno, 277)

De vuelta con los condenados a muerte de Bedolla, cuando don Pedro Martín de Olañeta visita al presidente, a quien nunca nombran, para pedir el indulto de los acusados a la horca; se establece un diálogo donde se hace evidente el poder de la figura presidencial absolutista. “Tiene usted la facultad misma de Dios, la de perdonar, de dar la vida al que la va a perder y yo vengo a pedir el indulto de dos hombres y dos mujeres condenados a muerte, y que van a entrar hoy o mañana en capilla” (Payno, 466). Es notable la ironía de Payno, que resulta bien cuidada, ya que hace una crítica y denuncia al despotismo de Porfirio Díaz, a través de un presidente sin nombre, que se supone es Santa Anna, pero al mismo tiempo se desmarca de esa crítica al conferirle un poder divino.

Se puede dar cuenta de cierto paralelismo que sostiene Payno respecto a la dictadura de Santa Anna y la de Díaz; ambas épocas vividas por él. Todos los actores políticos de la novela están ahí por favores presidenciales y por actos de nepotismo; el claro ejemplo de la corrupción y el clientelismo es Crisanto Bedolla. No obstante, existe también una figura que no desaparece: el terrateniente. Durante el gobierno de Díaz, concretamente en las últimas dos décadas del siglo, José Yves Limantour, se adueñó de miles de tierras federales, sobre todo en Chihuahua, con la mayor impunidad y protección presidencial. El terrateniente porfirista,

de ascendencia europea, era una figura oscura, que recuerda esa “nobleza mexicana” de la era santanista. Tan réprobo y déspota era Limantour como lo era el conde Diego del Sauz.

Es evidente que el gobierno de Díaz fue “inspiración” para Manuel Payno, quien dibuja una sociedad que conocía a la perfección. Denuncia los males de una época desde otra, muy lejana y añeja, pero con el mismo conflicto germinal. Cuando el mismo Mariano Azuela la colocó en el parnaso al que correspondían obras como el *Periquillo Sarniento* de Lizardi, tal vez lo hacía por esta confrontación directa con la historia política y social de México; él la consideraba una épica nacional. La certeza es que fue escrita por un hombre que vivió de propia cuenta la historia nacional.

Capítulo Segundo: La estructura de la novela

Cuando un lector se enfrenta a una novela tan extensa como *Los bandidos de Río Frío*, puede ser que llegue a sentir una sensación de saturación, acumulación de datos, historias, personajes, etcétera. Por un momento, en esta novela en particular, las historias que se entretajan pierden el hilo conductor y muchos de los personajes entran, salen y dan brincos entre las páginas como verdaderos saltimbanquis. De un espacio a otro y de un tiempo a otro, porque la narrativa de Payno también está repleta de espacios y tiempos: el campo, la ciudad, los arrabales, los mercados, las campiñas, el bosque; palacios de gobierno, haciendas esplendidas y casonas novohispanas. El autor construye un universo extenso y exuberante por donde se desplazan todas las clases sociales mexicanas de la primera mitad del siglo XIX, todo esto, entre yuxtaposiciones temporales que van y vienen: analepsis y prolepsis por las que personajes e historias forman esta compleja arquitectura literaria. Pero ¿por qué una novela tan extensa y tan complicada es tan entretenida?, ¿de dónde viene tal frescura, en

medio de sus constantes devenires, a lo largo de la lectura?, ¿por qué esos constantes saltos espaciales y temporales no desencaminan la(s) historia(s)? Es claro que el tono y el estilo de Payno hacen que la novela sea agradable y entretenida, pero, amén de eso, la estructura misma de la novela es una maquinaria compleja cuyos engranajes ocultos tras la fachada estética y literaria poco se han estudiado. En el siguiente capítulo se abordará el tema de “lo estético” y “lo literario”, estableciendo el tono y el estilo del autor, por lo que no es momento de adelantarse. Este capítulo analiza la estructura formal de la obra y su constructo partiendo de los trabajos de la doctora Luz Aurora Pimentel con base en Algirdas Julius Greimas y Gerard Genette respectivamente.

2.1 Estructura de Los bandidos de Río Frío

Los bandidos de Río Frío, como ya se ha dicho, apareció como una novela de folletín. Partiendo de esta primicia, debe recordarse, entonces, que las novelas de folletín no estaban sujetas a las mismas reglas de composición, pues la trama podía dar giros inesperados, según la recepción de los lectores. Blanca Estela Treviño en su artículo “Los bandidos de Río Frío, de Manuel Payno: una lectura” destaca las características de la novela de folletín, pero sin interpretarla de la forma trillada y común, tal y como se le ha considerado a este género durante mucho tiempo. Treviño propone que la estructura de una novela de folletín se suscribe como un género cuyos recursos funcionan a la perfección.

Importada de París, la novela de folletín surge en México como fascículo que se despliega en la parte inferior de los periódicos. Los capítulos son suspendidos siempre en la parte climática de la narración, por lo que el recurso *Las mil y una noches* funciona perfectamente, de manera que esta modalidad literaria comienza a cobrar

importancia y logra un éxito inusitado, especialmente en el público femenino.
(Treviño. “Los bandidos de Río Frío, de Manuel Payno: una lectura”, 380)

La novela de folletín fue una alternativa redituable para escritores y editores, ya que la industria editorial era costosa. La impresión de novelas de folletín en periódicos era más barata y garantizaba una ganancia a los dueños de periódicos, pero sobre todo a los autores que se daban a conocer. Hubo muchas publicaciones a lo largo del siglo XIX.

En efecto, no puede negarse que muchas de las manifestaciones folletinescas del siglo XIX no alcanzaron profundidad estética o artística y se quedaron en simples productos mercantiles de efímera trascendencia literaria, o bien, en la falsa resolución de los problemas y las contradicciones sociales que solían abordar. (Treviño. “Los bandidos de Río Frío, de Manuel Payno: una lectura”, 380)

En Francia por ejemplo fue una herramienta fundamental para el desarrollo de las novelas románticas, realistas y naturalistas.

Sin embargo, hay ejemplos que demuestran el valor artístico de escritores que publicaron grandes obras, por capítulos escindidos, en la parte inferior de revistas y periódicos. Tal es el caso de autores como Honoré de Balzac y Victor Hugo en Francia, de Charles Dickens en Inglaterra y de Manuel Payno en México. (Treviño. “Los bandidos de Río Frío, de Manuel Payno: una lectura”, 380-381)

Al estar apartada de la novela tradicional en su construcción formal, la novela de folletín no era un universo anticipadamente cerrado. Los autores de este tipo de novelas debían mantener el interés del público y por eso el abigarramiento en su arquitectura literaria. Es notable, en

el caso de *Los bandidos de Río Frío*, por ejemplo, como unas historias suelen alargarse mientras otras quedan suspendidas.

Debido a su génesis misma, una novela de folletín posee ciertas particularidades de construcción que obligarán a que la estructura sea intrínsecamente distinta de la “novela tradicional”. (...) Los lectores no acceden a ella sino hasta que se revela como un cosmos cerrado. (...) El autor no ofrece una novela terminada, sino partes sucesivas de ella, cada una con una promesa de ulteriores desarrollos de la acción. (...) Las decisiones narrativas no han sido tomadas de antemano; se toman sobre la marcha, a veces según el humor del artista o del momento. (Treviño. “Los bandidos de Río Frío, de Manuel Payno: una lectura”, 381)

Los bandidos de Río Frío, al ser una novela de éstas, tiene una estructura mucho más complicada que otras novelas del periodo. Como se mencionó en el capítulo primero de la presente investigación, *El pistol del diablo*, novela también de folletín, fue retocada varias veces a lo largo de la vida del autor. Esto demuestra lo inconmensurable y vasto que puede plantearse un universo literario como éste. Entonces, si podemos establecer que el principio básico en la estructura de *Los bandidos de Río Frío* es el que recae en la novela de folletín, ¿cómo se establece la diégesis si al parecer este tipo de novelas tiende a ser ejercicios de improvisación y dependen del gusto del público?, ¿cómo se logra la cohesión en la historia?

2.2 Núcleo de la diégesis

Hay una enorme problemática al abordar la idea eje o el núcleo diegético de una novela por entregas, ya que, en muchas ocasiones, las novelas de éste estilo recurrían a elementos improvisados o giros descabellados para atraer la atención del público. Es por esa razón que

puede notarse una estructura “enmarañada” en *Los bandidos de Río Frío*; en general, puede parecer confusa la manera en la que el tiempo y el espacio se establece, dando una sensación de incongruencia respecto al tiempo narrativo y los eventos históricos. No obstante, de eso, y contrario a lo que puede parecer, si bien Manuel Payno no utiliza una estructura ortodoxa, tampoco hace una obra incoherente o disparatada; todo lo contrario. Es necesario, entonces, establecer según los fundamentos teóricos, que es una diégesis. Gerard Genette dice:

Si aceptamos, por convención, atenernos al campo de la expresión literaria, definiremos sin dificultad el relato (diégesis) como la representación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos, reales o ficticios, por medio del lenguaje, y más particularmente del lenguaje escrito. (...) Para Aristóteles, el relato (diégesis) es uno de los dos modos de imitación poética (mímesis): el otro es la representación directa de los acontecimientos hecha por actores que hablan o actúan ante el público. (Barthes et al, 193-194)

Genette entiende que el término “relato” se utilizado arbitrariamente. Esto ha provocado que dicho término pierda precisión en procesos teóricos, ya que hay “relatos” incluso en la pintura y la música⁵. Por esta razón, considera necesario tematizar y distinguir el “relato”. El autor llamará propiamente “relato” al enunciado narrativo (oral o escrito) que relata un acontecimiento o serie de acontecimientos con *significación narrativa* (Pimentel, 2007); hay un primer nivel que es la “historia” o “diégesis”, la sucesión de acontecimientos que se narra; un segundo nivel que es el “discurso” y un tercer nivel que es la “narración” o “enunciación”; el acto de narrar tomado en sí mismo. Pimentel lo expresa así, cuando explica a Genette:

⁵ Estas definiciones semióticas de relato pertenecen a otro campo de estudio que no se aborda aquí. Dejamos esa discusión y nos remitimos únicamente a lo establecido por Genette.

Ahora bien, la trama⁶ es ese punto de articulación entre lo que los formalistas rusos llamaban la *fábula* y el *sujet* (Todorov), que no es otra cosa que la orientación temática de la fábula o historia; sería también un principio de organización que opera una síntesis entre lo que los estructuralistas llaman la *historia* y el *discurso* (Todorov), relación binaria que Genette refina en una relación tripartita—*historia, discurso y narración*⁷—y que constituyen las estrategias específicamente textuales que le van dando forma a esa historia. Si bien *historia* y *fabula* se recubren de manera casi sinonímica, hay un hiato conceptual evidente entre *sujet* y *discurso*; el primero designa la orientación temática, el segundo la organización textual, las estrategias discursivas que vehiculan la historia. (Pimentel. “Sobre el relato”, 31-32)

Cuando se habla del núcleo de la diégesis, se habla de la columna vertebral en los niveles que establece Genette para definir el relato: historia, discurso y narración. Ahora bien, en el capítulo anterior se establece, porque así se marca de forma impresionista⁸, que la historia y la trama de *Los bandidos de Río Frío* gira en torno a Relumbrón y de cómo éste dirige a una banda de criminales y asaltantes en el camino del bosque de Río Frío. A sus órdenes están Evaristo y Juan Robreño; además de Juan, el hijo que tuvo Robreño con la condesa Mariana, porque ellos tuvieron un amor secreto por miedo a que el conde Diego... Pero falta mencionar

⁶ Cuando la Dra. Luz Aurora Pimentel habla de “trama” se refiere al entretreído que existe entre los niveles de Genette: historia, discurso y narración. En la presente investigación se tomará este criterio al referirse a estos términos.

⁷ Los conceptos de discurso y narración se abordarán más adelante: *discurso* cuando se establezca la estilística y *narración* cuando se establezca la enunciación y el narrador. Por el momento se distinguen los conceptos trama, historia y diégesis según lo propuesto por Genette y Pimentel.

⁸ Se considera una lectura “impresionista” cuando la crítica y el análisis de una obra se basa en la “impresión” personal que causa en el lector. Las obras, bajo esta lupa, están subordinadas a la crítica subjetiva, al gusto, las modas o el criterio de autoridades académicas. Fue hasta el formalismo ruso y el estructuralismo que la crítica impresionista fue relegada para dar lugar a un análisis científicista. En el caso de la novela de Payno, *Los bandidos de Río Frío*, la mayoría de las descripciones y las reseñas son impresionistas y no abordan la complejidad de la obra, sino que la reducen a un simple cuadro de costumbres.

el embarazo de doña Pascuala, así inicia la novela... Sin contar aquello de las brujas y la perra Comodina que salvó al niño Juan... ¿Y los bandidos? No aparecen hasta pasada la página 500, y no hay ni río ni está frío ¿Eso es cierto?, ¿la novela es así? En una novela tan extensa, una afirmación así parecería simple y descabellada. Es obvio que partir de la historia del Coronel Yáñez, alias Relumbrón, no tiene cabida en un estudio literario sobre esta novela.

Veamos: la novela consta de dos partes de 54 capítulos la primera, con 406 páginas y 58 capítulos la segunda, con 578 páginas (Payno, 2006) y tiene en la diégesis al menos seis núcleos que jerarquizamos por orden de aparición:

- 1.- El embarazo de doña Pascuala en Santa María de la Ladrillera.
- 2.- El romance de Juan Robreño con la condesa Mariana.
- 3.- La vida y desdichas de Juan, hijo de Robreño con Mariana.
- 4.- La vida y obra de Lamparilla.
- 5.- La historia de Evaristo el tornero.
- 6.- La historia de Relumbrón como jefe de los bandidos de Río Frío.

Una lectura impresionista privilegia este orden jerárquico en la historia de *Los bandidos de Río Frío*. El primer problema que se encuentra en esta serie de núcleos, concatenados de esta forma, es que existen serias inconsistencias en la trama de, por ejemplo, Juan Robreño y la condesita Mariana. Esta inicia, se detiene y se retoma arbitrariamente, de la misma forma el embarazo de doña Pascuala, que pasa inadvertidamente a no importar más. Los primeros cinco capítulos abordan la historia de Santa María de la ladrillera, pero a partir del capítulo

VI (Payno, 34) entra la historia romántica de Juan y la condesa Mariana, y ésta se corta abruptamente en el capítulo IX (Payno, 53). Lo mismo sucede con la historia de su hijo Juan, que inicia en el capítulo X (Payno, 57) y ésta va de la mano con las andanzas de Evaristo. Para este momento quienes parecían ser protagonistas salen de la escena sin explicación. La historia de Mariana se retoma brevemente hasta el capítulo XXVIII (Payno, 184) y la historia de doña Pascuala hasta el capítulo XXXIX (Payno, 280). Para este momento, en la novela ya hicieron aparición personajes entrañables como Cecilia, Casilda, Crisanto Bedolla, entre otros. Es obvio también, que, pese a su notoriedad, el licenciado Lamparilla no es más que un comodín narrativo en el texto. Y, para terminar, la historia de Relumbrón comienza hasta el capítulo XXII de la segunda parte (Payno, 604), casi dos tercios después de iniciado el texto. Es por eso que la historia no puede girar en torno a Relumbrón, pues este personaje no entra en la diégesis sino ya hasta casi el final. De hecho, Relumbrón no forma la banda de ladrones, sino que simplemente toma el mando gracias a su influencia militar y política. Esto dice Relumbrón a Don Santos, cuando emprende su plan para hacerse líder de la cuadrilla de Evaristo:

¿Cree usted que no soy el primero que no roba a la nación? Por una hora de asistencia diaria a Palacio, y una guardia cada quince días, trecientos y pico de pesos cada mes. Así somos los militares y empleados. (...) No se puede ganar dinero sin robar. (...) Usted conoce mi buena posición en la sociedad, las muchas relaciones que tengo con las personas más distinguidas de la ciudad y de los estados; el respeto que inspira mi casa, gracias a la conducta irreprochable de mi mujer; tengo además dinero, aunque no siempre para mis propensiones al lujo, al brillo y elevación que deseo; pero pase

por ahora; con todas estas circunstancias, ¿quién podrá creer en México ni en ninguna otra parte donde me conozcan que soy capaz de robarme un alfiler? (Payno, 681-683)

Continúa:

Había visto al capitán de rurales (Evaristo) que manda la escolta de camino a Puebla. (...) tuve bastante para cerciorarme que es bandido y asesino de profesión, con cierto talento y maña (...). Pues bien, toda esa gente es mía, incluyendo al comandante que sabe mucho de agricultura. (Payno, 685)

Entonces, ¿quién es el verdadero protagonista de la novela?, ¿cuál es el núcleo diégetico de mayor peso entre todos los que hay?, ¿quién sostiene la estructura de la novela de Manuel Payno? La presente investigación establece que es Evaristo, el tornero. El artífice de todas las acciones importantes en la novela, incluyendo los actos criminales en la zona boscosa de Río Frío, es Evaristo, la columna vertebral de la trama. Ahora bien, si tenemos en cuenta la forma en la que se entrelazan esos seis ejes antes mencionados podemos dar cuenta que es Evaristo, y no Relumbrón, un personaje de mayor peso en la historia. Su importancia supera por mucho, inclusive, a la de Juan Robreño, a quien hacen parecer protagonista a fuerza de calzador.

El siguiente análisis presenta un núcleo diegético en este personaje, que considero el principal de la novela *Los bandidos de Río Frío*. Si se hace una lectura a profundidad de la novela, puede hacerse evidente que todos los personajes, todas las historias y la trama en sí se estructuran alrededor de las andanzas del malvado Evaristo. Desde el capítulo XIII (Payno, 73) cuando hace su aparición, Evaristo se vuelve un personaje importante, fuerte y entrañable, por su misma construcción literaria, y se muestra como un ser ambivalente: es un

personaje que pasa de la sensibilidad artística al desenfreno homicida sin mediar entre estas personalidades. Un personaje digno del siglo XIX, tal y como lo fue Heathcliff, Rochester, Javert o Raskolnikov⁹. Es tan meticuloso y perfeccionista como arrebatado y volátil. Sus relaciones con las tres mujeres involucradas en su vida son tan variopintas como desequilibradas y enfermizas. Sobre él recae el discurso y la narración misma. La *significación narrativa*. A diferencia de su aprendiz, Juan, Evaristo es un hombre de acción; nunca está pasivo y los personajes están supeditados, inadvertidamente, de su toma de decisiones (éstas acciones, incluso, superan a las de Relumbrón y Juan Robreño, quienes, involuntariamente, se subordinan, en la trama, respecto a Evaristo desde un punto de vista narratológico).

Veamos: tras vivir en San Ángel y dedicarse a su trabajo honradamente, se separa de Casilda, su amante, para casarse con la inocente Tules con lo que entra en interacción directa con la historia de Mariana, entre trabajos y tratos comerciales. El joven Juan se hace su aprendiz; tras el asesinato de la santa Tules y durante su huida, entra en contacto con la sensual Cecilia y Lamparilla, su rival de amor. Finalmente, es nombrado capitán de rurales para proteger los caminos y crea la cuadrilla de bandidos que persigue y de la que es jefe al mismo tiempo. Formula un plan para hacer suya a la bella Cecilia o matarla en el intento. Él termina subordinado, junto con Robreño, a las órdenes de Relumbrón, al ser descubierto. Por lo tanto, es su participación en la historia lo que homogeniza, organiza y estructura las historias dentro de la novela. La unicidad en la novela se basa en la participación activa de Evaristo respecto a la interacción con todos los personajes.

⁹ *Cumbres Borrascosas* de Emily Brönte, *Jane Eyre* de Charlotte Brönte y *Los miserables* de Victor Hugo y *Crimen y castigo* de Dostoievski, respectivamente.

De hecho, existe una metáfora en el mismo Evaristo. La almohadilla que fabricó con tanto ahínco mientras vivía con Casilda, y que después vende a Mariana, apoya este argumento. Blanca Estela Treviño señala, en su artículo “Los bandidos de Río Frío, de Manuel Payno: una lectura”

Así como la almohadilla que Evaristo elabora con lienzos de “caoba, ébano, zapote, bálsamo, nogal y palo gateado” para labrar con furor los millares de detalles (cuadros, óvalos, rombos, trapecios y círculos) de este objeto artesanal, la novela de Manuel Payno está conformada por múltiples y diversas historias, personajes, episodios, situaciones que se irán entrelazando en una sola para ofrecernos un gran mosaico narrativo que logran la representación de toda una sociedad. El paralelismo de la imagen del artesano Evaristo con el artista es evidente, Manuel Payno sabía del reto de la paciencia, del gusto por dominar el interés del lector y de la maestría para capturar el tiempo. Su mosaico no sería de caoba y ébano, sino de observación y reinención de la vida que le tocó transitar. (Treviño. “Los bandidos de Río Frío”. 379)

Puede entenderse que la importancia de Evaristo como constructor inadvertido de muchas de las vicisitudes de los personajes es una analogía en su trabajo como artesano. La novela misma es como la almohadilla del tallista, un mosaico que va entretejiéndose con pericia y paciencia. Como la almohadilla, la trama de la novela puede ser laberíntica, pero es parte de su andamiaje. Las centenas de piezas, colores y texturas que la conforman son la razón de su encanto. Evaristo, de la misma manera en la que trabajó en su artesanía, tiene una participación en las historias de todos los personajes. La novela puede, entonces, categorizarse y jerarquizarse en los siguientes niveles:

1.- La historia de Evaristo el tornero. Desde su introducción en el capítulo XIII, hasta el desenlace de la misma, Evaristo interviene en la vida de todos los personajes, directa o indirectamente. Su importancia radica en que él acciona, desde la criminalidad y el vicio, como desde su misma cobardía e inseguridad, la vida y fortuna de todos.

2.- La vida, miserias y fortunas de Juan, hijo de Robreño y Mariana. Es el personaje, según esta consideración, de segunda importancia en la novela. La única diferencia con Evaristo es que él es incapaz de accionar nada; es una antítesis del artesano, una víctima de las vicisitudes. Desde su nacimiento, Juan es mártir de la suerte y la fortuna, y aunque a veces puede parecer que la suerte está de su lado, no es así. No obstante, la novela también gira en torno suyo, a partir de su orfandad y sufrimiento.

3.- Relumbrón como jefe de los bandidos de Río Frío. La historia del coronel Yáñez, cuya historicidad es genuina, su relación con el presidente Santa Anna y sus andanzas como jefe de los bandidos de Río Frío sólo concretan los hechos iniciados desde el nacimiento de Juan y las andanzas de Evaristo. La historia no gira en torno a él, pues el sólo se adhiere al relato cuando éste ya se ha desarrollado casi en plenitud.

4.- El romance de Juan Robreño con la condesa Mariana. Ambos personajes protagonizan la historia de amor de la novela. No obstante, su importancia, sólo son las características románticas las que sobresalen. Su desempeño en la historia general es escueto y se remite sólo al romance. En ellos recae el estilo romántico de novela romántica del siglo XIX.

5.- La vida y obra de Lamparilla. El abogado tiene una participación superficial y sólo une los cabos que existen entre Santa María de la Ladrillera, Cecilia y Relumbrón. No

obstante, como elemento ilativo es de enorme importancia para dar congruencia al entrelazado de las historias.

6.- Los acontecimientos en Santa María de la Ladrillera. La historia de doña Pascuala y Epiridión pierde relevancia y sus personajes y acciones son transitorios.

Ahora bien, tomando en cuenta estas nuevas consideraciones y esta nueva propuesta estructural de análisis, a través del método actancial de Greimas que aplica Norma Román se pueden establecer las acciones de los personajes y su importancia según los criterios de esta teoría. Esto con el propósito de jerarquizar a los personajes y posteriormente ubicarlos en el tiempo y espacio de la obra, pues para la doctora Luz Aurora Pimentel

[...] la literatura, y en especial la narrativa, es una forma especial de *comprensión* y de *explicación* del mundo—una actividad, por ende, plenamente hermenéutica que permite interpretar la significación narrativa no sólo como significados intelectuales sino como *experiencia significativa*, como una manera de *comprenderse* al comprender el mundo del otro. (Pimentel. “Sobre el relato”, 29)

En el siguiente apartado se aplica el modelo actancial de Grimás, según Román (2007), para la novela de Manuel Payno.

2.3 Esquema actancial en función de la interacción de los personajes de *Los bandidos de Río Frío*.

Ya se han propuesto, en este trabajo, las seis historias más importantes en la intrínseca trama de *Los bandidos de Río Frío*. En este punto de la investigación es necesario establecer, entonces, el modelo actancial de Greimas como modelo teórico de análisis.

Según Román (2007), los distintos personajes de una narración establecen una serie de interacciones entre sí. Según estas acciones su rol corresponderá con una función básica, ya sea ésta desear, transferir, recibir, ayudar u oponerse. También intervienen otros elementos que ayudan a cumplir las funciones anteriores. En este sentido se denomina “actante” a cualquier componente que participa en el desarrollo de las funciones. A grandes rasgos el esquema actancial funciona así:

-Sujeto: posee un proyecto o desea algo.

-Objeto: aquello que busca el sujeto.

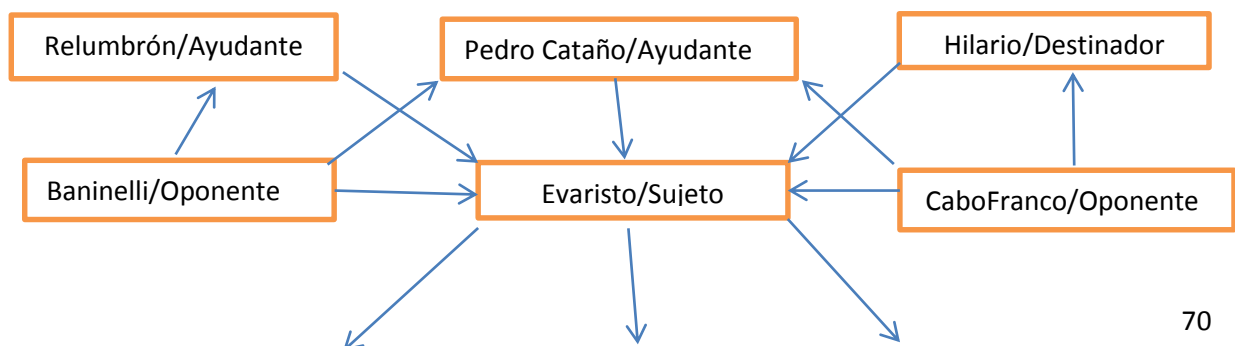
-Destinador: Hace posible que el objeto sea accesible al sujeto.

-Destinatario: será quién reciba el objeto.

-Ayudante: presentará su apoyo al sujeto.

-Oponente: que pondrá obstáculos a la labor del sujeto.

Cada uno de los elementos en el esquema actancial puede representarse en cada una de las cinco historias, previamente jerarquizadas por su importancia en la narración. A continuación, se presenta cada esquema y su explicación.



Cecilia/Objeto

Tules/Objeto

Casilda/Objeto

Este esquema nos presenta a Evaristo y su relación con los principales actantes de su historia. La relación de los personajes es clara: Evaristo tiene tres objetos de deseo: Cecilia, Tules y Casilda. Ahora bien, estos tres objetos deseados por Evaristo obedecen a tres contextos:

Casilda, por un lado, es la pareja sentimental de Evaristo durante su labor como tornero. Ella lo ayuda durante su estancia en San Ángel. Es durante su relación que el tornero fabrica la almohadilla. La almohadilla tiene como finalidad dar estabilidad económica a la pareja, pero termina siendo el vehículo para establecer su nueva relación con Tules. Casilda se vuelve objeto de deseo de Evaristo hasta que nota que Tules no le satisface. De hecho, fantasea toda la novela con la posibilidad de recuperarla. “Más tarde vino a su cabeza una idea fija, y era la de buscar a Casilda, contentarla, hacerle muchas promesas, jurar ante Dios y a los santos (...) y tener a Tules como una criada y nada más” (Payno, 103-104)

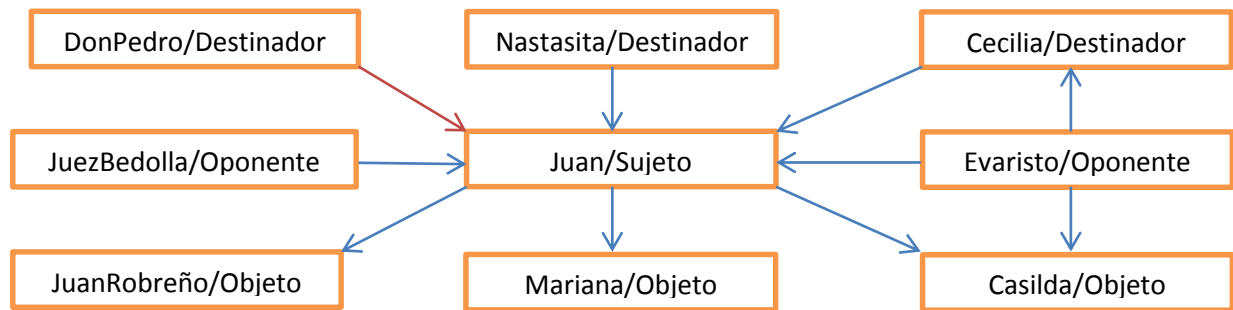
Tules, por otro lado, fue la primera obsesión de Evaristo. En primer lugar, por su belleza y por lo sumiso de su carácter. En segundo lugar, porque una relación con Tules le garantiza estabilidad económica con el conde Diego del Sauz. No obstante, lo ambivalente y desordenado de su carácter lo hacen despreciar a Tules y la estabilidad y prefiere la vida estresante que vivía con Casilda. Finalmente asesina a Tules para librarse de ella. “El tornero creyó tener una pasión o que tal vez lo sintió así, se consideró engañado al no encontrar más que una *papa*” (Payno, 103). “-No me des sermones, ya quisieras parecerte a Casilda y a Pancha, esas sí que son mujeres (...)”. (Payno, 126)

Cecilia es la obsesión final de Evaristo. En ella concilia la belleza de Tules y la diligencia de Casilda. La conoce durante su huida de la ciudad, cuando se sube a su trajinera y casi se hunde junto con ella y Lamparilla. Su obsesión por Cecilia lo hace adueñarse de una hacienda abandonada para iniciar su vida como bandido. Cabe señalar que Evaristo busca riquezas y poder sólo para ganarse a Cecilia. “Evaristo, fatigado, se sentó junto al fuego a meditar y combinar el giro que debía dar su vida para llegar a los dos resultados a que aspiraba: *Cecilia y dinero*, pero mucho dinero, porque la lujuria y la avaricia se habían apoderado por completo de su alma”. (Payno, 328)

Evaristo, además, tiene dos ayudantes y un destinatario. Relumbrón y Pedro Cataño sirven de ayudantes en los planes de Evaristo. El hecho de que Relumbrón se vuelva su líder y le perdone la vida no significa que se convierta en su destinatario. Evaristo ya se había hecho un bandido celebre y tenía los asaltos bien controlados, por lo tanto, Relumbrón, en este aspecto, es sólo su ayudante. De la misma forma Pedro Cataño (alias de Juan Robreño o viceversa); sólo es un socio que se une a la banda, pero no interfiere ni afecta a Evaristo. Quien sí funge como destinatario del artesano es Hilario, con quien inicia la cuadrilla de bandoleros. Hilario le proporciona los recursos y la logística, además de los hombres para que inicie su vida como líder de los bandidos de Río Frío.

Sus dos oponentes directos son Baninelli y el cabo Franco con quienes se enfrenta en diversas ocasiones de forma sangrienta, pues son quienes persiguen a los bandidos en Río Frío, sin saber que Evaristo, el capitán de rurales, es el jefe de la banda.

Por otro lado, el siguiente esquema presenta el núcleo diégetico de Juan, hijo de Mariana y Juan Robreño.



Juan, como sujeto, a diferencia de Evaristo, busca diferentes objetos. Dos son inconscientes: su madre y su padre. A lo largo de su historia el busca figuras maternas y paternas o se ve rodeado de éstas: Nastasita, Tules, Cecilia, doña Pascuala, etcétera. Los hombres que le rodean fungen como figuras paternas, ya sea para bien o para mal: Evaristo, don Pedro de Olañeta, don Espiridión, etcétera. Por lo tanto, su objeto buscado es un padre y una madre. Finalmente encuentra a su padre y su madre hacia el final de la novela. Casilda, por otro lado, se vuelve un objeto de amor imposible al que nunca tiene acceso. Los capítulos XI y XII; XIII y XXXI¹⁰ de la primera parte, fundamentan lo antes dicho. Cuando Juan es recibido en la atolería, es cuidado por Nastacita y amamantado por las atoleras.

-¡Quién sabe cuántas horas habrá estado este angelito sin mamar! Prometo, sí Dios le da vida, oír cuatro misas de rodillas, y eso que mis rodillas ya no me sostienen¹¹.
¿Para qué lo salvé entonces? Dios lo ha de querer.

¹⁰ Los capítulos son: “Comodina”, “El esclavo blanco”, “El aprendiz”, “Cocinera y criado”, respectivamente. En todos ellos se narran las relaciones que entabla Juan con las figuras maternas y paternas de mayor relevancia en su vida.

¹¹ Nastasita es una ancianita en los huesos y contrasta su figura con la india atolera robusta que da de mamar al bebé. Ambas se vuelven madres adoptivas en diferentes contextos, uno piadoso y el otro vital. La perra Comodina, por su parte, participa como una madre protectora natural.

La perra en el umbral de la atolería, sentada con las orejas paradas y como escuchando, miraba con sus ojos inteligentes a la india. La criatura, que en efecto tenía hambre, rechazó al principio el tosco pezón, pero concluyó por chuparlo, abrió los ojos y sonrió a la madre adoptiva. (Payno, 66)

Cuando Juan ayuda a Casilda en la casa de Don Pedro de Olañeta, juega inocente con ella, pero al mismo tiempo hace ver sus deseos. “Juan instintivamente, acaso sin malicia, se empeñaba en acariciar y jugar con las dos gruesas trenzas de pelo de la muchacha y pasarle suavemente la mano por el cuello; pero dócil a las reprimendas, se apartó un poco de su compañera para no caer en la tentación (...)”. (Payno, 216)

El capítulo XVIII, de la segunda parte, “Juan Fusila a su padre” hace evidente los conflictos que tenía Juan respecto a este dilema, desde una perspectiva metafórica, cuando inadvertidamente y sin saberlo, está en el pelotón que ha de fusilar a su padre. Finalmente, Juan tendrá un final, si no feliz, al menos mejor que el que le hubiera deparado en la Viña cuando niño.

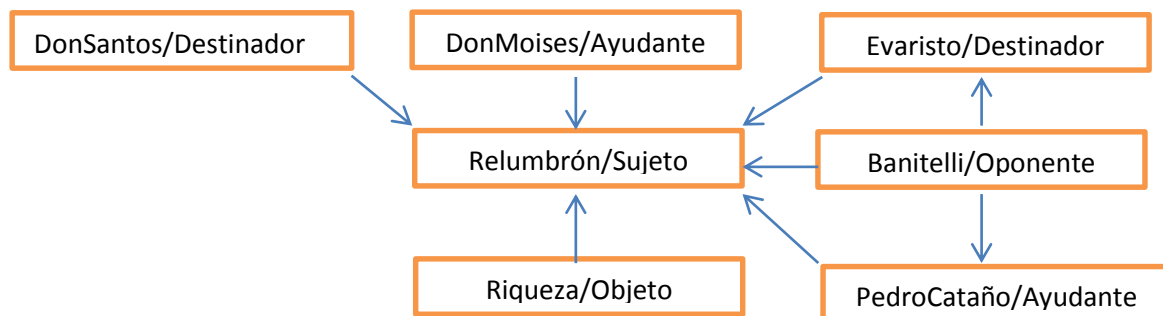
Juan tiene dos oponentes: Evaristo y el juez Crisanto Bedolla. El primero, con el asesinato de Tules, le hace huir. El segundo lo incrimina injustamente del asesinato y lo obliga a esconderse. Sin embargo, Juan tiene tres destinadores, no ayudantes, pues ellos le proporcionan los medios para sobrevivir: Nastasita al rescatarlo de la Viña y criarlo en la atolería; don Pedro de Olañeta al permitirle un salvoconducto para escapar de la injusta sentencia de Bedolla y Cecilia al proporcionarle el trabajo y bienes para su supervivencia. En el caso de doña Pascuala, ella sí es ayudante, pues la estancia en Santa María de la Ladrillera y su interacción con Espiridión y Moctezuma no afectan directamente a Juan.

El siguiente esquema presenta el núcleo diegético de Juan Robreño:



Este esquema nos presenta a Juan Robreño y su relación con los principales actantes de su historia. En Robreño hay únicamente un objeto de deseo y es Mariana. Ella es el motor de su vida y la causa de sus vicisitudes. Tiene dos destinadores que le ayudan a ser bandido, bajo su personalidad de Juan Cataño: Evaristo y Relumbrón, de quienes será lugarteniente. Su ayudante, para seguir en contacto con Mariana es Agustina. Tanto en su vida como Juan Robreño y como su alias Pedro Cataño, este personaje gira en torno a su amor por Mariana. Tiene, por tanto, dos oponentes: Diego del Sauz, que se opone a su amor por Mariana, y Banitelli quien se opone a su libertad, ya sea como militar o como bandido.

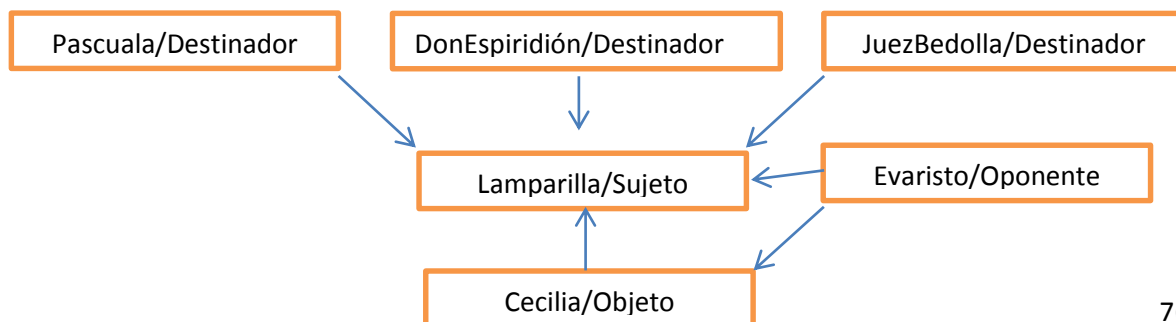
El siguiente esquema presenta las relaciones actanciales del Coronel Yáñez, alias Relumbrón:



En este caso, el objeto deseado no es una persona, como en el caso de los otros personajes, sino la riqueza. Relumbrón busca la riqueza para mantener su felicidad, o su concepto de felicidad. Es un personaje complejo pues sus ambiciones pueden tener motivaciones políticas, familiares, amorosas, etcétera. Inclusive su adicción al juego es parte de su visión de felicidad, la cual fusiona con los conceptos antes mencionados. La relación con su esposa e hija, por ejemplo, está ligada al juego y sus ambiciones políticas; sus ambiciones políticas están ligadas a su familia y al juego; sus ambiciones amorosas están ligadas a todas éstas y así sucesivamente: todo en torno a la riqueza. Para Relumbrón las personas son simples engranes para su maquinaria de ambición, incluso sus seres queridos, lo cual lo hace contradictorio y complejo.

En cuanto a sus destinatarios, tiene dos: Don Santos (su padre) y Evaristo. Sin ellos su faceta como líder de los bandidos no sería posible. De hecho, él es un advenedizo; su único mérito en la empresa criminal, emprendida por Evaristo, fue hacer uso de su influencia política y de la pericia y talento de Don Santos. Su único oponente es Banitelli, que, en sí, es oponente de Evaristo.

Por último, el esquema del licenciado Crisanto Lamparilla:



Como se dijo anteriormente, el licenciado Crisanto Lamparilla sólo es un personaje que entrelaza las historias. Sus acciones sirven para concatenar todos los mundos, pues, en su papel de abogado, tiene contacto con las clases bajas y con las élites de la jurisprudencia. Su objeto de deseo es Cecilia, por quien siente un amor contradictorio. Lamparilla es un hombre sin escrúpulos, un hábil mentiroso y experto en la intriga. Y estas características en él son las que llevan su historia de Santa María de la Ladrillera hasta Río Frío, pasando por el juzgado, el magisterio y las principales salas de la ciudad de México. Sin este personaje, las historias no podrían unirse de forma coherente.

En conclusión, considerar a Evaristo como la columna vertebral de la novela, permite establecer los engranajes de la maquinaria narrativa de Manuel Payno. Es obvio que el autor uso a este personaje como eje para que la diégesis tuviera coherencia y cohesión. A partir de éste, como si fuera una clave musical, Manuel Payno podía improvisar y dar giros imprevistos sin que la estructura se desmoronara. Inclusive, el mismo Payno podía improvisar con el espacio, el tiempo y con su papel como narrador; ese es el tema del siguiente apartado.

2.4 Tipo de narrador y tiempo en la novela

En este capítulo ya se estableció una terminología pertinente, se habló sobre los personajes y su importancia de acuerdo a la diégesis y la trama correspondiente a cada uno, así como su accionar según el modelo actancial de Grimas que propone Román. Ahora bien, ya que se ha

establecido este primer punto, la presente investigación continúa con el tipo de narrador y el tiempo narrativo en que suceden los hechos, la trama y el espacio ficticio.

Es importante mencionar que el narrador es una construcción del mismo autor (no necesariamente es el autor) para llevar los hechos ficcionales al lector. Es un elemento estratégico que vincula el círculo comunicativo entre emisor, receptor y mensaje. En una novela, el narrador es una estrategia del autor para llegar al narratario por medio de la diégesis, que es el espacio ficticio y el tiempo en el que ocurren los hechos de una historia. En el caso de *Los bandidos de Río Frío*, aunque en su totalidad el narrador es heterodiegético, éste llega a confundirse con el mismo autor, es decir, puede leerse la voz del mismo Payno como narrador homodiegético. Las estrategias narrativas de Payno se complican, cuando también deja ver un narrador testigo. *Los bandidos de Río Frío* cuenta con un amplio abanico narrativo que se enmarca con distintas voces, muchas son del autor, otras están desprendidas de él, además de que usa elementos intertextuales y metatextuales, lo que enriquece la lectura y sus análisis, como el mismo inicio de la novela: “En el mes de abril, del año de 18... apareció en un periódico de México el siguiente artículo: CASO RARÍSIMO NUNCA VISTO Y OIDO” (Payno, 3). La novela comienza con un artículo periodístico, introduciendo un texto ficcional dentro de otro texto ficcional. De esta forma se advierte, desde el comienzo, un análisis complicado y extenuante que se abordará en lo subsecuente. Por el momento se examina, para los fines de esta investigación, los tipos de narrador en la novela insigne de Manuel Payno.

2.5 Narrador heterodiegético, homodiegético y narrador testigo en *Los bandidos de río Frío*

La narración, parte de los niveles tripartitos de Genette, historia, discurso y narración, está supeditada a un narrador, eso es evidente. En palabras de Pimentel:

La narración también puede ser definida en su relación con la red significativa de la acción que anima no sólo el mundo del relato sino nuestra experiencia cotidiana. Por una parte, en el acto de narrar está implicada la memoria, como uno de los modos posibles de expresión de nuestra experiencia temporal; de ahí que narrar se nos presente básicamente como la reformulación de nuestra comprensión de la acción cumplida; de ahí también que el recuerdo sólo pueda ser comunicado en modo narrativo. (Pimentel. “Aproximaciones”, 267)

Los bandidos de Río Frío está basada en muchas de las memorias del Payno, en el México que recordó durante sus largas estancias en España como cónsul. El grueso de la novela lo comprende un narrador heterodiegético y comprende todos los capítulos, empero, hay atisbos repartidos en diversos capítulos en los que se hace evidente la voz personal de Payno, lo cual mezcla, en ciertos momentos, a un narrador homodiegético con el heterodiegético debido a la significación narrativa entre autor y narrador. Se comprende el mundo a través del texto, y por extensión, de la narración, obviamente, producto del narrador.

De los relatos que nos hacemos sobre el mundo surge una forma de significación que sólo es posible por medios narrativos; una significación plenamente temporal, porque sólo se construye en la experiencia gradual de la lectura. (...) Porque la literatura, y

en especial la narrativa, es una forma especial de *comprensión* y de *explicación* del mundo. (Pimentel. “Aproximaciones”, 15)

Para la autora existe una enorme conexión indisoluble entre el autor y el narrador, incluso los personajes, sobre todo en la novela del siglo XIX.

Si bien el acto mismo de narrar es una estructura de mediación fundamental en todo relato verbal, esta función puede ser asumida por una o varias voces. En ciertos relatos, independientemente del grado de complejidad, esa función narrativa se concentra en un solo narrador, a quien le atribuimos autoridad y conocimiento total sobre el mundo que va construyendo en su narración. Pero esta función se puede diversificar, incluso relativizar, al ser cumplida parcialmente por otro(s) narrador(es) o por algún personaje que, en un momento dado, asume el discurso narrativo. (Pimentel. “Sobre el relato”, 259)

Por ejemplo, el capítulo LXIII, el final de la novela, es un cierre personal que Manuel Payno hace de la misma; comenta lo exhaustivo de su creación y de lo extensa que llegó a ser. “No puse mi nombre al frente de la novela, entre otras cosas, porque no sabía si mi edad y mis pesares me permitirían acabarla...” (Payno, 985). En una suerte de epistolar, con fragmento de cartas (ficticias o verídicas) de su amigo don Juan de la Fuente y Parres, Manuel Payno culmina “esta novela, no de *largo*, sino de *larguísimo aliento*” (Payno, 986). Este capítulo no sólo lo sitúa como narrador homodiegético sino también como narrador testigo, narrador que va ir haciendo apariciones espontáneas a lo largo de la novela. No debe desestimarse que también son las memorias del autor las que se entrelazan con la ficción, por lo que este tipo de narración testimonial no debe de ser ajena al relato.

La subjetividad del narrador pasa así a un primer plano; por una parte participó en los hechos que narra—ya sea porque nos cuenta su propia historia u otra historia de la que él fue testigo—y eso le otorga un estatuto de personaje además de narrador, por lo cual es necesario observarlo en ambas funciones. (Pimentel. “Sobre el relato”, 18-19)

Continúa:

No todos los relatos provienen de la información que nos da un solo narrador; algunos son, verdaderamente, un mosaico de voces (si se nos permite semejante híbrido espacio-temporal). La multiplicidad vocal se expresa en la alternancia, en la orquestación de las voces o en la multiplicación de los niveles narrativos en los que se inscribe la instancia vocal. En un gran número de novelas, la instancia de la narración va cambiando, ya sea de manera alternada, interpolada, o multiplicándose de manera más o menos arbitraria, completando la información acerca de la historia u ofreciendo una nueva historia. (Pimentel. “Sobre el relato”, 21)

Ahora bien, dentro del estilo particular de la novela de entregas del siglo XIX, está la constante intervención del autor dentro de la narración, ya sea presentando hechos, hablándole al lector o dando su opinión acerca de tal o cual suceso. Dichas intervenciones no convierten al narrador heterodiégético en homodiegético de forma expedita, simplemente obedece a una voz narrativa popular que proviene de las canciones y las leyendas. Lo interesante de las novelas por entregas es que, al pertenecer a fascículos y periódicos, se establece un contacto directo con la gente común, y no con una élite intelectual, y por lo tanto existe este acercamiento para con los lectores. En cierto sentido, la novela por entregas tiene estos aspectos de las canciones y las leyendas, sobre todo una novela de bandidos, como lo

fue la obra insigne de Payno. En un análisis más profundo estas intromisiones son parte de este juego narratológico entre lo heterodiegético y homodiegético. “Estos rompecabezas vocales no son, necesariamente, un juego perverso; algo nos quieren decir y para ello debemos interrogarlos, confrontarlos, relativizarlos, para poder así desentrañar una significación narrativa compleja”. (Pimentel. “Sobre el relato”, 22)

En el capítulo V, por ejemplo, el autor invita a seguir la lectura en un diálogo directo con el lector, tras hacerle una descripción sobre las fiestas del 12 de diciembre en el Cerro del Tepeyac. “Pero sigamos todavía por un momento a la brillante comitiva federal”. (Payno, 29). Esta es la primera vez en la novela en la que se hace evidente la voz del autor, quien usa un verbo plural en primera persona. Este rasgo es común en un narrador testigo, aunque la enunciación se dirige al lector, a modo de invitación, como es común en los corridos, una derivación mexicana del romance español, muy popular en el siglo XIX. Manuel Payno, en su calidad de narrador, muchas veces tiende a incluirse a sí mismo en la narración, esto es característico del narrador homodiegético. Es decir, aunque la obra se enuncia por medio de un narrador heterodiegético, voluntaria o involuntariamente, Manuel Payno introduce su propia voz, no como un defecto en la estructura narrativa, sino como parte de su estilo, que está supeditado a la voz popular, como en el caso del corrido.

Como diría Gérard Genette, el discurso narrativo—o texto—es lo único que tenemos a nuestra disposición para analizar la realidad narrativa. Es *discurso*, en tanto que alguien lo *enuncia*; es *narrativo*, en tanto que ese alguien cuenta una *historia*. Añadiría yo otras características que permiten, tipológicamente, distinguir el discurso *narrativo* de otras formas discursivas. Por una parte, el encadenamiento lógico-cronológico—es decir *entramado*—de por lo menos dos acciones le da al discurso

narrativo una identidad mínima. Por otra parte, en términos puramente sintácticos, el discurso narrativo tiene un perfil específico que le da su identidad: es un discurso que se construye en una especie de montaje temporal en distintos planos que se distinguen por los tiempos gramaticales correspondientes; toda una *puesta en escena* que implica una *correlación* de los tiempos verbales en términos relativos de anterioridad, posterioridad, simultaneidad, contemporaneidad, etc.; todos ellos interconectados por adverbios y frases adverbiales de todo tipo que señalan los tiempos diferentes y sus relaciones entre sí, *tramándolos*, y en esa trama elemental de la articulación temporal de las acciones estaría la esencia del *discurso narrativo*, como una entidad diferente de otros tipos de discurso. (Pimentel. “Sobre el relato”, 24)

En el capítulo X, de la primera parte, por ejemplo, usa este recurso para remarcar una intervención irónica respecto al contexto social y político de la novela. Cuando habla de “La Viña”, una suerte de basurero municipal, dice: “No sabemos, ni queremos averiguar si fue un virrey, o un presidente o un ayuntamiento el que dispuso que se tirasen en ese lugar las basuras y los deshechos más asquerosos de la ciudad, que ya tenía más de ciento veinte mil habitantes (...)” (Payno, 58)

Este pasaje encierra ese tono irónico característico en Manuel Payno, hablando de dos épocas, la colonial y la independiente, y criticando la ineficacia de los dos tipos de gobierno. Al igual que el corrido, la novela por entregas tenía un papel importante en la denuncia social y era, en ese sentido una suerte de periodismo, pues era a través de ésta que el mundo podía enterarse de lo que acaecía en una sociedad. Esta fórmula fue usada por los naturalistas franceses como Emilio Zolá, quien denunciaba las injusticias sociales por medio de sus novelas. Manuel Payno, como veremos más adelante, tiene como fundamento discursivo la

obra de Zolá, quien en 1880 publicó su obra más emblemática: *Naná*. Para Pimentel “Los juicios de valor expresados por el narrador ya no son parte de un discurso narrativo sino de opinión—el llamado *discurso doxal* o *discurso gnómico* (estrategia discursiva típica de mucho de la novela de los siglos XVIII y XIX)”. (Pimentel. “Sobre el relato”, 18)

Ahora bien, y de regreso en el punto a tratar en este apartado de la investigación, en el capítulo XIII, el autor vuelve a dirigirse al lector, pero esta vez es de manera totalmente directa.

De por fuerza tiene el paciente lector que trabar amistad con algunos de nuestros personajes, que no han sido inventados, sino de carne y hueso. Los unos han desaparecido ya de la eterna comedia humana, los otros han envejecido, y el resto, aunque corto, quizá nada por esas calles cubiertas de lodo y agua en la estación de las lluvias, con su pantalón remangado y su sombrero forrado con un pañuelo de cuadros a falta de un paraguas. Los personajes de importancia y calificados de gente decente, los presentaremos al lector, y a los de baja ralea los dejaremos un poco aparte, aunque haciendo conocer sus antecedentes, o al menos los rasgos más notables de su vida, a esta última categoría pertenece Evaristo el tornero, (...)”. (Payno, 73)

Ahora bien, es quizá el capítulo XVIII, “El aprendiz” donde el autor hace una intervención directa, tanto en narrador homodiegético como en narrador testigo. La escena es la siguiente: Evaristo es visitado por el conde Diego del Sauz. Éste último humilla y sobaja la dignidad del artesano tras encargarle una máscara de madera. Evaristo, quien se muestra valiente y agresivo con todo el mundo, no puede encarar siquiera al noble español. El determinismo social reflejado en la escena incita al autor, quien hace, voluntariamente, una intervención

larga para explicar las problemáticas políticas y sociales de su propia época, en su propia opinión:

¿Este miedo, este respeto tradicional, antiguo, inexplicable es la causa de las conquistas y forma la gloria de los conquistadores, mantiene las monarquías y conduce a los hombres a la matanza saludando a César antes de morir? ¡Quién sabe! Es un problema y un misterio que de filosofía moderna y profunda de los alemanes y escoceses no ha podido descifrar. ¿Hay hombres superiores en el mundo? ¿Nacen unos para mandar y otros para obedecer, como creía Aristóteles? ¿Es una ley providencial para la marcha y organización de las sociedades? ¡Quién sabe! Pero los hechos son terribles. (...) Hernán Cortés se presentaba ante miles de indígenas valientes y aguerridos, y en vez de aniquilarlo, como pudieron haberlo hecho mil veces, caían a sus pies de rodillas. Francia, la nación más ilustrada, más inteligente, más activa, más descontentadiza del mundo, estuvo años dominada por la voluntad de Napoleón. Los hombres más distinguidos, los literatos y poetas más celebres, los abogados de más valía, solían como Evaristo el tornero, guardar silencio, agachar la cabeza y obedecer, con la rabia y el despecho en el alma, las órdenes de Napoleón, obligados a ese sentimiento secreto desconocido, y, sin embargo, poderoso e ineludible que se trata de disculpar de mil maneras, pero que nunca se explica satisfactoriamente. (...)

Una explicación hay material y visible. La aparición del comunismo y nihilismo, que es menester contener con millones de soldados armados que a su vez cargan y disparan el fusil estimulados por ese tradicional miedo que no los abandona. La Europa presenta hoy, en medio del constitucionalismo y la libertad relativa, el

espectáculo imponente de la autoridad y de misteriosa obediencia antigua, representada en un canciller, oculto muchos días del año en un ignorado bosque de Alemania, y de cuyos labios está pendiente el mundo entero. (Payno, 106-107)

Tras ésta perorata el autor continúa:

A cada momento tengo que pedir gracia y perdón a mis lectores, porque en efecto, digresiones que tiene la pretensión de ser didácticas y filosóficas, si tiene algún valor, son de seguro inoportunas e interrumpen la acción y dan un chasco a la curiosidad de los que puedan interesarse en la lectura; pero yo no escribo novelas que puedan compararse en interés con otras francesas, inglesas o españolas. Ésas tienen un valor literario que estoy muy lejos de pretender; escribo escenas de la vida real y positiva de mi país, cuadros menos bien o mal trazados de costumbres que van desapareciendo (...). Pero en alguna parte se había de lucir la erudición. (Payno, 107-108)

Esta parte de la novela es de un intenso análisis, pues en ella se hace evidente la mentalidad del mismo autor; no sólo de él mismo sino de toda una corriente de pensamiento de finales del siglo XIX a la que sin duda estuvo suscrito debido a sus estancias en Francia y España. El narrador se involucra directamente con el narratario y, como se ha visto anteriormente, deja claro que, a veces, el narrador es al autor que cuenta sus memorias. La mayoría de las veces cumple una función de narrador heterodiegético omnisciente, pero en otras la de narrador homodiegético y narrador testigo. Esta estructura y cambios intempestivos de estructura narrativa obedecen al género mismo de la obra: las novelas de folletín del siglo XIX.

Es importante subrayar que, si bien un narrador homodiegético participa en la acción narrada, no lo hace *qua* narrador, sino en tanto que actor. De ahí que un narrador cumpla con dos funciones distintas: la una *vocal* (narrar), la otra *diegética* (actuar u observar). Dicho de otro modo, el “yo” que narra, en tanto *sujeto* de la enunciación narrativa, toma su “yo” narrado como *objeto* de su narración. No obstante, la libertad de desplazamiento temporal entre los dos “yo” le permite a un narrador homodiegético asumir la perspectiva de su “yo” narrado, o bien, en un acto de reflexividad, la del “yo” que narra. (Pimentel. “Aproximaciones”, 273)

La autora continúa:

Ahora bien, si el narrador homodiegético se define por su participación en el mundo narrado, el narrador *heterodiegético* se define por su no participación, por su “ausencia”. A diferencia del homodiegético, el narrador heterodiegético sólo tendría una función: la vocal. (...) No obstante, esos grados de presencia/ausencia pueden observarse en distintas zonas de un relato y no únicamente en la diégesis. Si bien es cierto que sólo el narrador homodiegético puede estar presente en el mundo narrado, no es menos cierto que un narrador heterodiegético puede hacer sentir su presencia en el acto mismo de la narración; es decir, que, si está ausente del universo diegético, no necesariamente lo está del acto de enunciación que construye el mundo de la ficción. (Pimentel. “Aproximaciones”, 274)

Como se vio al inicio de este capítulo, los escritores que publicaban este tipo de obras, estaban sujetos al interés que causarían en los lectores. Ahora bien, una de las características de *Los bandidos de Río Frío* es que, mezcla ciertas dosis de romanticismo, naturalismo y costumbrismo (el mismo autor la define como “cuadro de costumbres”), sin comprometerse con ninguno de estos géneros. Una de las características de estas obras era el tono moralizante

y didáctico. En México, Ignacio Manuel Altamirano, por ejemplo, en su obra *El Zarco*, tiende a la reiteración de valores morales como una forma de didáctica para las masas. Para Altamirano era importante la moral, los buenos sentimientos y el espíritu. Manuel Payno no intenta aplicar una didáctica para las masas, tampoco intenta ser un naturalista crudo como Emilio Zola¹², aunque se note la presencia del francés en *Los bandidos de Río Frío*. “De la misma manera, los narradores de la novela del siglo XVIII y XIX, con algunas excepciones, consideran el discurso doxal como un aspecto de comunicación que es fundamental al propósito de sus novelas”. (Pimentel. “Aproximaciones”, 274)

Esta presencia se ve reflejada en las disquisiciones filosóficas del mexicano acerca de las condiciones de oprimidos y opresores, tema recurrente en el autor francés. Zolá, por ejemplo, en *Naná* (publicada y aclamada durante la estancia de Payno en Europa) habla de la descomposición social de Francia y del determinismo. Si bien, el autor francés, a lo largo de la novela impulsa un diálogo sobre los pormenores sociales y científicos de su época (cosas que alaba Payno de Francia), como la fotografía, la medicina, la criminalística y el ferrocarril, por ejemplo, denota también la increíble crapulencia de las clases bajas y altas. En la nación más cosmopolita y científica existen los excesos y la barbarie más inusitada. Payno, por su lado, hace lo mismo en su obra, pero aborda el determinismo, piedra angular del naturalismo, de forma distinta que Zolá; en el mexicano no es una condena cruel e inapelable para con sus lectores y compatriotas, por el contrario, suaviza su tono a través del narrador homodiegético y el narrador testigo. Como en la tradición oral y ancestral del pueblo

¹² Antonio Castro Leal dice en el prólogo a *Los bandidos de Río Frío*: “Su naturalismo está muy lejos de la escuela de Zolá; es bastante moderado, tanto por la propia orientación literaria del autor, cuanto por su propósito de no escandalizar a los compradores de las ‘entregas’”.

mexicano¹³, Payno le platica al lector sus sentimientos, sus pensamientos; se alinea con ellos a través de la palabra y pide “disculpas” por un exabrupto de erudición, tan molesto a veces para la gente más llana y sencilla. Sus intervenciones directas con el lector son para no caer en lo moralizante ni en lo didáctico. *Los bandidos de Río Frío* hacen evidente la barbarie del pueblo mexicano, el determinismo entre opresores y oprimidos, pero Payno no condena a su propio pueblo, como es notable en Zolá; dialoga con éste, intenta entrar en contacto con su gente a través de la pluma; por eso usa el humor, la ironía y la parodia (su literatura, en este sentido, es más cálida y humana). En el capítulo XLVI, “La cabeza hirsuta”, cuando Cecilia y sus ayudantes propinan una paliza a Evaristo y dan horrible muerte a sus secuaces, Payno reconoce a Zolá, pero lo aparta de su estilo, y se lo comunica al lector de una forma irónicamente sublime: Evaristo, una vez libre del yugo de Cecilia, a quien intentó robar y violar, hace un plan para vengarse.

“-¡No! (...) Matarla, robarla, que ha de ser muy rica. (...) Martirizarla, cortarle los pechos con las tijeras; hacer dibujos en sus pantorrillas con un cortaplumas, arrancarle con todo y casco las mechadas del cabello. (...) No saben lo que han hecho esas indias por golpear a Evaristo el tornero. - Estos propósitos y otros más terribles, que el lector de mundo y de experiencia podrá maliciar, pero que no son escritos ni por el insigne Zolá, calmaron la rabia de Evaristo y entró en otro género de cobardes consideraciones”. (Payno, 347)

¹³El corrido, para los años en los que fue escrita la novela, ya era una realidad de la cultura mexicana a finales del siglo XIX. No debe extrañar que Manuel Payno use esta misma tradición narrativa.

Este ejemplo final confirma lo dicho a lo largo de este capítulo. Se desmarca de Zolá, pero reconoce su importancia en la época en que escribe su novela. Hace una distinción final entre los “lectores de mundo” y los lectores a los que desea dirigir su obra. Su uso de recursos narrativos es interminable. Manuel Payno tiene dos formas de construir la narración de la novela, en primer lugar, como el género lo exige, usa el narrador heterodiegético; pero, por otro lado, usa el homodiegético para establecer un diálogo con el lector (mexicano) y compartir con éste sus sentimientos, ideas e impresiones personales.

Ya hemos dicho que no pasaba semana sin que en un punto u otro del camino de México a Veracruz fuesen robadas las diligencias; pero como se trataba de pasajeros desconocidos, (...) nadie hacía caso. Pero cuando se trató de una compañía extranjera de ópera y de muchachas bonitas, fue otra cosa. (Payno, 439-440)

Usa el narrador testigo, para legitimar una suerte de “memorias” ficcionales”. También habla con el narratario como si de una charla en presente se tratase.

Sigamos con el hilo de nuestra narración, interrumpida por un episodio que no deja de ser interesante para fijarse en lo que son las cosas de este mundo, y de cómo depende la suerte y la vida de las gentes de las circunstancias más insignificantes. (Payno, 445)

Estos tres recursos de enunciación están en función del estilo y el tono establecido en la novela, asunto que se abordará en los subsecuentes capítulos.

2.6 Espacio narrativo en *Los bandidos de Río Frío*

El último elemento para analizar la estructura completa de *Los bandidos de Río Frío* es el espacio en que está escrita la obra. El espacio corresponde al lugar o los lugares donde transcurren los acontecimientos en un tiempo determinado. No obstante, el espacio narrativo no sólo toma en cuenta los lugares físicos en los que transcurre toda la acción, sino que, también, la atmósfera espiritual que se crea en la obra y el ámbito social en que se desenvuelven los acontecimientos. Propone, a su vez, tres tipos de espacio:

- **Espacio físico o escenario:** Es el lugar o los lugares concretos y determinados donde ocurren los hechos. Puede ser un espacio abierto: natural, urbano, rural, marítimo, etc., o, por el contrario, un espacio cerrado: el interior de una casa, un cine, un bar, una escuela, etc. Este tipo de escenario se presenta mediante pasajes descriptivos, en los cuales, se detiene la acción narrativa.
- **Espacio psicológico:** Es la atmósfera espiritual que envuelve a los personajes y a toda la acción, según los conflictos que se planteen: amor, violencia, odio, venganza, desilusión, soledad, etc. Por ejemplo, un clima de soledad e incomunicación condiciona el comportamiento de los personajes y define las características del acontecer.
- **Espacio social:** Se refiere al entorno cultural, religioso, económico, moral o social en el que se desarrolla la acción narrada. Los personajes tienen un nivel intelectual, cultural; pertenecen o se agrupan en sectores sociales y manifiestan determinadas ideas religiosas o políticas.

La complejidad y extensión de la obra de Manuel Payno ofrece estos espacios en mayor o menos medida, según se va dando el desarrollo de la historia. Al ser una novela de folletín,

y como se ha dicho anteriormente, el autor suele usar diversos recursos para transmitir diferentes emociones o intenciones. También, la novela, al ser una mezcla entre el estilo romántico, costumbrista y naturalista emplea el espacio de forma muy diversa, según la trama. Por otro lado, uno de los aspectos importantes que señala el Dr. Mario Calderón, en su libro *Historia y cultura mexicana a través del lenguaje* (2010), es la importancia significativa de los nombres de los personajes históricos¹⁴, respecto a su función en la historia y el espacio social y psicológico. En su artículo “La independencia de México a través de la significación del lenguaje”, publicado en la revista *Graffylia*¹⁵ apunta que “Los nombres y los apellidos de un individuo, en sintagma y encadenamiento, forman un solo concepto que funciona como prefiguración de su actuar en el espacio social” (Calderón, 115). Es común que exista una concordancia significativa entre los nombres, su significado y la función de éste en la historia ya que “(...) cada personaje representa una especie de pieza de ajedrez cuyo valor depende de la unidad de sentido formada por el significado del nombre y de sus apellidos” (Calderón, 116). Sólo por señalar a los más importantes, en el caso de Pascuala, nombre de origen hebreo y que significa “La que pasa de la muerte a la vida” queda claro que, tomando en cuenta su embarazo tormentoso cuya metáfora se explica ampliamente en esta investigación, es muy pertinente. En el caso de Espiridión: “El de la canasta”. Sobrenombre del poeta griego Glicón, puede ser sólo una referencia jocosa.

Moctezuma, por otro lado, de origen náhuatl, significa "Hombre sañudo, hombre grave, circunspecto, serio, que se hace temer y respetar". A lo largo de la novela se hace evidente que el significado del nombre va de acuerdo con el personaje que es adusto y serio. Crisanto (nombre de Lamparilla y del juez Bedolla) proviene del griego *Χρυσανθος* (flor de oro,

¹⁴ Aunque en este caso aplica a personajes literarios.

¹⁵ Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

crisantemo), compuesto de χρυσός (oro) y άνθος (flor) y es una referencia clara de su ambición y codicia por el dinero. Las brujas María Matiana y María Jipila, respectivamente, comparten el nombre María, que proviene del hebreo מַרְיָם y significa “La elegida por dios”. Matiana, por un lado significa “Manzana”, símbolo del pecado y del paganismo. Jipila proviene, por su parte, de *Xiqui* e *Ilpil* que significa "Lugar de prisioneros vencidos". Sus nombres representan el sincretismo entre lo indígena y lo español, que conviven en la tradición prehispánica y católica.

Don Diego del Sauz, es un nombre español derivado del hebreo *Ya'qob* o *Ya'akov* (en hebreo, יַעֲקֹב). “Sostenido por el talón”, que es una referencia a su “divinidad” que proviene de su pseudo nobleza. Por otro lado Mariana del Sauz proviene del idioma hebreo y se deriva del de María y el de Ana. El primero quiere decir “Elegida de Dios” o “Amada por Dios” mientras que el segundo, significa “Dios se ha compadecido” y esto último le otorga las características trágicas del personaje, que sufre abandono, vejación y soledad, pero al final es recompensada por la vida y por el Dios al que siempre se encomienda. Juan (nombre de tres protagonistas importantes en la novela) viene del hebreo יוֹחָנָן (*Yôhānnān*), que quiere decir “El fiel a Dios”. De cierta forma refleja el carácter de Juan Robreño, padre e hijo, siempre fieles al valor de la bondad y el amor, pero también de Relumbrón, que a pesar de ser un crápula, es un hombre religioso. Este contrapunto causa el contraste señalado anteriormente en la obra de Payno.

Evaristo procede del griego *Εὐάρεστος*, de *εὖ* (bueno) y *ἀρεστός* (agradar), por lo que significa «Agradable», «Aquel que es servicial». En su labor como tornero y artesano, Evaristo es un hombre servicial y bueno, no obstante sus excesos y vicios lo llevan al lado opuesto del significado de su nombre, un juego de oposiciones que repite Payno una y otra vez. Cecilia, un nombre de origen latino (*Cæcilla*) se traduce como "pequeña ciega" o

"ciegucilla" al derivar de *Cæcus* (ciego) y *illius/illa* (diminutivo) hace referencia a la ceguera de la frutera por tener lazos afectivos con dos hombres que solo abusan de ella: Evaristo y Lamparilla.

Otro aspecto a señalar es el nombre del bosque. A pesar de que la novela lleva en su título el famoso bosque de Río Frío y podría por eso parecer una novela campirana o al menos inspirada en el campo, lo cierto es que, en su mayoría, la historia se ubica en la Ciudad de México. El bosque comienza a figurar ya avanzada la lectura, además, los escenarios que tienen lugar en las rancherías y en las haciendas poco distinguen, como a continuación se analizará, el exterior del interior, algo que sí es notorio en los escenarios que tiene lugar en la ciudad y sus alrededores.

Los espacios físicos interiores, en la ciudad, tienen una contraparte exterior, en la mayoría de los casos. La novela contiene muchos escenarios, estos son los más importantes:

- Basílica de Guadalupe – Cerro del Tepeyac
- La mansión del conde Diego del Sauz – Calle de Don Juan Manuel.
- Casa de Agustina – Calle Chapitel de Santa Catarina.
- La atolería – Callejón de la Condesa.
- Choza de Evaristo y Casilda – San Ángel.
- Portal de Mercaderes – Calle Plateros.
- Juzgado – Calle Plateros.
- Casa de Evaristo y Tules – Calle Estampa de Regina.
- Pulquería “Los Pelos” – Calle no determinada.
- El Mercado – Calle no determinada.

- El Hospicio de pobres – Calle no determinada.
- Corte Suprema de Justicia – Calle no determinada.
- Cárcel – Calle no determinada.
- Palacio Nacional – Zócalo de la Ciudad de México.
- Casa de Don Pedro Martín de Olañeta – Calle Montealegre.
- Casas de Cecilia – Una en Chalco y otra en la ciudad de México.
- El Obraje de Panzacola – San Ángel.
- Casa de Relumbrón – Calle no determinada.

Todos estos escenarios ciudadanos son muy importantes pues en ellos se desarrolla toda la historia. Cada espacio, además de ser físico, es también un espacio psicológico que representa a cada personaje. A diferencia de las haciendas, rancherías, bosques y campo abierto, los espacios en la ciudad, tanto externos como internos son un reflejo de la psique de cada personaje. Incluso, la relación del interior con el exterior obedece a una dialéctica, pues hay un contrapunto entre lo que sucede afuera con lo que sucede adentro; inclusive estos interiores tienen habitaciones que esconden aún más la intimidad psíquica de cada personaje. De esta manera el espacio físico es también psicológico y social. Veamos:

La Basílica de Guadalupe, es un lugar de adoración: “Templo de tres altas naves con sus capillas, calado por grandes ventanas, está lleno de luz y de alegría. En el extremo de la nave central, está el tabernáculo o altar mayor (...) la imagen de la Virgen (...) que hace postrar y besar la tierra a los creyentes, que se figuran que ha descendido de los cielos la madre piadosa de los hombres” (Payno, 30). Ahí el mexicano es respetuoso y silencioso. En el Cerro del Tepeyac, es todo lo contrario “Fuera del templo el movimiento era inmenso. El cerro y las calles, materialmente cubiertas de indios y de la gente de México, almorzando precisamente

el chito con tortillas, salsa borracha y muy buen pulque. (...) Uno que otro pleito entre los indígenas, bastantes borrachos, y varios desgraciados que pierden o les roban su pañuelo o su reloj” (Payno, 32). Reina el caos y la infamia: ahí es donde la bruja Jipila se roba al niño Juan. “Nadie la vio, nadie le reclamó y la criatura misma no sabía la suerte que le aguardaba” (Payno, 32).

La mansión del conde Diego del Sauz, por otra parte, es un lugar lúgubre: “ni una flor que matizase el color gris de las paredes, ni la gota alegre de un pájaro que turbara el silencio profundo, apenas interrumpido por los pasos tímidos de uno que otro criado” (Payno, 36). Ahí se esconden las más grandes penas de la condesita Mariana, quien vive a la sombra de su terrible padre. La calle de Don Juan Manuel es todo lo contrario: bulliciosa, en movimiento y llena de luz y vida. “La calle que hoy se llama de Don Juan Manuel, y que en el principio de la formación de la ciudad se llamó Calle Nueva, (...) la pintura de colores alegres y el movimiento necesario por ser habitantes de esas casas, por el alto comercio, han cambiado el aspecto feudal que todavía la caracterizaba en la época en que pasaban los acontecimientos de esta verídica historia” (Payno, 35).

La casa de Agustina es un lugar de refugio y devoción “Como en muchas de las viviendas de las casas de vecindad, la primera pieza era la cocina, después un cuarto que podía servir de comedor (...). Lo que había no solamente curioso, sino sorprendente, era un nicho de cristales de Venecia y dentro una Virgen de las Angustias con su hijo muerto, descoyuntado y sangriento, que caía de su regazo al suelo” (Payno, 53). Ahí Mariana encuentra un escondite para ver a su amado Juan. La calle de Chapitel de Santa Catarina, es un lugar solitario y sombrío, donde uno camina con miedo. “(...) tenemos que dar un paseo por el Chapitel, sin miedo de ladrones, pues por fuerza el sereno tendrá que estar despierto (...). Los edificios

viejos y descascarados, las ventanillas con papel en lugar de vidrios, los grandes agujeros del empedrado y el caño con sus aguas negras y espesas (...)” (Payno, 55).

Y así sucesivamente. Manuel Payno, en los espacios de la ciudad que construye dentro su universo literario, da vida a estas oposiciones dialécticas. No sucede lo mismo con los espacios del campo: ahí la dialéctica no existe y el campo se vuelve un espacio indomable y desconocido. El bosque, la campiña y las comarcas sólo las conocen los indios que las transitan a pie. Para el hombre de ciudad son páramos terribles donde les asecha la muerte. Veamos estas escenas de Banitelli y Juan Robreño en las montañas de Toluca: “-¿Conoces este terreno?- preguntó el oficial a quien se daban estas órdenes. -No mucho, es muy difícil e intrincado y no lo saben bien más que los ladrones o los indios queseros; pero entre los soldados del 5to de línea hay dos cabos que han merodeado cosa de dos años. Los pondremos a montar a caballo esta tarde” (Payno, 46).

Evaristo en “Los Coyotes”, un rancho abandonado tiene una escena parecida:

A cosa de media noche, los aullidos de los lobos y los coyotes que al principio había escuchado muy lejanos y en los que distraído con sus maquinaciones no había fijado su atención, se hicieron más perceptibles y cercanos, mezclándose de vez en cuando con algún rívido de tigres. (...) -¿Será mi suerte morir devorado por estos animales feroces? -pensó. (...) Por sus piernas y espaldas sentía la carrera de los alacranes (...) Pero un ruido seco y acompasado, que cesaba y volvía a comenzar, le indicó que había debajo de su silla una víbora de cascabel. Evaristo se llenó de horror, se encomendó a Dios y se puso a llorar como un niño”. (Payno, 329)

Por último, Juan, Espiridión hijo, Moctezuma III y Banitelli en un páramo desierto tras un incendio, una tormenta y en medio de una peste de cólera que atacó los pueblos cercanos:

Amaneció un día turbio y tristísimo, como si la naturaleza hubiese también tomado parte de la catástrofe. El huracán había disminuido y soplabla en la misma dirección, y el fuego, habiendo devorado cuanto tenía que devorar, apenas se distinguía por una que otra pálida llamarada producida por la pólvora y los cartuchos esparcidos por el suelo. Había algunos moribundos que, no habiendo sido quemados lo bastante para perecer, se quejaban y pedía socorro. (Payno, 608)

Es posible, que en esta *coincidentia oppositorum* se de una dialéctica ciudad-campo. Lo dominado por el hombre y lo indomable para él. Los pueblos, los ranchos y las haciendas, por su parte, son espacios donde el hombre pretende domar a la naturaleza. Son un terreno neutral, ahí donde el mestizo, el indio y el criollo conviven, ahí donde la cultura mexicana florece sin discrepancias ideológicas sociales, políticas y económicas. Pero ese es tema para el siguiente capítulo.

Capítulo tercero: Análisis de la novela Los bandidos de Río Frío a partir de la estilística de Dámaso Alonso.

La literatura, a diferencia de otro tipo de texto, expresa emociones y sentimientos humanos en un contexto determinado, que denominaremos “artístico”. Su construcción obedece a motivos estéticos y sus propósitos son específicos: lo poético¹⁶. Es una obviedad decir que,

¹⁶ Vamos a partir de la *función poética* de Roman Jakobson, al referirnos a lo “poético”. Lo literario se da desde el concepto de *Literarunst* o *Literaridad*. El presente capítulo se enfoca en la estilística, por lo que los anteriores conceptos se dan por entendidos.

a diferencia, digamos, de un directorio telefónico o un manual para el manejo de grúas, la literatura debe cumplir con ciertas características que la conforman como tal. Sí bien muchas vanguardias, en especial en el siglo XXI, consideran la etiqueta de una lata o las instrucciones para armar una carreta como un texto poético, no es el propósito de este trabajo desentrañar esos discursos. El presente trabajo se enfoca en dos cuestiones primordiales para entender una obra literaria en específico: lo estético y lo literario en *Los bandidos de Río Frío*. Pero, ¿qué significan estos dos conceptos?, ¿cómo se abordan?, ¿de dónde surge lo poético, a partir de estos dos elementos, que tan simples y tan complicados llegan a ser? No resulta ocioso abundar en esas preguntas, sobre todo cuando el quehacer de la investigación literaria busca metodologías científicas para explicar los fenómenos de la misma literatura, ya sea desde la lingüística, desde el arte, la semiótica, etcétera. Sin embargo, para los fines prácticos de esta tesis, sin soslayar otras metodologías, se propone la estilística como un método de investigación interpretativa que se acerca a lo germinal de la problemática, desde una raíz específica: el estilo y la lengua. Muy concretamente, el estilo de Manuel Payno en *Los bandidos de Río Frío*.

Es también pertinente comenzar aclarando, en cierta medida (y sin que sea un fin específico de este capítulo), lo que se ha entendido como “escuela estilística” y las posturas de sus principales autores, para, de cierta forma “focalizar” el sentido de lo que se plantea.

En primera instancia hay que tomar en cuenta que la estilística usa una gama enorme de herramientas como la métrica (en el caso de la poesía), la gramática, la lexicografía, la fonética, la retórica, etcétera para dar cuenta del *catálogo* de recursos lingüísticos que un autor puede emplear. Éstos se analizan para describir con más claridad y precisión el estilo de un autor. Hay una voluntad taxonómica en los procesos estilísticos; una metodología de

rompecabezas, aunque la estilística tampoco entra en un paroxismo de obviedades para hacer de uno o tal texto un manual para sólo puntualizar lo que un autor hizo o dejó de hacer. Eso el lector ya lo ha percibido. Lo complejo es descubrir (completa o parcialmente) el estilo único y propio del autor por medio del uso de una sola herramienta: la lengua. De la misma forma que un pintor usa tal o cual paleta de colores o un músico tal o cual instrumento o tonalidad, todos los recursos usados por un autor tienen como objetivo entrar en relación con su función *poética* (o *expresiva, estética, literaria, artística*). La función del investigador es exponer esos recursos, de lo contrario sería sólo una descripción sistemática, de carácter técnico, que no explicaría más que el hecho de que en la hoja se imprimieron palabras. ¿Pero cómo opera la estilística? No es menester de este trabajo sumergirnos en el amplio mundo de la estilística, con su inmensa ramificación de corrientes y autores, pero puntualizar sus alcances, a grandes rasgos, tampoco resulta ocioso. En una carta dirigida a Alfonso Reyes, el filólogo español Amado Alonso hace una disertación sobre lo que es la estilística desde su muy particular forma de vista. De una forma simple y lúdica explica una metodología de investigación literaria que llevaba muchas décadas en el tintero y había sido, y sigue siendo, el empeño de un sinfín de estudiosos. Y es que ¿hablar formalmente de la estilística, es hablar del estilo de un autor y hablar puramente de un estilo es entrar en un marco completamente subjetivo? ¿Qué se entiende por estilo? Amado Alonso dice en su carta:

Lo primero, por orden de exposición, es que el nombre de *estilística* denuncia que se quiere llegar al conocimiento íntimo de una obra literaria o de un creador de literatura por el estudio de su estilo. El principio en que se basa es que a toda particularidad idiomática en el estilo corresponde una particularidad psíquica. Ya le adelanto que una mera lista de particularidades estilísticas no nos hace conocer y gozar la índole

de una obra ni de un autor: los rasgos diferentes tienen que componer una fisonomía. Para usar las palabras de Leo Spitzer¹⁷, que, a su vez, se apoya como yo en las doctrinas de Karl Vossler: «Ha de haber, pues, en el escritor una como armonía preestablecida entre la expresión verbal y el todo de la obra, una misteriosa correspondencia entre ambas. Nuestro sistema de investigación se basa por entero en ese axioma.» (A. Alonso, 2)

El investigador que se dé a la tarea de desentrañar el estilo de un autor se enfrenta a los “valores expresivos” de la lengua correspondiente. En este sentido, cuando se habla de estilística, se entiende que es, entonces, un estudio relacionado con la lingüística, desde el punto de vista sintáctico, fonético, semántico, morfológico; y si se está considerando la semántica, por obvias razones se toma en cuenta tropos y figuras retóricas. Y es la retórica la que nos lleva a un estudio estético de la lengua. Y es lo estético lo que nos lleva a lo literario (¿y lo filosófico?). Vemos pues que la estilística no recae en la subjetividad y la simple interpretación, por el contrario, es la extensión y continuación de diversos quehaceres que a lo largo de la historia han formado los estudios literarios.

Amado Alonso menciona que la primera distinción para explicar la estilística es la que hace Ferdinand Saussure respecto a *langue et parole*, que el filólogo traduce como “lengua y habla”. Esta distinción refiere a que hay dos formas de estilística: la estilística de la lengua y la estilística del habla. La primera aborda los elementos afectivos en el lenguaje formal y la segunda del lenguaje convencional. Por otro lado está lo que A. Alonso llama *significación*,

¹⁷ Vamos a guardar este nombre para más adelante.

que es el sentido que toma una palabra en un contexto determinado, ya sea empleándose literariamente o en el habla común.

En la palabra hablada por el hombre puede usted considerar dos aspectos principales: la significación y la expresión. *Significación* es la referencia intencional al objeto (un acto lógico). La significación de la palabra *sol* es referirse al objeto sol, al sol; la significación de la frase *ya sale el sol* es la referencia intencional al hecho de salir ya el sol. La palabra o la frase son *signos* de esas realidades. Pero además de *significar* una realidad, esa frase en boca humana *da a entender o sugiere otras cosas*, y, ante todo, la viva y compleja realidad psíquica de donde sale. De esa viva realidad psíquica la frase es *indicio*, no signo; la expresa, no la significa. (A. Alonso, 2)

Por ejemplo, en la frase “cae la noche”, la significación del verbo “caer” cambia. Es obvio que la noche no cae, pero en sentido figurado (*rhetoric speech*) la noche se presenta así, como una caída¹⁸. En otro sentido “cae la noche” puede significar un estado de ánimo o un mal presagio; la noche en este sentido significa negrura, soledad, tristeza, etcétera. Puede interpretarse como el estado psicológico en una persona. O simplemente, ya está anocheciendo. Alonso también menciona la intencionalidad en las palabras respecto de su orden o su jerarquía.

Dos frases pueden tener la misma significación con diferentes valores expresivos: «mira lo que me ha dicho ese bobo» y «mira lo que me ha dicho el bobo ese». Sólo con cambiar el orden de palabras se cristaliza de modo diferente el momento afectivo; con *el bobo ese* hay más irritación, más agresión, más tensión. La frase es el anuncio

¹⁸ A pesar de que la luna “asciende”; quizá la “caída” simbólica es la del sol, lo cual abre la puerta innumerables interpretaciones significativas.

de una experiencia *propia*, y no por el *me*; podría igualmente ser «Mira lo que el bobo ese ha hecho a su hermano»; siempre el verdadero resorte vital sería reproducir ante nuestro interlocutor un momento *nuestro* de asombro, admiración, indignación, regocijo, en fin, una explosión afectiva provocada por el decir o el hacer de otro. (A. Alonso, 3)

En el signo podemos distinguir lo afectivo, lo activo, lo fantástico y lo valorativo. El signo y su significación no son ajenos a los valores humanos: son contenidos psíquicos voluntarios e involuntarios. En el caso de la literatura diremos que son voluntarios. La estilística de la lengua se va a ocupar del estudio de estos contenidos psíquicos. Hay un orden sintáctico, semántico, retórico en el momento en que un novelista va a plasmar una idea; también hay una carga afectiva. El signo y su significación, entonces están voluntariamente atados a estos contenidos psíquicos y que usan como vehículo las herramientas de la lengua para expresarse. James Wood (2009), en su libro *Los mecanismos de la ficción*, descubre que el *estilo indirecto libre* como una base fundacional de la novela moderna, pero que éste se dio por el desarrollo en la descripción de los detalles dinámicos, uniendo compases temporales diversos. Wood detalla que las descripciones de Flaubert, por ejemplo, cambiaron el modo en que un narrador interviene dinámicamente en el uso del lenguaje, incluso en los personajes, a quienes les imprime su psique (*Madame Bovary c'est moi*). Flaubert está presente en todos los detalles de su novela. ¿Cómo está presente? Por medio de las herramientas lingüísticas que conforman su estilo. “Flaubert puede unir todos esos compases temporales porque los tiempos verbales del francés le permiten utilizar el pasado imperfecto para transmitir tantos actos diferenciados como actos que ocurren de forma diferente”. (Wood, 46) ¿Estamos atendiendo el estilo de Flaubert por medio de la lengua? Sí. ¿Se

atienden preferentemente los valores poéticos como un hacer del espíritu creador, en vez de los valores históricos, filosóficos, ideológicos o sociales atendidos por la crítica tradicional? Sí. Bueno, estamos acercándonos al meollo de todo este asunto.

Ya sea un poemita, ya una novela o una tragedia, el estudioso del estilo trata de *sentir* la operatoria de las fuerzas psíquicas que forman la composición de la obra, y ahonda en el placer estético que emana de la contemplación y experimentación de la estructura poética. Después, sólo después, cada uno de los elementos es estudiado y mirado en su papel estructural en la creación poética: ¿qué sugiere aquí este diminutivo?; ¿cómo está constituido el ritmo, qué revela del momento de la creación artística y qué efectos estéticos produce?; ¿qué papel hace esta metáfora, cuál es su hechura y qué armonía guarda con el sistema entero de la producción entera del autor?

(A. Alonso, 4)

Ahora bien, si Amado Alonso en dicha carta es muy claro a la hora de hablar de los alcances y propósitos concretos de la estilística, sería inocente suponer que dicha epístola contiene todo lo que se tiene que saber; ésta sirve de ejemplo, de *explicandum*, digámoslo así. Habría que resolver una cuestión epistémica, que subyace en los estudios lingüísticos de Saussure: la diferencia entre *langue* y *parole*¹⁹. Pero dejemos esta discusión para más adelante, por el momento, ya es más claro el rumbo que está tomando la presente tesis. Ahora bien, la piedra filosofal para esta investigación es *Poesía Española* de Dámaso Alonso. Es importante hacer una revisión breve de este libro para comprender los alcances de la estilística y desarrollar la metodología de análisis en la prosa de Manuel Payno.

¹⁹ Lengua y habla. El estudio de la lengua y el habla tienden a ser disímiles y ambos conceptos entran en conflicto durante un análisis.

3.1 Poesía española de Dámaso Alonso

Con su método de análisis denominado “circulo filológico”, el lingüista austriaco Leo Spitzer impulsa un primer intento por hacer de la estilística una herramienta de análisis formal para los estudios literarios. Hasta ese momento era la historia, la filosofía, la filología y la crítica²⁰ las encargadas de los estudios literarios. Con el “circulo filológico”, que parte exclusivamente de la lengua y su uso contextual, este lingüista trabaja un método en el que se “estudia el detalle, después el conjunto y después, otra vez, el detalle”. Cuando Spitzer habla del “detalle”, habla de herramientas de lenguaje; dispositivos materiales de creación. Pero, sucede que Spitzer considera que la dicotomía *langue et parole* se vuelve problemática porque no descarta el “habla” y considera a ésta como signo de identidad de una comunidad específica²¹. A pesar de ello va a buscar una forma de acomodar el rompecabezas, porque “no es el lenguaje, como pretende la escuela mecanicista o materialista de lingüistas, una mera actividad fisiológica y ciega, un rimero de cuerpos sin vida ni sentido, material léxico muerto, “hábitos parlantes” automáticos, cuyo funcionamiento no sea posible de controlar”. (Spitzer, 16-17)

Spitzer trata de atajar estos fenómenos desde la lingüística y desde las lenguas nacionales. Es decir, cada lengua opera sus propios dispositivos, como James Wood explicó en su libro, acerca de Flaubert. Cada lengua, entonces, tiene posibilidades expresivas únicas, respecto a su sintaxis, fonética, semántica, morfología y pragmática. Los “autores

²⁰ En muchos casos “crítica impresionista”.

²¹ ¿La literatura es una extensión de la lengua o del habla? Este problema no lo resuelve la estilística, pero es importante mencionarlo, pues en el estudio del estilo no se puede soslayar la oralidad del autor en su intencionalidad creativa.

nacionales” (por llamarlos de algún modo) están inexorablemente ligados a este principio. A pesar de las reflexiones de Spitzer, esto es una realidad

Porque hubiera sido temerario comparar el conjunto de una literatura nacional con el conjunto de un idioma nacional como intentó hacer prematuramente Karl Vossler, yo comencé más modestamente con este problema: ¿podemos definir el alma de un determinado escritor por su lenguaje en particular? Es evidente que los historiadores de la literatura han sustentado esta opinión, ya que, después de la consabida cita (...) “el estilo es el hombre”, incluyen generalmente en sus monografías un capítulo sobre el estilo del autor. (...) (Spitzer, 20)

El estilo del autor, está ligado a su lengua, definitivamente. Con el “círculo filológico” él pretendía llenar el hueco entre la lingüística y la historia de la literatura. Pero aclara que no se puede definir el individuo (*individuum est ineffabile*), mucho menos en términos literarios. Las herramientas usadas por uno u otro escritor, serán variadas. “¿Estaría por fuerza destinado al fracaso cualquier intento de definir un escritor particular por su estilo?” (Spitzer, 21). En su ensayo *Perspectivismo lingüístico en el Quijote*²², Leo Spitzer traza una línea que intenta delimitar los confines de la estilística, no obstante, no responde a su propia interrogante.

Pero hay que dar un paso atrás; hay otro personaje que se ha nombrado anteriormente y que es necesario revisar: Karl Vossler. Es el antecesor de Spitzer, y reconoce la estilística como una suerte de laboratorio de investigación de la lengua en su doble dimensión: la del individuo creador y obra idiomática. Vossler, sin embargo, sujeta a la estilística con la

²² Se incluye en el libro *Lingüística e Historia Literaria*.

intuición personal. Los actos de expresión sólo pueden ser intuitos por la “sensibilidad del lector”. Mientras Spitzer, ve en la estilística un estudio que corresponde a una excitación, Vossler destina la noción de estilística preponderantemente a la lengua literaria, no con el fin de omitir la lengua hablada de sus investigaciones, sino por razones de método que interesan a la propia estilística. Por ese lado Vossler discrimina conceptos para llegar a una meta clara.

La lengua puede significar un cúmulo de hechos expresivos e idiomáticos y recordemos que se compone de signos (significado y significante). Pero la lengua es igualmente una capacidad del individuo, una facultad innata de producir articulaciones; entonces equivale al *lenguaje* del que, precisamente, F. de Saussure separa la lengua = *langue et parole*. Sin embargo, el concepto de lengua, si hablamos de estilo de autor, también está ligado invariablemente a lo afectivo y abstracto (*parole*).

La lengua, en el segundo sentido apuntado, es pura facultad y se ve con cuánta razón O. Funke (*Zur Charakterisú\ des englischen Sprachsystem*) la califica de "ein grammatisches Abstraktum", un *Abstractum* gramatical. A su turno el individuo resulta un factor de extrema complicación. Después de habersele visto y haber primado como *homo logicus* se le ve ahora y domina como *homo affectivus*. (Martínez. “Un aspecto de la teoría estilística”, 243)

La lengua se compone también en su doble aspecto: *pensante* y *afectiva* (Martínez, 1949). Es una composición muy compleja y precisamente esta complejidad, esta serie de relaciones intrínsecamente compactas, es la que ha escapado por mucho tiempo al análisis. Es decir, la lengua, en el habla y la escritura se conforma de tantos aspectos subjetivos que mientras ese análisis se dirigía al fondo de los fenómenos lingüísticos a su apariencia externa, a los *hechos*, vistos y comprendidos mecánica y cuantitativamente, existe una posibilidad de encontrar una

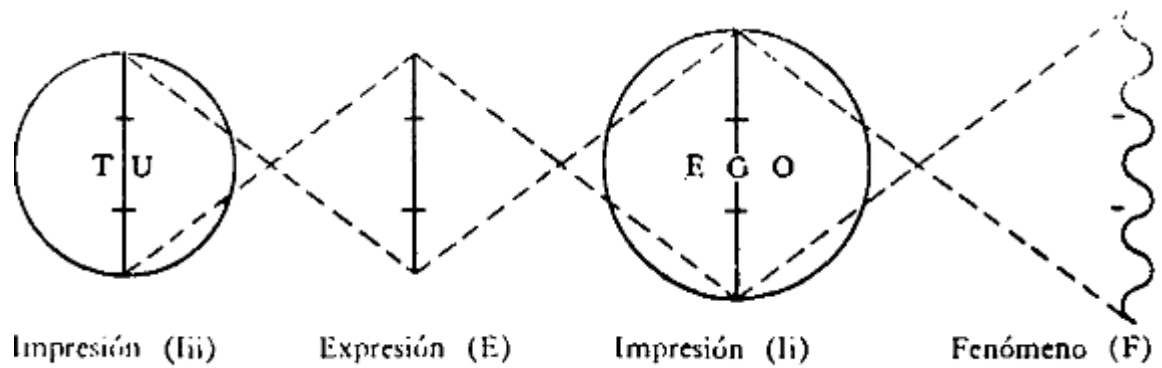
“ciencia de la literatura”. La estilística es, al parecer, la única manera de ejercer esta ciencia porque usa las herramientas objetivas del autor y también las subjetivas.

Charles Bally propone que esa complejidad existente entre lengua e individuo haya extraído el objeto de la estilística.

Por supuesto, en la estilística del habla Bally se concreta a una caracterización de los hechos de expresión (mejor, 'tipos expresivos') que opera directamente sobre reacciones, no siempre de índole idiomática, entre hablante y oyente. Basados en su trabajo sobre las concepciones de la estilística podríamos ver el papel del habla (*h*) en el que la lengua materna, representada por un círculo, envuelve al hablante y al oyente (que se mueven en una esfera [/] intelectual y (*A*\ afectiva), pero que se resuelve por una parte en "medio de acción y expresión" = (*a*, *e*) y por otra en "fuente de impresiones y reacciones" = (*i*, *r*). (Martínez. “Un aspecto de la teoría estilística”, 245)

W. J. Entwistle²³ hace un diagrama que acopia la existencia y el valor del fenómeno lo mismo que el cruce de las reacciones que suscita en el hablante. El esquema es este:

²³ Martínez (1949) incluye este diagrama que pertenece a William Entwistle, *Historia de la literatura Inglesa*. México: Fondo de Cultura Económica. Breviarios 106. (1955).



Hay dos impresiones, la del emisor (tú) y el receptor (ego). La expresión en el mensaje causa un fenómeno en el receptor. Este fenómeno es único. En su libro, *El lenguaje y la vida*, Bally pone los cimientos en los que va a fundar Dámaso Alonso su obra *Poesía española*.

En otras palabras, el individuo es el que recaba para sí su propio derecho y la expresión cumplida, efectuada, vuelve a levantarse ante el hablante como fenómeno. Así, con alguna modificación, regresamos otra vez al circuito del habla de Bally; pero con una evidencia más: que la lengua no es extraña al habla, la *langue* a la *parole*; que la lengua como sistema, enclavada en la diacronía, es entre muchos otros fenómenos uno de los que al individuo sirve, libre en la sincronía, para reaccionar en forma de 'tipo expresivo'; que la estilística del habla, confinada a la red de asociaciones lingüísticas que componen un estado de lengua lejos de volver a hallarse "prácticamente idéntica" en todos los demás hablantes, difiere en cada uno de ellos, pues en el peor de los casos la *langue* sigue siendo para la conciencia actual de cada hablante un *fenómeno* que suscita todo género de reacciones al contacto de aquel con éste. (Martínez. "Un aspecto de la teoría estilística", 246)

La estilística como parte de la literatura incluye el análisis de las formas y la interpretación de las mismas; aspira a describir, aprender y aprehender el sentido último de la obra literaria.

Para todo lo cual la lingüística resulta imprescindible. Ahora, bien, todos estos autores que se han mencionado sirven de preámbulo para *Poesía Española* de Dámaso Alonso.

Poesía Española parte de un concepto fundamental, ampliamente estudiado: el signo lingüístico. Sí bien, la obra se enfoca en la poesía y hace un análisis del estilo de Garcilazo, Góngora, Quevedo y en algunos aspectos de Lope de Vega, toma como base el concepto de significado y significante para comprender un poema como un signo lingüístico. Pero para Dámaso Alonso, las conclusiones de Saussure son reduccionistas (tomando en cuenta que el maestro de Ginebra no estudia los fenómenos literarios). No obstante, el signo es de fundamental interés para Dámaso Alonso. Para el poeta español, un poema es un signo con un significado y éste se construye por los significantes; es decir las herramientas lingüísticas que el poeta usa en la praxis creativa.

Vamos por partes, Dámaso Alonso propone que si la entidad literaria (poema, cuento, novela, etcétera) es un signo, se compone por significado y significante. Sin embargo, el significado se compone de significantes que van más allá de la simple definición sausseriana. “Los significantes no transmiten conceptos sino delicados complejos funcionales” (D. Alonso, 23). El significado es una totalidad y sus significantes son herramientas expresivas-afectivas. “Diremos, pues, que un significado es siempre complejo, y que dentro de él se pueden distinguir una serie de significantes parciales”. (D. Alonso, 24)

Cuando Alonso dice “parciales”, se refiere a que éstos no poseen el concepto en su totalidad, sino que solo reflejan una variabilidad; una mutabilidad significativa que otorga forma al significado. Una parcialidad de una totalidad. Esta parcialidad, por ejemplo, se puede hacer evidente en “cae la noche”. Evidentemente esta frase tiene un significado, como se ha visto anteriormente, pero veamos qué sucede si a esta totalidad le variamos un

significante parcial²⁴: “cae esa noche”, “desciende la noche”, “derrumba la umbría”. Depende aquí del gusto del autor por usar tal o cual significante, las posibilidades pueden extenderse con herramientas lingüísticas más sofisticadas como el hipérbaton, la parataxis; o en el caso de figuras retóricas como la ironía: “cae la noche” puede ser, en cierto contexto, un sarcasmo. El autor define con las palabras y la forma en que las usa el estilo propio. Si regresamos a los conceptos de lenguas nacionales, “en castellano no hay orden preestablecido: cada momento expresivo tiene el suyo (...) A cada instante el hablante elige instintivamente el orden para cada expresión” (48). Esto es un análisis superficial del estilo, pues de la misma forma, el escritor elige las herramientas tanto como lo haría un hablante

Por análisis (artificial) consideramos también a la palabra como signo (significado-significante), pero lo mismo debe ocurrir con unidades mucho más breves: una sílaba, una vocal, una consonante, un acento una variación tonal. Pero en el sentido de lo mayor, podemos considerar que un verso, una estrofa, un poema, o partes de ellos, son otros tantos “significantes”, cada uno con su especial significado. (D. Alonso, 30)

Pero es el autor, el poeta o el narrador quien escoge este orden por medio de la intuición. Ese es, fundamentalmente, el pilar de su estilo. En el caso de Payno, la novela de folletín es parte de su sistema intuitivo, sin soslayar el conocimiento que él mismo tenía sobre la política y la historia del siglo XIX. De la misma forma, quien estudia el estilo, debe intuir las variables en los significantes parciales. “La intuición del autor, su registro en el papel; la lectura, la intuición del lector. No hay más que eso: nada más”. (41) Es un deporte de observación, lectura, reflexión y constancia. “No hay análisis estilístico si no hay intuición previa”. (110)

²⁴ Un cambio de paradigma y sintagma.

3.2 Forma Exterior y Forma Interior

Ya hemos expuesto los conceptos formales en los que se basa la estilística; también, con base en el signo de Saussure, se ha establecido lo que para Dámaso Alonso es el significado y el significante. Ahora es necesario entender las dos formas de análisis que propone Alonso como método científicista²⁵ para el estudio literario. Primero, y observando lo anteriormente mencionado, el significante parcial conforma al significado, es decir, el signo en vez de ser significado-significante es inverso, significantes-significado. La suma de significantes forma un significado poético.

Estamos de nuevo en el punto de la indagación peculiarmente literaria, es decir, en el vínculo significante-significado, pero tratamos ahora de caminar en dirección inversa, desde el significado hacia el significante. (...) Entran aquí, además, y han de ser tenidos en cuenta los datos biográficos, no en cuenta datos muertos, como duermen por los manuales de historia literaria, sino en cuanto nos iluminan posiciones estéticas y aun modalidades de la expresión. (D. Alonso, 151)

Como señala Alonso, no sólo son las herramientas lingüísticas y los recursos retóricos los que entran en juego, es también el contexto histórico, biográfico; afectivo, psicológico lo que se sucede en la toma de decisiones de un autor para elegir tal o cual palabra, tropo, tono, fonema; sílaba, ritmo, etcétera. “Como es imposible divorciar lo afectivo y lo conceptual, ambas perspectivas deben ser objeto de la misma atención de la Estilística” (Alonso, 177).

El estilo de un autor también está supeditado a sus relaciones afectivas con el mundo, cada

²⁵ Para Dámaso Alonso es necesario establecer una “ciencia de la literatura” lo más objetiva posible. De otro modo tanto la crítica como la investigación, quedaría sesgada en un plano meramente subjetivo. Sí bien es difícil objetivar completamente la literatura y el arte en general, el método de Alonso propone un acercamiento; un “cimiento” firme para construir una ciencia literaria en el futuro.

decisión que toma durante su praxis creativa está sujeta a su visión personal: su estilo es el conjunto de todo ello y éste tiene un dispositivo material que se registra, invariablemente, en los significantes. El significado de la obra se intuye por el análisis de significantes. Dámaso Alonso llama a eso Forma Externa. Se analiza el exterior para llegar al interior; de afuera hacía adentro. Y cuando se dice externo, D. Alonso se refiere exclusivamente a dispositivos materiales del significante; no puede cometerse el error de interpretar la vida del autor con su obra²⁶. Es por eso que el análisis debe ser objetivo y sincrónico: la interpretación del lector es fundamental porque en él se completa la relación poética. No ingenia intuiciones espontáneas, sino reflexivas, pues la literatura se mimetiza con sus propias experiencias durante la excitación de la obra de un creador; el arte del lector es el arte de la “impresión”.

(...) a la Estilística no le interesa, o no le debería interesar (o sólo en determinados momentos, y por razones pre-estilísticas) la procedencia de estos elementos; para ello lo mismo tiene que haya llegado por la vía de reflexión y tradición o por elementales y directísimos reflejos. Digámoslo de una vez: esto es así porque la estilística estudia organismos; estructuras sincrónicas de valores. (...) El análisis estilístico actúa sobre los valores de una estructura sincrónica: nada más sincrónicamente orgánico que el poema, la más perfecta realización del lenguaje, última posibilidad, última condensación significativa del lenguaje. (...) La indagación estilística es sincrónica.
(D. Alonso, 178-179)

Para este análisis de *Los bandidos de Río Frío*, empero, nos será muy útil la información del capítulo I y II de la presente investigación. Poco a poco, los hechos históricos, biográficos;

²⁶ Sin embargo, para el análisis de la presente investigación se argumenta usando también el contexto histórico y el retrato que de Manuel Payno hizo Guillermo Prieto, pues, aunque Alonso descarta lo extraliterario, para los efectos de esta investigación son fundamentales para entender una pieza literaria del siglo XIX.

las descripciones narratológicas y estructurales en el relato dejan de ser meros datos sin valor y comienzan a ser engranajes en movimiento. Por el momento volvamos al significante, que para Alonso es la

materia registrable físicamente; la única dificultad que nos opone es la del número casi infinito de relaciones que en él están implicadas.

Si el significante es materia concreta, físicamente registrable, el significado no es – después de todo- más que nuestra propia intuición del poema. Hemos especulado con él como si fuera pájaro en mano. No; el significado no es analizable, no es aprehensible; es inefable. (D. Alonso, 179)

A este último concepto Dámaso Alonso lo llama Forma Interna. ¿Por qué es imposible analizar el significado y después los significantes? Porque al invertir la Forma Externa, de adentro hacia afuera, perdemos la perspectiva. Sería entender el significado y después interpretar el porqué de las elecciones del autor en su praxis. Y eso sólo lo puede saber el autor. Alonso hace hincapié en que la Forma Interior en el análisis puede ser el futuro de la estilística y de los estudios literarios. Apunta que: “Habrá que penetrar en la maraña de los elementos afectivos, volitivos, en toda la red de reacciones del autor frente al pasado o a lo contemporáneo, frente a las cosas y los hombres; frente a las obras de arte y de literatura.” (370). No obstante, para efectos de esta investigación, sólo se hace mención de la Forma Interna para aclarar el concepto de Forma Externa, que es la metodología que se ha de usar. Sin embargo, es interesante señalarla, pues no está de más conocer esta parte de la obra de Alonso.

Volviendo al punto, en palabras de Dámaso Alonso, “las obras se han escrito para el lector”, pero entiéndase bien, una obra como *Los bandidos de Río Frío* es para el lector contemporáneo; al investigador que tiene la perspectiva para poder observar los detalles con minuciosidad. Si bien, para Alonso, conforme pasan los años “algo se va oxidando, algunas grietas se van abriendo en la relación expresiva-impresiva necesaria para la perfección de la obra. Es un daño que, dentro del arte, afecta de modo muy especial a las obras literarias, por el rápido envejecimiento de su medio de comunicación, es decir, el mensaje” (193). Debe considerarse también que el análisis sincrónico o diacrónico y las perspectivas que da el tiempo puede ser muy útil para un investigador, para dar cuenta no sólo de los dispositivos literarios sino la claridad del mensaje del autor. En este caso *Los bandidos de Río Frío* no sólo se resignifica en esta época, sino que descubre significados importantes para la literatura nacional y sus estructuras. En este aspecto, aquellos rasgos de novelas costumbristas como *Astucia*, *La Rumba*, *Antón Pérez* y *Los bandidos de Río Frío* develan dispositivos novedosos, estructuras experimentales y herramientas narrativas que explican muy bien el desarrollo de la novela mexicana actual.

La novela, como obra de arte, es un universo único, con sus propias leyes y normas. No están sujetas a los juicios y las categorías de la historia del arte o la filología. En el caso de las novelas antes mencionadas, podríamos enlistar sus diferencias estructurales, lo ajeno que son unas de otras, a pesar de que pertenezcan a un mismo movimiento, a una misma época, en un mismo país. Caeríamos en la cuenta de que son más disímiles, una de otra, como lo son el cielo y la tierra, Veracruz y Puebla o dos diferentes tipos de mole. Si bien el espacio, la época y las semejanzas morfológicas aparentan unicidad en la literatura mexicana del siglo XIX, la estilística nos hace evidente que eso no es verdad. Propongamos que todas son

“Novelas Costumbristas”, sólo porque algún sujeto, en algún momento dijo que eran eso, al ponerlas en la mesa de análisis, bajo un “microscopio” objetivo y crítico, alejado de las lecturas impresionistas y las reseñas de supermercado, veremos su soberanía e independencia poética. Las categorías impuestas por la historia de la literatura no profundizan; la estilística trata de responder interrogantes desde la lengua, no desde las categorías. “(...) tenemos que considerar el fenómeno literario como un cosmos, como un universo cerrado en sí, e investigar su ley particular –su sistema de leyes-, lo que le constituye y le constituye único” (D. Alonso, 357). Dámaso Alonso continúa:

Estilo es todo lo que individualiza a un ente literario: a una obra, a una época, a una literatura. El estilo es el único objeto de la investigación científica de lo literario, El “estilo” es la única realidad literaria. El estilo es la obra literaria, es decir, con nuestra terminología, el “signo”, en cuanto único, la misteriosa manifestación concreta, el misterioso fenómeno, en el que se ligan significado y significante, forma interior y forma exterior: un cosmos de realidades espirituales, intuitivamente seleccionadas y ahormadas, y un complejo de realidades físicas concretas (fonemas o su representación gráfica) que ahora ya cubre, representa y mágicamente evoca aquel cosmos. Sí, cuando en el signo consideramos su invencible peculiaridad, lo llamamos estilo. (...) Cada ciencia investiga distintos órdenes de fenómenos de la realidad. En lo literario no hay más realidad fenoménica que el estilo, o sea, el signo en su unicidad. (D. Alonso, 428-430)

Si bien, lo afectivo envuelve todo, la intuición literaria se separa en la intuición científica, aunque de los elementos afectivos hay que separar los imaginativos. “Es decir, aquellos en que reside la capacidad de la obra literaria de suscitar en nosotros representaciones

sensoriales. Entiendo, pues, “imagen” como un concepto cuyo contenido puede atañer a cualquier sentido humano: imágenes visuales, táctiles, auditivas, olfativas, etc” (Alonso, 430).

Si el verdadero objetivo de la estilística es la investigación en las relaciones recíprocas entre significado y significante, mediante la investigación detallada de las relaciones mutuas entre todos los elementos significantes y los significados vamos a entenderlos como Esfera Física (significante- dispositivo material) y Esfera espiritual (significado-dispositivo intelectual). Sin más preámbulos, a continuación, viene el análisis estilístico de *Los bandidos de Río Frío*.

3.3 Análisis estilístico de *Los bandidos de Río Frío*²⁷

El presente análisis contempla sólo la forma exterior que Dámaso Alonso expone en *Poesía Española*. Para encontrar un significado a la obra, iremos describiendo, analizando e interpretando sus significantes. Como primeros significantes parciales se toman en cuenta, en primer lugar, los capítulos, que son estudiados individualmente. Cada capítulo goza de imágenes conceptuales y poéticas que se expresan a través de oraciones, que a su vez están cargadas de tropos y figuras retóricas. El último significante parcial se ve en la construcción sintáctica de las oraciones y los fonemas empleados por el autor, lo cual nos proporciona el ritmo y el tono que Manuel Payno emplea. Conforme se van revelando los dispositivos en la praxis creativa, se va revelando el estilo del autor y al final los significantes develan el significado total de la novela.

²⁷ El presente análisis se centra en lo expuesto por Dámaso Alonso en *Poesía Española*, sin embargo, no discrimina lo propuesto por Leo Spitzer con el “círculo filológico”, ni con lo propuesto por autores mencionados a lo largo de este capítulo ya que son un complemento muy eficaz para efectos de esta investigación. Por razones prácticas sólo van a citarse de ser indispensable en el análisis.

Capítulo I²⁸

El primer capítulo del libro comienza de forma anecdótica y lejana. Como si fuera un relato fantástico, un diario nos cuenta de Moctezuma III y del embarazo de Pascuala, que se ha extendido más de trece meses. CASO RARÍSIMO NUNCA ANTES VISTO NI OIDO.

Las gentes de Tlalnepantla *dicen*²⁹ que esa familia es descendiente del gran emperador Moctezuma III y que tiene otras muchas tierras que se ha cogido el gobierno, así como la herencia, que importa más de cien mil pesos. Son gentes muy raras, que se llevan muy poco con los vecinos; pero todo esto no es nada en comparación de lo que va a seguir. La mujer, que se llama doña Pascuala, hará justamente trece meses el día de San Pascual Bailón, que salió grávida, no se sabe si de un niño o de una niña, porque hasta ahora no ha podido dar a luz nada. Sin embargo, la presunta madre se porta muy bien. (Payno, 3)

El autor usa el verbo *dicen*, con esa flexión, para reafirmar el tono fantástico, casi de leyenda; tanto Moctezuma III como Pascuala son personajes que inician la obra con un carácter “mítico”, alejados del común de la gente, por eso son personas “raras”. Es importante hacer notar que el embarazo de Pascuala encierra una metáfora, que Margo Glantz (1995) ha señalado: el niño se resiste a nacer.

Al nivel de la enunciación el texto se determina, al iniciarse, por un vientre tumefacto, crecido de manera monstruosa, para dar cuenta de sí a través del rumor y la publicidad: un periodiquillo, más bien un libelo, es el que distribuye la noticia de la

²⁸ Se usan números romanos para hacer referencia a los capítulos de la novela. Se usan números arábigos para hacer mención de los capítulos de esta tesis.

²⁹ Las cursivas son mías.

anomalía. El embarazo legítimo de doña Pascuala (cuyo producto será un mestizo, Espiridión, hijo de un indio "casi de razón" y una muchacha criolla, a su vez hija de un cura de origen español) se desvirtúa al asociarse con la teratología. ¿No ha sobrepasado el embarazo su término natural? ¿Cuáles son las causas por las que la madre no puede dar a luz? ¿Acaso el niño alojado en el vientre de Pascuala no quiere nacer? ¿Qué lo detiene? ¿Qué tipo de gestación lo indetermina?

Ese nacimiento retardado, ese vientre monstruoso ayudan a definir, gracias a su existencia novelesca aspectos importantes de la mentalidad mexicana de principios del siglo XIX. (Glantz. "Huérfanos y bandidos", 145)

En el capítulo primero de esta investigación se señala que la época en la que se sitúa el relato es durante una administración despótica del General Santa Anna³⁰. Tras los descalabros políticos acaecidos entre 1821 y 1839, y los de 1846 a 1848³¹, la desesperanza reinaba entre la población. ¿Qué niño quiere nacer en un país mutilado y corrupto?, ¿qué esperanzas había en lo económico y lo político para garantizar el más mínimo bienestar? Moctezuma III refuerza esta metáfora. Supuestamente es el heredero del Imperio Azteca, pero vive como un huérfano. Un mexicano mestizo que se niega a nacer y un indígena desheredado y sin tierras marcan el inicio de la historia, que poco a poco va a ir interconectando a todos los personajes en los valores culturales de México. "Creo que no ha muerto, y antes bien, no quiere salir de su prisión" (Payno, 24). Cabe señalar que, desde el inicio, el maíz se vuelve un elemento integrador, entre el hombre y la tierra. El maíz va a ser un elemento mágico a lo largo de la obra que conectará a los personajes con su pasado prehispánico. En el caso de la comida,

³⁰ El autor no especifica el año exacto de los acontecimientos en el relato, pero se comprende que es entre 1839 a 1848.

³¹ Ver Capítulo 1, página 19.

Payno siempre la presenta por medio de la *acumulación*³², es decir, usa una figura retórica para marcar un ritmo y presentarlas de forma agradable, pues es de su interés mostrar los aspectos culinarios de la cultura mexicana.

La base de su alimentación era el maíz en sus diversas preparaciones de atole, tortillas, gordas, chalupitas, tamales, etc. A esto se añadía el chile, el tomate, la leche, carne, pan, bizcochos, los domingos, lunes y a veces duraba la compra hasta el martes o miércoles. (Payno, 6)

Una de las cosas que hay que señalar en el estilo de Payno, es que en su prosa dominan las oraciones coordinadas sobre las oraciones subordinadas. Desde el nivel sintáctico emplea oraciones coordinadas cuyos nexos son, en lo general, copulativos, separando las oraciones sólo con punto. No obstante, en algunos capítulos cambia esos paradigmas, sobre todo, en los capítulos que tienen mayor influencia del romanticismo y Payno se esfuerza en entregar una prosa pulida. Esta forma de escribir se la atribuyo a que, debido a la extensión que proyectaba para esta novela, no quería causar confusión con los lectores y someterlos a un esfuerzo mayor de lo que implica, de por sí, leer el libro.

Capítulo II

El capítulo dos es un juego de analogías e ironías. La ironía va a estar presente durante toda la obra. Si entendemos que *Los bandidos de Río Frío* es una “Macroretórica” que revela una verdad cultural sobre México, debe quedar claro también que la ironía es una “microretórica” que se reitera una y otra vez, también como parte de esa verdad cultural de México. La ironía entra en juego con la analogía y viceversa. Es una fuerza de contrarios; una dialéctica de

³² Con base en el *Diccionario de Retórica y Poética* de Helena Beristain.

coincidentia oppositorum. Octavio Paz en su ensayo “Analogía Ironía”³³ (2000), creía que el poder de la poesía residía en esa fuerza de contrarios en equilibrio, una suerte de *aura mediocritas*³⁴ presidida por la analogía y la ironía³⁵. No es descabellado pensar que la literatura mexicana, por sus características culturales y sincréticas, obedezca a este concepto binario del que habla el poeta mexicano. Sin duda la novela de Payno también reside ahí, aunque el equilibrio en el *aura mediocritas*, desde la visión personal del novelista respecto a la cultura mexicana, tiende a recargarse en lo irónico. Payno crea, a lo largo de su novela, una serie de analogías y metáforas que chocan inmediatamente con la vuelta de tuerca de la ironía. Ambas perviven gracias a su existencia compartida. Veamos:

El doctor en leyes, *dijo*: «No creo que este caso haya sido el único en el mundo. En tiempo del Rey don Alonso el Sabio deben haber ocurrido algunos semejantes, y en las Siete Partidas, que de todo tratan y son un modelo de legislación, encontraré seguramente algo que nos tranquilice. Consultaré también a Solórzano y a las *Leyes de Indias*. Por el momento nada puedo decir».

El doctor en medicina, *dijo*: «Yo sí puedo decir que me parece indispensable una operación; pero hay dos inconvenientes: el primero y principal es que la paciente no podrá resistirla y es más probable que quede en ella, y segundo, que no sé si tendremos en buen estado los instrumentos a propósito, pues en verdad hace por lo menos

³³ Presente en *Los Hijos del Limo*.

³⁴ Entendido como “término medio” de la estética.

³⁵ El poema Petrificada Petrificante, por ejemplo, es una muestra del pensamiento dialéctico de Paz respecto a las fuerzas de contrarios que perviven juntas. En el estudio *Coatlicue en Paz*, el Dr. Roberto Vera habla de la importancia de la *coincidentia oppositorum* presente en toda la historia de México y que se manifiesta en los signos de la Coatlicue Mayor.

muchos años que no se presenta un caso igual, aunque no son raros, por más que diga mi apreciable compañero el señor licenciado».

El doctor en teología, quitándose con mucha paciencia su capelo y su borla blanca para revestir su traje habitual y salir a la calle, *dijo* simplemente: «Erró la cuenta». (Payno, 13-14)

Estas retahílas hilarantes son, sin duda, una analogía de las tres formas de pensamiento que regían en México durante la época en que situamos *Los bandidos de Río Frío*. Por una parte, está el pensamiento en que se rige, supuestamente, una república: la ley. Payno usa una *hipérbole*, ya que son exagerados los referentes del doctor en leyes, pues remiten a asuntos eruditos que a nadie sirven, mucho menos las *Leyes de Indias*.

El pensamiento racional y científico, está representado por la medicina y su autoridad: “Yo sí puedo decir...”. Y finalmente el pensamiento religioso que ante lo inexplicable no da certezas que no correspondan a sus dogmas usando una *apodiosis*³⁶: “Erró la cuenta”. Sin embargo, ni la ley, ni la ciencia ni la fe están capacitadas para ayudar a una persona común, ya que sus mismos fundamentos son nublosos, su praxis es fútil. Representan lo incongruente del estado mexicano durante esa época, en que logias masónicas, republicanos y religiosos administraban la vida de la gente, luchando, al mismo tiempo, por la supremacía bajo la sombra omnipotente del presidente. Estos tres doctores, presuntos sabios incuestionables, son una analogía de las instituciones y la ironía es de lo inútil que pueden ser para ayudar a un niño que se niega a nacer.

³⁶ Con base en el *Diccionario de Retórica y Poética* de Helena Beristain.

Capítulo III

En contraposición de estos presuntos sabios, doña Pascual y Espiridión, son gente del pueblo. Recurren a las brujas como último recurso para salvar la vida. Las brujas representan ese aspecto mágico del sincretismo entre lo español y lo indígena. En ellas reside otro concepto binario de analogía e ironía, pero guardaremos esa explicación para más adelante. En el siguiente diálogo se hace evidente que existe una fuerza de choque entre Espiridión y su mujer, mientras él cree en sus poderes, ella es escéptica a las brujas, pero es escéptica también a la ciencia.

— ¡Fresco estás! ¿Qué más cura quieres? ¿No ha venido el mejor doctor de México, no ha habido junta de médicos, no me he tomado ya cuatro botellitas y he andado no sé cuántas leguas? ¿Qué más quieres?

—A eso no le llamo curarse — contestó el marido— y nunca he tenido fe en los médicos. No tenemos más medio sino ocurrir a las brujas. Por más que *diga* todo el mundo que no hay brujas, yo sí lo creo y los hechos lo *dicen*³⁷. Todos los días las vemos; y sobre todo, la enfermedad que tú tienes sólo ellas la saben curar.

—Pues yo no creo en las brujas, pero con tal de sanar, sean brujas o curanderas, estoy resuelta a todo. Enviaremos a llamar al doctor por última vez, si te parece. (Payno, 14-15)

El diálogo inicia con una *antífrasis*: “¡Fresco estás!”. Estas pequeñas ironías en los diálogos, están muy presentes en toda la novela. Para Payno es de enorme interés cambiar el sentido de las frases, usando diferentes tipos de ironía. Cuando Espiridión usa la palabra *dicen*, lo

³⁷ Las cursivas son mías.

hace con el mismo mencionado anteriormente. A lo largo de la obra hay una reiteración de ello, pues tanto las brujas, como los bandidos, así como otros elementos folclóricos, van a tomar un tinte de leyenda popular. De ellos *dicen*.. Las brujas, como significantes parciales, representan ese lado oculto de México; el lado indígena que no fue conquistado en su totalidad. Los bandidos son significantes que antagonizan con las figuras de autoridad, en este caso, el gobierno presidencial de Santa Anna. Ambas son figuras analógicas de resistencia, es decir una fuerza contra el régimen autoritario de Iglesia-Estado, por eso viven en la marginalidad absoluta.

Vivían, se enfermaban, sanaban, se morían como perros, sin apelar a nada ni a nadie más que a ellos mismos. Probablemente los cadáveres se enterraban de noche en los bajos fangosos de los potreros cercanos, porque no tenían con qué pagar los derechos a la parroquia de Santa Ana, a donde tal vez pertenecía el pueblecillo. (Payno, 17)

Los desposeídos de la Ciudad de México, indígenas en su mayoría, vivían en condiciones infrahumanas. Es notable señalar que a pesar de la miseria generalizada, algunos pagaban derechos de parroquia de la iglesia de Santa Ana, una referencia al presidente³⁸, quien era una figura omnipresente en los asuntos del estado y la iglesia (ver capítulo 1) y a quien todo le “pertenecía”.

Capítulo IV

La sola mención en el título sobre las dos divinidades femeninas nos refiere al concepto de analogía e ironía, la fuerza de contrarios que perviven en el sincretismo cultural mexicano: Coatlicue y Guadalupe. En el capítulo segundo del presente trabajo se habla de la metáfora

³⁸ No se nombra a Antonio López de Santa Anna en el libro, sólo se habla de él como el “Presidente”.

de la almohadilla que talló Evaristo y de cómo ésta representaba el mosaico interminable de tonos y texturas en la novela. Cabe mencionar, que parte de ese mosaico es una metáfora de lo intrincado que se vuelven las relaciones de significantes. En este caso, la novela completa obedece a una dialéctica de tesis y antítesis que se van oponiendo y complementando y viceversa, de forma muy complicada. Ya establecimos que hay una relación de contrarios entre el Estado, sus instituciones y el pueblo, expresadas a través de los personajes y sus diálogos. Sin embargo, todos estos significantes son mutables y sus interacciones sufren variaciones notables. Este análisis es extenso, y hay que ir paso a paso; conforme las relaciones e interacciones de los significantes vayan haciéndose notorias por medio de los recursos lingüísticos, retóricos y poéticos de la obra, vamos a ir desentrañando la riqueza de la prosa de Manuel Payno. Los conceptos binarios se repiten a lo largo de la obra. Las brujas Jipila y Matiana son un ejemplo de esto:

Hablaban el español bastante bien, aunque con el acento y palabras anticuadas del pueblo; se vestían con más propiedad y aseo y mejoraban cada día las condiciones de su casa. El carácter de Matiana era concentrado, hablaba poco y conservaba vivas las tradiciones de su raza. Jipila, por el contrario, era alegre y comunicativa, sabía ya algo de la doctrina, pues concurría a los sermones, conocía el alfabeto y estaba a punto de saber leer, pues una maestra municipal le daba lección en el silabario en la misma esquina de Tacuba, en cambio de raíces y yerbas con que se curaban ella y las discípulas. (Payno, 23)

La hechicería es parte de las costumbres del pueblo indígena que se resistió por completo a la conquista española. Por una parte, el pensamiento en el que se suscriben las dos brujas va en contra del racionalismo y al mismo tiempo contra la iglesia; sin embargo, de esta última

toma la figura de Guadalupe. “Finalmente, la Virgen de Guadalupe quedó como Patrona de los indios en vez de la diosa *Tonántzin*; pero una vez que otra, las autoridades españolas tuvieron que cerrar los ojos y los oídos y tolerar el sacrificio de algunas criaturas” (Payno, 26). La hechicería como discurso de resistencia está en estrecha relación con aquello de lo que se resiste. Es un metalogismo, pues altera la lógica del discurso. Helena Beristaín define también a estas alteraciones en la lógica como metábola, pues las hechiceras creen en magia siniestra mientras sostienen la fe cristiana:

Emplearon este tiempo en hacer una excursión al Pedregal para coger tres o cuatro culebras de cascabel, media docena de camaleones, dos o tres docenas de lagartijas y diversas plantas que sólo se encontraban en aquellas escabrosas breñas (...). Aprovecharon también la oportunidad para surtir de tarántulas, para confeccionar el jarabe para los lazarinos, de lombrices para el *óleum supertorum*, y de otras mil alimañas con que surtían el tenebroso laboratorio de la botica de la esquina del Portal y Cerca de Santo Domingo. (Payno, 24)

Respecto a eso, hay una discordancia entre lo que las brujas creen que debe hacerse y lo que doña Pascuala cree que sea verdad. Por un lado Matiana dice: “(...) Si no sanas, es preciso que vaya yo al cerro y platique con la Virgen” (Payno, 25). En contra de esta elocución hay un discurso contrario: “Doña Pascuala ni de lejos creía que Matiana pudiese conversar con la Virgen” (Payno, 25). Doña Pascuala, quien tampoco cree en los médicos, ocultó sus tratos con las brujas temiendo que “las gentes de Tlalnepantla se burlaran, pues entre los funcionarios había ya masones que no creían más que en el Gran Arquitecto de la Naturaleza, y se avanzaban a negar la Aparición de la Virgen” (Payno, 25). Payno va acomodando los

elementos del contexto histórico³⁹ de esa época y va confrontando y relacionando al mismo tiempo el racionalismo, la religión y el paganismo. Para terminar, Payno culmina la situación con una *disimulación* (dissimulatio), ocultando al lector su verdadera opinión sobre todo el asunto de la brujería y la religión con un toque de humor muy fino: “Ni una ni otra sabían más oraciones que éstas y las repitieron más de dos horas sin dejar de suspirar, de sollozar y de gemir” (Payno, 27).

Capítulo V

Los bandidos de Río Frío es una novela que reúne las características del costumbrismo como el ambiente local, la busca la identidad de la nueva estructura de la sociedad, el nacionalismo, un cierto afán moralista presente en la sátira y el humor; personajes arquetípicos, crítica a los vicios sociales de la época y tono satírico, festivo, zumbón y burlesco de origen popular. Todo esto entremezclado con ciertas dosis de las escuelas románticas y naturalistas, intercaladamente. Dentro de las características costumbristas que tiene la novela, destaca la descripción detallada de la comida. Pero las descripciones de alimentos, además de ser señales inequívocas de nacionalismo y una de las características costumbristas, presentes en todas las novelas del siglo XIX, cabe destacar que Manuel Payno usa estas costumbres culinarias como analogía del mestizaje. Cuando enumera los platillos hace mención tanto de elementos de comida prehispánica como de comida criolla y española. Las mesas que describe Payno son mesas donde el mestizaje está presente, bajo el mismo concepto binario que hemos explorado.

El menú, como se diría hoy, merece un lugar en esta narración, porque esto forma la historia doméstica de que no se ocupa el que aspira a grave historiador. Auguramos,

³⁹ Ver capítulo 1.

sin embargo, que más de un lector se chupará los labios, por más parisiense que sea. Una sopa de pan espesa, adornada con rebanadas de huevo cocido, garbanzos y verde perejil, tornachiles de queso, lengua con aceitunas y alcaparras, asado de cabrito con menuda ensalada de lechuga, y para coronar la obra un plato de mole de guajolote por un lado y mole verde por el otro, y en el centro una fuente de frijoles gordos con sus rábanos, cabezas de cebolla ralladas, pedazos de chicharrón y aceitunas sevillanas. Pocas botellas de vino Carlón y de Jerez, pero unas jarras de cristal llenas de pulque de piña con canela y de *sangre* de conejo con guayaba, capaces de resucitar a un muerto. Los postres, incontables, pues los conventos de monjas cooperaban a este banquete. Cocada, ate de mamey, arequipa, gaznates y rosquetes rellenos, camote con piña, yemitas y la mesa adornada con ramilletes de flores en unas jarras, banderitas de papel picado, motas de seda y flores de género y de listón. (Payno, 31)

Sin embargo, el autor puede distinguir entre lo criollo, lo español y lo indígena. En el mismo capítulo menciona que las fiestas para la Virgen de Guadalupe, tienen verdaderas diferencias entre indios, criollos, mestizos y españoles.

Los indios y el pueblo quedaban dueños del campo en la Villa y comenzaban realmente sus fiestas y sus banquetes. Al templo entraban y salían romerías de indios con sus trajes primitivos, bailaban una danza delante de la Virgen, rezaban en voz alta oraciones en azteca y español, que ellos solos entendían, lloraban y cantaban al mismo tiempo y salían para dar lugar a otras tribus, haciendo antes en la puerta su provisión de medallas de cobre y de plata y de medidas de listón rojo. (Payno, 31)

Para Payno el uso de analogías es fundamental, pues en los banquetes, festejos y descripciones costumbristas hace notar las diferentes condiciones sociales de México en la

primera mitad del siglo XIX. Es evidente el pensamiento dialéctico de Payno, siempre hay una lucha de contrarios que terminan estableciendo relaciones intrínsecas e indisolubles, pero al mismo tiempo alejadas y desviadas. Es en ese momento en el que usa la ironía, para crear un tono humorístico, entretenido con el que el lector puede disfrutar de la obra.

El día 12 de marzo comenzó a estar gravemente enferma doña Pascuala, dueña del rancho de Santa María de la Ladrillera, y habiendo llamado al doctor Codorniú para que la asistiera, tanto él como los doctores de la Universidad le erraron la cura, y ya no teniendo remedio, invocó a la Santísima Virgen de Guadalupe, y de la noche a la mañana quedó sana y dio a luz un varón muy robusto. (Payno, 34)

Resulta interesante como después del choque de pensamientos, de la constante antítesis, el autor resuelve con un *sarcasmo*: “invocó a la Santísima Virgen de Guadalupe, y de la noche a la mañana quedó sana y dio a luz un varón muy robusto”; el nacimiento del niño se debió a un simple rezo.

Hasta aquí, hemos visto que el estilo de Manuel Payno se sustenta básicamente en una estructura dialéctica y en conceptos de analogía e ironía, que resultarían interminables, si la intención de este trabajo fuera enumerarlas todas y cada una. Sin embargo, lejos está este análisis de tener un fin, por el contrario, la novela aún ofrece muchísimas más relaciones entre significantes parciales en su Forma Interna.

Ahora bien, del Capítulo VI al Capítulo X hay un cambio radical en el tono del autor. Pasa del costumbrismo, el pensamiento “mágico” popular y de lucha de opuestos, presente en la cultura mexicana, a un tono completamente romántico. Si bien, hasta aquí había usado una prosa casi coloquial y simple, en estos capítulos, adquiere un tinte romántico, muy propio

de las novelas en boga durante los años en que se escribió *Los bandidos de Río Frío*⁴⁰. Bajo el título de LA LEYENDA TERRIBLE DE DON JUAN MANUEL, el estilo del autor se concentra en crear una atmósfera de misterio. Usa fonemas líquidos ([l] y [r]) para que el ritmo y el tono sean poéticos. A diferencia de los capítulos anteriores donde su prosa tiene más fonemas fricativos e incluso palabras en náhuatl, muy propios del español mexicano. Sustituye su prosa coloquial por una prosa poética, llena de plasticidad, pero haciéndola nublosa y etérea, como un camino se sombras.

El conde de San Diego del Sauz parecía hecho adrede para habitar esa mansión señorial. Era alto, delgado, color cetrino, bigote entrecano, retorcido en forma de cuernos de alacrán, ojos pequeños aceitunados, pero fijos y feroces al mirar; dentadura fuerte y blanca y labios delgaditos y retraídos, donde siempre vagaba una sonrisa de cólera, de sarcasmo y de desprecio hacia todo el mundo. (Payno, 37)

Además, su sintaxis es más pulida y extensa, evitando las oraciones simples y sustituyéndolas por oraciones compuestas y yuxtapuestas. Ahora bien, la figura del conde se refuerza con todo el mito del diablo romántico, de la figura maldita de las novelas victorianas⁴¹. Mariana, la condesita, es fruto de un matrimonio ruin. Ella es la figura trágica y romántica. “(...) y por cierto que no se amaron repentinamente como Julieta y Romeo. La muchacha se casó, con un miedo que no pudo disimular; tanto, que se desmayó al acabar de pronunciar el sí, y el conde fue guiado únicamente por el interés de adquirir (propiedades), en cuanto naciese un hijo varón. (...) el conde vio frustrado el objeto de su enlace y concibió un odio profundo por su mujer y su hija” (Payno, 37).

⁴⁰ Ver capítulo 2.

⁴¹ Ver Capítulo 2.

El conde Diego del Sauz no está exento de ser una analogía y es la del México Novohispano. Un personaje que se resiste a la idea de la República⁴² y mantiene un estilo de vida feudal a pesar de que se beneficia de las políticas del gobierno que desprecia⁴³. La ironía acontece cuando un hombre mestizo, Juan Robreño, concibe un hijo con Mariana. El autor vuelve a ajustar este patrón de conceptos binarios.

Capítulo VII

No hay forma en que el psicoanálisis no tenga una injerencia en este análisis, es incluso inevitable. Sin embargo, por la extensión de la obra, sólo se mencionan brevemente dos aspectos: la orfandad y la relación malsana entre el conde y su hija. De la orfandad trataremos más adelante. Durante el Capítulo VII hay un párrafo que remite a un sentimiento incestuoso por parte de Diego del Sauz para con su hija Mariana:

El conde, por su parte, tenía diversos sentimientos. Algo sintió la muerte de la condesa, porque al fin fue una esposa tímida y resignada; pero día por día notaba que Mariana se ponía más hermosa, y *concebía* por ella un vivo cariño, que, en la noche, al *acostarse*, *procuraba* rechazar; pero al día siguiente, a la hora que se reunía en la mesa, *renacía* más fuerte, sin que su hija lo correspondiese, pues se mostraba fría y a veces dura con él cuando en cualquier cosa indispensable tenían que entablar una corta conversación. (Payno, 42)

La consecución de verbos *concebía*, *acostarse*, *procuraba*, *renacía* es una clara alusión sexual. Es claro que los sentimientos del conde respecto de su hija reflejan una desviación

⁴² Es otra ironía, pues el gobierno de Santa Anna beneficiaba a esta pseudo nobleza. Es otra metábola, pues desajusta el orden y la lógica del discurso.

⁴³ Ver Capítulo 1.

sexual, pero también es una analogía de España con México. Si don Diego representa la cultura feudal-colonial imperante en México, Mariana es una analogía del México criollo. En este caso, la paternidad extranjera, un verdadero ejemplo de *Patria*, que es España respecto a América. Mariana una joven virgen, rebelde y en constante rechazo por la figura del conde. En este caso es muy claro que la figura materna está llena de simbolismos nacionales, como se ha visto anteriormente. Por otro lado, la figura paterna, claramente identificadas por el Estado y por el Conde son figuras a las que los personajes van a revelarse. Mariana representa, pues, la América criolla que es libre, pero es propensa a ser *violada* por la figura de España. Hay muchos rasgos fálicos que subyacen en las prosopopeyas del conde, entre ellos la espada, a la que en varias ocasiones el autor hace mención. Otro rasgo significativo es el carácter pendenciero e irascible de este personaje, quien abusa de su poder para con las diferentes castas que habitan en sus propiedades.

En el camino nada de notable. Después de tres semanas de calor y de polvo llegó a la hacienda del Sauz *el avío*, y con él don Diego y Mariana. Repicaron las campanas de la capilla, quemaron cohetes, regaron de flores la entrada y patio de la casa; pero en lo general la ranchería lo recibió mal y fríamente, deseosa de vengar los crueles azotes inferidos al desventurado cochero. Se apercibió de ello el conde; pero al cabo de un mes, la belleza, el carácter, si bien altivo, humano y amable de Mariana, el contacto que necesariamente se estableció con el ama de la finca, destruyó las malas prevenciones, y en lo sucesivo se estableció una tranquilidad relativa. (Payno, 42)

Mariana, por su parte, es parte del pueblo mexicano. Tanto así, que su amor por Juan Robreño es la señal más clara de su identidad nacional. En una carta incluida en el Capítulo VIII, todos los sentimientos de Mariana a Juan Robreño se expresan como verdaderos sentimientos

nacionales. Sin duda esta epístola⁴⁴ refleja mucho más que una confesión desesperada de amor y desolación. En Mariana, Payno vuelca los sentimientos de una nación insipiente, temerosa, frágil. Si bien el género epistolar es una herramienta común en la literatura del siglo XIX, en esta ocasión, y obedeciendo a lo analizado en esta tesis, refleja no sólo el discurso nacionalista y la lucha de clases. La carta es un significante en sí mismo y refleja el pensamiento liberal del autor, quien creía en la justicia que emanaba de la república, la democracia y la justicia. La carta es un significante afectivo y conceptual:

(...) ¡Malditos mil veces los condes y los marqueses! ¡Maldito mil veces el dinero, que no ha servido sino para hacerme la criatura más infeliz de la tierra! ¡Qué vida tan tranquila pasaría mi padre y nosotros viviendo ya en México, ya en la hacienda, cuidando mi padre y tú mismo los intereses de la casa, en vez de encontrarnos como lo estamos ahora, en la situación más triste, teniendo necesidad de ocultarnos y de

⁴⁴ En el capítulo XXXV el Conde Diego del Sauz y el Marqués de Valle Alegre se escriben dos cartas que son opuestas en el lenguaje. Mientras que la carta de don Diego es fría y amenazante, propia de su carácter, la del Marqués resulta jocosa, propio de su nombre. Es otro ejemplo de como Payno, para hacer resaltar la ironía busca el contraste en los estilos de escritura.

He resuelto casar a Mariana. Un rico minero de Sombrerete me la ha pedido, y no le faltan papeles para probar que descende de uno de los reyes godos; pero no obstante esto, preferiré que el nombre de mi casa se entronque por medio de un enlace con el de Valle Alegre. En otro tiempo me hizo usted una insinuación que no tomé en consideración porque Mariana era muy joven. Hoy está ya en edad de tomar estado y de ser cabeza de una noble familia.

Si usted da a esta carta otra interpretación, lo que no me atreveré a creer, será motivo de que crucemos las espadas; su brazo de usted es fuerte y su ánimo el de un noble, y por tales razones le anticipo que cualquiera diferencia que con este motivo se suscite entre nosotros, no podrá resolverse sino con las armas.

Dios le tenga en su santa guarda para bien de su familia y el buen nombre que le legaron sus abuelos. Su pariente, El Conde de Sauz. (Payno, 245)

Pariente:

En vez de darnos una estocada, pronto me tendrá usted en esa hacienda, para estrecharle la mano y postrarme a los pies de mi bella prima Mariana, cuya mano acepto con el mayor respeto y placer, y la casa de los marqueses de Valle Alegre señalará como un día de ventura su alianza con la heredera del noble conde de San Diego del Sauz. Entre tanto, os saluda vuestro pariente. El Marqués de Valle Alegre. (Payno, 247)

engañar no sólo a mi padre sino a los criados, a los parientes, a todo el mundo, y todo porque no hemos nacido iguales! ¿Qué igualdad es ésta? Yo te veo a ti, joven, bien hecho, te diría hasta hermoso, con tu gran bigote y con tus patillas negras. Menos blanco que yo, es la única diferencia; pero puede ser que esto sea porque estás quemado por el sol. ¡Sangre azul! (Payno, 51-52)

Este mismo discurso lo repite en el Capítulo XVIII, cuando se cuenta como se extravió Juan, al ser robado por las brujas y comienza la locura trágica de Mariana.

—Yo no comprendo ni menos puedo entender ahora esto que se llama nobleza —decía Mariana con una entera convicción—. Mi padre es noble y mi madre era también noble; se casaron, y fueron muy desgraciados. Si yo me hubiese enamorado de un indio o de algún ranchero de las haciendas, tal vez mi padre tendría razón; pero Juan es blanco como mi padre, gallardo, tal vez más gallardo que él; hermoso, porque Juan tiene cuanto puede tener un hombre para cautivar a una mujer, y su ocupación, como lo ha sido la de mi padre, es la honrosa carrera de las armas. ¿Por qué no dejarme casar con él, que hubiese sido un buen hijo y el apoyo y sostén de la casa? ¿El dinero? (187-187)

Ahora bien, la orfandad es el otro aspecto para analizar. En primer lugar, es importante notar que muchos de los personajes principales de la novela son huérfanos: Mariana es huérfana de madre, lo mismo que su hijo Juan, pues fue separado de ella al nacer. Moctezuma III es huérfano, lo mismo que Evaristo el tornero y el mismo coronel Yáñez, Relumbrón. Todos estos personajes, de cierta forma están en constante búsqueda de una figura de amor. La orfandad es un símbolo de la carencia de afecto, de la nulidad existencial. Existe en la

orfandad una falta de identidad y pertenencia. El caso de orfandad más notable es el de Juan.

Margo Glantz lo dice así:

Juan Robreño es el personaje primordial, su ilegitimidad lo desclasa sin remedio, y gracias a eso se convierte en una figura ritual, dispuesta a recorrer toda la historia de la patria y su territorio y a someterse a distintas jerarquías sociales, casi inextricables, al punto que Payno las sintetiza así:

"En las clases y educación de las gentes de México hay todavía más diferencias y matices que las que los químicos han establecido en los colores". El periplo de Juan por la tierra y por la historia, su breve pertenencia sucesiva 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. No sé si él lo sabía, pero de cualquier modo es así. (Glantz. "Huérfanos y bandidos", 143)

Juan Robreño no se suscribe como un estereotipo del mexicano, sino que, en sus estructuras profundas obedece a la figura del mestizo y sus condiciones lo hacen un huérfano en todos los sentidos, desde el literario hasta el simbólico. Entonces, el bandido y el mestizo se fusionan en una serie de correspondencias que los tienen maniatados. En una nueva lectura de la novela Margo Glantz señala:

En el título mismo de la famosa obra de Manuel Payno se hace referencia a los bandidos. Pero como bien lo advertimos a lo largo de la novela, este tipo de hombres cuya ¿profesión? es marginal, está apoyado de manera estructural en un

fenómeno de desclasamiento aún más periférico: el que produce la orfandad. Así, México es un país cuyas estructuras de bandidaje parecen inamovibles puesto que se apoyan en una carencia de origen, la que engendra la orfandad. (Glantz. “Huérfanos y bandidos”, 144)

Partiendo de esta primicia podemos objetivar lo señalado por la autora: la orfandad a la que se refiere es la orfandad del pueblo de México. La conquista española marcó de forma irreversible a América; los pueblos indígenas quedaron en la marginación (aspectos muy remarcados en la novela) y el mestizaje (y el criollismo) encontró la orfandad en el Nuevo Mundo: sin pertenecer al mundo prehispánico ni al español.

Y en este último sentido, ¿cómo no encontrar huérfanos en una sociedad que proscribe a los hijos ilegítimos? ¿Y no es justamente Juan Robreño uno de ellos? ¿Cómo no hallarlos en una sociedad forjada después de una conquista en la que los hijos del país conquistado, los indígenas, han sido despojados de sus tierras? ¿No es exactamente lo que le pasa a Moctezuma III, huérfano albergado por doña Pascuala, quien desde el primer momento en que aparece en la novela está ya reclamando sus posesiones usurpadas? (Glantz, 145)

Porque los indígenas fueron usurpados y ese sentimiento es constante en toda la novela como un sentimiento de orfandad que se traslada a los criollos y a los mestizos. Este sentimiento de orfandad de los indígenas es narrado por el mismo Payno.

Los historiadores y anticuarios afirman que, en los días de la conquista, era lo más poblado, lo más alegre y lo más floreciente, tanto que formaba un reino, o por lo menos, una capital separada de México, que no se reunió a él sino al advenimiento de Moctezuma I o II; pero sea de esto lo que fuese, en el curso del tiempo, ya por falta

de agua, ya porque impregnado el terreno de salitre era impropio para la cultura, las gentes fueron abandonando sus casas, que el tiempo y las lluvias se encargaron de destruir, y en la época de nuestra narración no existían más que *ruinas*, pero *ruinas* sin interés, sin tradición ninguna. (Payno, 58)

Cuando Payno usa la palabra *ruinas* lo hace con todo el tono afectivo y conceptual del significante. La cultura que no puede florecer es una ruina, sin interés ni tradición ninguna. Definitivamente, acercándonos a los “detalles”, como dice Spitzer, vemos que la carga emotiva de Payno no hace más que conmovier al lector, que ve en las ruinas del pasado la orfandad del pueblo mexicano. Payno recarga la emotividad en esos significantes, en esos simbolismos y analogías. Aquellos que llaman traperos y desposeídos que junto a los perros eran los habitantes de los rincones olvidados de México. La Viña era un lugar de muerte donde el día y la noche son otra dialéctica de contrarios: los perros no van de noche a la ciudad por miedo a morir a palos. El día es de bullicio y bonanza, la noche es criminal y mortífera para los desposeídos y los huérfanos.

En los Capítulos XI y XII, Payno recupera su sintaxis coloquial y sus fonemas fricativos /j/, /f/ y /s/. Es estridente nuevamente, pero esta vez pone imágenes más crudas. Usa el sarcasmo sin clemencia; su tono es áspero y casi chocante, Lejos está su prosa pulida y romántica, trastocándola en un naturalismo brutal. Esta vuelta de tuerca es otra dialéctica de contrarios, pero esta vez desde la construcción misma de su lenguaje.

(...) porque los hijos de los pobres y los huérfanos expósitos tienen el instinto del sufrimiento desde que nacen, así como los hijos de los grandes, de los ricos y de los reyes tienen el de causar molestias a todo el mundo. (Payno, 69)

Sin embargo por momentos vuelve a conectar a lo afectivo, pero esta vez desde los referentes de la figura materna⁴⁵, de la naturaleza y la tierra que concretamente se significan en el maíz.

(...) todo lo curaban con el maíz, cataplasmas de masa en el vientre para el empacho, friegas con agua caliente del nixtamal para la calentura y jarros de agua de cabellitos como tisana y la aplicación de chorros del pezón negro de la nodriza por la boca, ojos, orejas y narices que lo sofocaban y le hacían volver el estómago, que eran el verdadero contraveneno, y la criatura marchita y caída como la flor a la que han estrujado y quebrado el tallo, a los dos días estaba sana y chillando tan fuerte que los vecinos no había semana que no reclamaran y amenazaran a las de la accesoria; y luego el *bon Dieu* tiene sus juguetes para los niños pobres, se sonrío con ellos, y esto basta para que estén contentos. (Payno, 69)

En el maíz se encuentra la protección de la tierra. La figura de la madre está en los pezones, en la leche y el atole; tierra y madre son una sola cosa. El huérfano se aferra a ellas para vivir. En este sentido la vida se expresa con el llanto, de la muerte se salta a la vida. Pero a partir del Capítulo XIII la figura maternal, que se había representado con Nastacita, las *chichihuas* y la perra Comodina, quienes salvaron al bebé Juan de la muerte, desaparece con la entrada de Evaristo, quien ni siquiera lloró a su padre cuando éste murió. Como una clara antítesis del niño Juan, Evaristo surge como una figura agresiva e indiferente ante los sentimientos ajenos. Payno dota a Evaristo de características contradictorias: “Sin ser borracho, se iba a la bebida y cuatro veces había estado en la cárcel por riña y escándalo” (Payno, 75). Un hombre

⁴⁵ Representada en este punto por Nastacita, las *chichihuas* y la perra Comodina, quienes lo salvaron de la muerte al ser arrojado por las brujas al basurero de La Viña.

que se sirvió de robar madera para su trabajo de ebanista y tornero, y que junto a su amante Casilda se deshacen simbólicamente del signo de su orfandad: el sable que el padre hereda a Evaristo antes de morir.

(...) concluyó por dar con el suspirado sable, que retiró con desconsuelo de casi dentro del lodo, calculando que quizá no habría quien le prestase ni un par de pesos por él; en fin, se dirigieron a la orilla del río para lavarlo, y, cuál no fue su sorpresa y alegría cuando se cercioraron de que el puño y las guarniciones de la vaina de cuero eran de plata maciza y quintada.

Los dos saltaron y brincaron de gusto y, aunque en ayunas, se quitaron la ligera ropa que llevaban y se bañaron en las aguas claras del río, que corrían entonces limpias, y no como ahora sucias y envenenadas con los tintes y suciedades de todo género de las famosas fábricas de hilados que el interés privado y el atraso en los estudios económicos han formado la riqueza de algunos en su origen pobres campesinos de la montaña española, privando el erario de México de millones de pesos anualmente y arruinando las frondosas huertas del pueblo de San Ángel. (...) ¡Extraña naturaleza humana: no tuvo un solo recuerdo para el difunto Lecuona! (Payno, 81)

Respecto al lenguaje, podemos advertir que cada vez que Payno retrata una escena de amor, recurre de nuevo a su prosa poética, manejada hábilmente con aliteraciones. El ejemplo anterior da cuenta de ello, al notar las variaciones tonales entre el párrafo primero y el último. Sin embargo, es de resaltar que, a pesar de ser una escena romántica, no puede evitar darle ese giro irónico al hablar del contexto social. Hace una *mímesis* de Evaristo y Casilda que se bañan en unas aguas tan sucias como sus conciencias. Hace una sentencia final que suena a sarcasmo. Sin duda, a pesar de “poetizar” su lenguaje literario, Payno sigue interesado en

reiterar la crítica social y evidenciar este choque de contrarios, pues de esa forma crea una emanación expresiva muy efectiva. Cuando cambia de tono vuelve a la estridencia y a los fonemas fricativos.

Cuando miraba a Casilda a hurtadillas, era más bien con una especie de ceño o de rabia, como si fuese su mortal enemiga. La verdad era que la comenzaba a aborrecer y le estorbaba. Le venía a veces la idea de convidarla a bañarse en el río y ahogarla, procurando la manera de que apareciese el suceso como una desgracia imprevista; pero desechaba este pensamiento, porque, en definitiva, no podía compaginar bien su plan y tenía miedo a la cárcel. (Payno, 95)

Capítulo XVIII

Podemos advertir, ya en este capítulo, que Manuel Payno tiende a confrontar significantes parciales. Si bien, damos por entendido que confronta a Juan y a Evaristo, tan diferentes de carácter como el agua y el aceite, como maestro y aprendiz, es la comparación que hace de Casilda con Tules la que interesa en el nivel del lenguaje.

Casilda era la hija del pueblo, bulliciosa, alegre, de un cierto talento natural, vehemente en sus pasiones, sabiendo apenas leer y sin más nociones ni ideas que las de las cosas y objetos que pasaban por su vida diaria; hábil, sin que nadie la hubiese enseñado, para hacer un buen guiso al uso del país y unos frijoles refritos; coser en blanco y asear y gobernar su cuarto; buena y completa como ella misma lo vociferaba, con el hombre que la mantenía. No se había casado por... flojera... porque era necesario que se leyeran las amonestaciones en la parroquia, pagar los derechos al cura y... al fin era lo mismo: vivían juntos. Evaristo la quería, eran marido y mujer, menos la bendición del cura. Tules era otra cosa. Era una mártir. Sabía leer y escribir

regularmente, dobladillar muy fino, bordar hasta realzado con hilo de oro; la doctrina y las cosas de la religión le eran familiares, y como su memoria era feliz, retenía la erudición que escuchaba en los sermones; Salomón era su íntimo conocido, Rebeca y Esther sus amigas, y San Pedro, Santa María Egipciaca y la Magdalena, sus favoritos. (Payno, 103)

Esta es una constante en el estilo de Payno. Mientras que Casilda es descrita de forma vivaz, apasionada; con un lenguaje altivo, usando fonemas oclusivos y fricativos como /p/, /k/ y /s/. El tono de Payno incluso es desenfadado, usando puntos suspensivos para dar cuenta de lo impredecible, de lo inacabado. En cambio, a partir de la descripción de Tules el lenguaje se suaviza. “Era una mártir”. De nuevo los fonemas líquidos que fluyen de forma armoniosa y romántica. Estos contrastes son muy comunes a lo largo de la narración y no sólo se expresan en los niveles analógicos o simbólicos, son significantes parciales genuinos de la lengua. Manuel Payno, usa el lenguaje como vehículo expresivo, no exclusivamente de conceptos abstractos y conceptuales, sino afectivos. Y al final de la analogía hay una ironía que se suscribe en el tono hilarante, al hacer mención de los personajes bíblicos. Es una suerte de sarcasmo hiperbolizado, donde los Santos son la inspiración de Tules, y con la cual el autor puede establecer lo arquetípico en sus personajes. Este mismo juego lo repite en el capítulo XXI, cuando describe a Cecilia a los ojos del joven Juan.

Era una mujerona grande, hermosota, de buenos colores, nariz chata, y resuelta; ojo negro y maligno y grandes y abultados pechos que, como si estuviesen inquietos para salir a la calle, se movían dentro de una camisa de tela fina bordada de colores, donde apenas se podía observar una que otra pequeña mancha del jugo de las frutas. (...)

Nastasita, por el contrario, era una bolsa arrugada y apergaminada donde no existían más que los huesos. (Payno, 133-135)

Y entre esas dos visiones el recuerdo de Tules asesinada se hace presente en una extraña mezcla de elementos. “La fisonomía resignada y sangrienta de Tules, la cara descarnada de Nastasita y las mejillas coloradas y el ancho pecho lleno de perlas de Cecilia, se presentaron a la imaginación de Juan” (Payno, 150). Resultaría ocioso tratar de hacer una interpretación de este pasaje, pero lo que sí es claro es como el novelista contrapone dos visiones grotescas y terribles, al usar las palabras “sangriento” y “descarnado”, con una visión erótica del “ancho pecho” (*aliteración*) de Cecilia. Imágenes de tres mujeres que fueron figuras maternas para el personaje de Juan Robreño. Estas imágenes también atormentan a Evaristo, el esposo y asesino de Tules.

En medio de esta oscuridad y de este horror, Evaristo veía clara y distintamente el cadáver de Tules, con sus ojos azules y resignados, derramando borbotones de sangre por el ancho agujero de su herida. Entonces creía estar ya en el infierno y que el sol no volvería a salir. Se figuraba que llevaba años de estar temblando y esperando la muerte, subido y como clavado en aquella maldita mesa. (Payno, 330)

En Tules se hacen evidentes muchos de los elementos de barbarie de la novela. Su muerte tan sangrienta a manos de Evaristo, quien en un profundo estado etílico la asesina frente a Juan representa, en cierto sentido, una de las constantes en la cultura mexicana: machismo y violencia. El corderito de Tules, el *Consentido*, quien fue sacrificado por Evaristo para encubrir su crimen, es una analogía del sufrimiento y la abnegación no solo de su dueña, sino de muchas mujeres que en México han sufrido el maltrato del hombre.

El cordero, el tímido cordero, querido y consentido de Tules, toda la noche estuvo temblando y no despegó sus grandes ojos negros, profundamente tristes, del grupo sangriento que estaba junto a él. Evaristo, sombrío y terrible, desató al borrego, buscó un arma aguda; pero el animal, aterrorizado, dio un salto y fue a caer sobre el cadáver de su ama. (Payno, 130)

La representación del cuerpo de Tules, como una mártir ensangrentada y dolorosa, tiene un poder de impacto muy fuerte en la novela. Payno, de forma cruda pero certera retrata en una sola *paradoja* la del mismo discurso dialéctico que ha usado en toda la obra: “— ¡Qué Horror! ¡Y qué hermosa era la pobre muchacha!” (Payno, 184).

Capítulo XIX

San Lunes. Sin duda este capítulo es una de las delicias del humor literario de Manuel Payno. Con una fineza y soltura increíble, describe una de las actividades de los artesanos de esa época: San Lunes, un día de desenfreno y vicio. Este es un *oxímoron* que deviene en una *expresión sarcástica*. La idea de un día sagrado para cometer actos réprobos y caer en immoralidades y la disipación. Es una expresión popular que también posee cualidades del *carientismo*.

Antes de los nefastos acontecimientos del asesinato de Tules, Evaristo visita una pulquería cuyo nombre es hilarante, “Los Pelos”, y cuya variedad de pulques (La Valiente, La Chillona, La Bailadora, La Petenera), son usados deliberadamente por el autor para provocar risa en el lector. Tanto el nombre de la pulquería como el de las variedades de pulque son *eufemismos*, un recurso retórico que explora mucho Manuel Payno, y que en este caso resulta muy efectivo. “Los Pelos” tiene un carácter sexual y vulgar, pues se sugiere que en esa pulquería también hay prostitución. Las variantes del pulque son eufemismos para

designar los diferentes efectos que causa en los bebedores, ya sea en cuanto a riñas o en cuanto a los mismos desenfrenos sexuales a los que invita la embriaguez. Veamos:

Glorioso, magnífico, espléndido para los artesanos de México, no tienen durante la semana otra idea, otro pensamiento, otra ilusión. (...) ¿Quién piensa en el porvenir? ¿A quién le ocurre echar en una alcancía un poco, una mínima parte del jornal para que tengan siquiera que comer durante tres o cuatro días? ¿Comprar unas enaguas a la mujer buena y fiel que vela por el marido, que le lleva de comer cuando está preso, que sube y baja llorosa, con su rebozo en los ojos, las escaleras de la Diputación para conseguir, si no hay otro modo, a costa de un momento de olvido la libertad del marido? Ni pensarlo, mucho menos. (...) Es viernes ya ¡gracias a Dios! San Lunes está cerca, es necesario sacrificarlo todo por este día sagrado que los artesanos mexicanos observan con más exactitud que los musulmanes el Ramadán. Sólo que entre los asiáticos es el ayuno, y entre los americanos la hartura, la indigestión y la crápula. (Payno, 116-117)

Este párrafo inicia con un *carientismo*⁴⁶. Entonces, la forma discursiva de la ironía de Payno se centra en una retórica malversa. En su forma de *elocutio* esta retórica usa una enumeración ternaria de preguntas (*interrogatio*) cuya finalidad es convencer al lector de que ese día “Glorioso, magnífico, espléndido para los artesanos de México”, es una verdad. Ahí reside el humor de esta escena, pues el lector jamás cae en el engaño y por el contrario, la forma en que el novelista dispone las palabras y el tono sarcástico del “Es viernes ya ¡gracias a Dios!” divierte.

⁴⁶ Forma de ironía en la que se usan expresiones que aparentan ser verdaderas para burlarse.

Ahora bien, de la misma forma en que los pobres viven el exceso y la indecencia, la gente rica también lo hacía de la misma forma. El marqués de Valle Alegre le cuenta a don Pedro Martín de Olañeta el porqué de su decisión de casarse con Mariana, hija del conde⁴⁷. A pesar de que las condiciones son diametralmente distintas, el contenido es muy parecido.

—Qué quiere usted, señor licenciado, calaveradas, cosas de la vida que no se pueden prever, compromisos que vienen repentinamente. Todo lo que usted habrá oído decir que gané en la última Pascua de San Agustín de las Cuevas, y algo más, mucho más, casi todo el valor de la cosecha, se fue en una noche. Me llevaron a cierta visita de mucho tono, de mucha importancia; yo no quería ir, pero me comprometieron, había muchachas o, mejor dicho, señoras muy respetables y comenzamos, y ya ve usted, delante de damas, no quise ser menos que los demás, ni empañar mis títulos, y todo se perdió en esa maldita noche; me quedé sin un peso. (Payno, 243)

Sin duda hay un refinamiento en el lenguaje, pero hay también eufemismos, con esos “compromisos” y esa visita de “mucho tono” con “señoras muy respetables”. De nueva cuenta el tono sarcástico en el que el Marqués de Valle Alegre confiesa “yo no quería ir” y sardónico “me quedé sin un peso”. Las herramientas de Payno son muy efectivas para divertir al lector, quien puede captar el doble mensaje del personaje. Además de que, al contraponer ambas situaciones, a pesar de ser diferentes, obedecen a la misma actitud crápula de los personajes masculinos. Ambas analogías de la figura del macho, tanto español como mexicano.

⁴⁷ Ya se hizo anteriormente referencia a las cartas que se enviaron.

En los Capítulos XXXVI y XXXVIII cabe destacar una ironía dentro de esta línea humorística de Payno dos pasajes: cuando Lamparilla está a punto de morir en la trajinera junto a Cecilia:

Toda la religión y las creencias que enseñó su madre cuando niño al licenciado, le volvieron en aquel instante, y las *escuadras y el ojo del Espíritu Santo* y los *mandamientos de las logias masónicas* le parecieron figuras de Satanás, y exclamó con verdadera fe:

— ¡Gracias, Dios mío, porque me has salvado la vida! (Payno, 253)

En esta ironía confronta los dos pensamientos que anteriormente estaban en conflicto, la fe y la razón. Respecto a eso, con el mismo tono sardónico, cuando está a punto de ser linchado por un pueblo, en vez de morir ahogado, el narrador hace hincapié en que

Allí, al menos moría abrazado de una guapa muchacha, mientras que en Ameca lo querían arrastrar con un cordel al cuello por las calles y matarlo a palos como a un perro rabioso. (Payno, 267)

Payno vuelve a las imágenes literarias donde los elementos que contrastan son el tema de sus analogías, cuando en esa angustia ante la muerte Lamparilla tiene visiones.

Sueños a cual más estrambóticos: Cecilia bailando jarabe con el pasajero y éste tirándole el sombrero jarano a los pies; a interrumpir ese baile entraba don Espiridión con espada en mano, tirando cuchilladas por todas partes. Pasaba aquello y entonces veía a Moctezuma III acostado, amarrado de pies y manos en una cueva muy oscura de la cuesta de Barrientos; por último, oía ruido de espadas, y estruendo de piezas de

artillería y gritos roncós y feroces: «¡Muera Lamparilla! ¡Muera el gobierno!». (Payno, 268)

Sin duda alguna, esas últimas palabras, “¡Muera Lamparilla! ¡Muera el gobierno!”, son significantes afectivos que el novelista incluye como parte de su discurso histórico y su crítica social. Payno nunca deja a un lado la lucha de clases, es parte de su poética y, cómo hemos visto hasta ahora, parte del estilo total de la novela.

Ahora bien, el autor también usa la lengua coloquial escrita como significante expresivo de dos formas de enunciar: la enunciación del pueblo llano y la enunciación de las clases privilegiadas. En el capítulo XXXIX, respecto a los asuntos de la afrenta de Los Melquiades a Lamparilla, éstos escribieron al gobernador:

Hanoche cosa de las dies unos pionés briagos se pusieron a bailar y cantar en la plasa y mercaron en caza ñor Pioquinto unos hachones de brea y gritaban viva el Gobernador, mas como lloví que tiraron un ladrillaso a una ventana, salí con la veintena les intimé el orden y se fueron a sus casas con las luces apagadas y es todo lo ocurrido y no hay más que pongo en conocimiento de V. E. y todo está quieto aquí, dios y Libertad. (Payno, 277)

El habla coloquial se expresa de forma vívida en la escritura. Este recurso lingüístico lo emplea también en las cartas de los pretendientes de Cecilia. Sin duda es un toque de humor adrede; sin duda la escritura del pueblo siempre será más próxima al habla y la disposición sintáctica proviene de la oralidad y de la disposición fonética. Con este recurso, Payno distingue las clases sociales ya que, por ejemplo, las cartas de Bedolla, de don Diego del Sauz

o de Mariana gozan de una impecable redacción. La contraposición de elementos contrarios vuelve a ser la forma de elocución de Manuel Payno.

Para finalizar el análisis de la primera parte de *Los bandidos de Río Frío* cabe destacar esta escena del Capítulo LIII. Cuando antes de la boda, el Marqués de Valle Alegre le regala una perla a Mariana.

—Esta perla —continuó el marqués presentando la cajita a Mariana— tiene su historia. Fue pescada en la Baja California, en el Golfo de Cortés. Al subir el buzo que la arrancó del banco de las ostras, fue acometido por un tiburón, que lo destrozó y lo devoró. Los demás buzos, tratando de vengar la muerte de su compañero, persiguieron al tiburón, lograron matarlo, lo arrastraron a la playa, le abrieron el vientre, y entre los brazos casi enteros y los pedazos de piernas de la desgraciada víctima, encontraron una concha y sacaron esta perla que mi abuelo, que estaba entonces viajando por las Californias, compró en cinco mil pesos. (Payno, 403)

De la misma forma en que el autor usa elementos sangrientos, como en el asesinato de Tules, en esta ocasión lo hace para, de nueva cuenta para contrastar significantes de horror y belleza, en el mismo concepto binario. Sin duda es una analogía del poder que ejercen las clases privilegiadas sobre los pobres, pero también del poder del fuerte sobre el débil. Sin duda la imagen brutal del tiburón que devora al hombre y que es al mismo tiempo destripado por otros pescadores para sacar la perla no es más que una analogía concatenada a una ironía constante. La belleza de la perla está invariablemente relacionada a la brutalidad de la muerte, a la bestialidad. La ironía se cierra cuando Mariana no sólo desprecia la perla, sino desprecia la historia detrás. La muerte atroz ha sido en vano. La primera parte de la novela culmina con la negación máxima de Mariana, la negación de la América criolla “— ¡No! ¡Mil veces no!

Y cayó como muerta en las gradas del altar” (Payno, 413). A lo largo de la novela el mismo patrón se repite, por lo que puede establecerse que el efecto de la ironía que usa Manuel Payno es establecer una conexión entre opuestos en toda la obra. Para lograr un tono dramático de pobreza, contrasta en seguida las descripciones de miseria con las de la opulencia. Para exaltar la belleza femenina, generalmente acompaña las prosopopeyas afrodisiacas con la fealdad del hombre maduro, la torpeza del joven o la brutalidad del ebrio. Y así, consecutivamente, hasta alcanzar el tono de su prosa, que es contraste y contrapunto: para ser gracioso contrasta con el drama, para ser trágico, desenfada al lector con la ironía y lo enfada con el cinismo. Eso le da un color agridulce a la lectura, un color que es parecido a los banquetes mexicanos, criollos e indígenas que nos muestra a lo largo de la novela. Es lo agridulce y picoso de la crítica social del naturalismo y la dulzura amarga del romanticismo. ¿Pero de dónde proviene este estilo?

Capítulo cuarto: Testimonio y confesión en *Los bandidos de Río Frío* de Manuel

Payno.

Sin lugar a dudas *Los bandidos de Río Frío* es una de las piezas claves para comprender la literatura mexicana y se ha ganado con creces estar en el parnaso de las letras patrias. Ya a lo largo de la presente investigación se ha abordado su importancia histórica y la mención que se hace de ésta, como la evocación de Mariano Azuela, autor de *Los de abajo*. No obstante, Emanuel Carballo, por ejemplo, impone que las mejores novelas escritas en el siglo XIX son *Astucia* y *La Rumba*, sin prestarle mucha atención al trabajo de Payno. Margot Glantz la ve como una metáfora a la inacabada e incompleta cultura mexicana que se aferraba a la tradición: una nación de huérfanos sin rumbo fijo. Las opiniones resultan encontradas, y es impreciso hablar sobre las “virtudes” y “defectos” de esta monumental pieza literaria, pero

no está demás señalar que esta insigne novela mexicana, considerada por muchos como un monolito para la nación y por otros más como un libro inacabado, finaliza de la manera más abrupta y radical. El final, lejos de ser una gloria catártica es un meandro de soledad y tristeza; de añoranza y melancolía. Manuel Payno, lejos de un final apoteósico como Dostoievski, sublime como Víctor Hugo, estético como Flaubert, nos estampa una anti-catarsis al puro estilo de Zolá⁴⁸; que no enfada, pero sí desespera. Sin embargo, y tras una revisión cuidadosa, lejos de ser un defecto, esa última parte es una de las joyas que corona a esta novela: *Cosas de otros tiempos*. El tono autobiográfico del final no sólo da una vuelta al tono que se maneja a lo largo de la novela, sino que aporta nuevas herramientas de análisis: inserta la obra en el relato testimonial de una época perdida y alcanza de esta forma una autoficcionalidad que da una impresión, de lo que denomina Dosse: “viobra”⁴⁹.

Uno de los aspectos importantísimos en *Los bandidos de Río Frío* es la reconstrucción histórica de la Ciudad de México de la primera mitad del siglo XIX. Este atributo testimonial es parte de su literaridad y estética, ya que el texto conserva, a partir de sus referentes históricos una muestra tangible de los usos y las costumbres de un México que incluso para el autor, en 1891, era ya lejano. Debe tomarse en cuenta que el relato testimonial devino en muchas ocasiones como un documento histórico que, incorporado a otros textos, documentos y archivos, se convirtió en un elemento central desde el cual la historia posterior abordó el tema. La literatura en este caso sirve con este motivo. Y es que esta construcción, como se ve en el primer capítulo de este trabajo, va de la mano con la narrativa. Hechos históricos, costumbres y referencias resultan plausibles a lo largo de la novela. El relato de ficción tiene

⁴⁸ Autor que admira y que menciona en varias ocasiones en el libro, como se señala en el segundo capítulo de este trabajo.

⁴⁹ Se transcribe tal y como lo menciona Dosse en su libro. Es una forma de ficción biográfica en la que le autor plasma mucho de sus propia vida en el discurso de la novela, pero desentendiéndose de éste.

presunciones de verdad y verosimilitud, más no son como las que busca el relato histórico, esto es, lo factual. La construcción de esta novela va apegado a los recuerdos del autor, por lo que los significantes afectivos, evidentes en el análisis que se presenta en el tercer capítulo de este trabajo, resultan ser aquellos que provienen de la memoria del autor. Él es testigo de algunos hechos relatados en la novela, o al menos los supo de primera mano. El relato testimonial, como se entiende, es el entrecruzamiento del relato histórico y el de ficción, y lo es en un primer nivel: busca veracidad, tiene pretensiones de relatar lo acontecido efectivamente, pero también busca dar claridad, transparencia al mundo interior y este es un rasgo importante de la autobiografía. Empero *Los bandidos de Río Frío* no son ni por asomo una autobiografía, pero las constantes intervenciones del autor, a lo largo de ella, pero sobre todo el capítulo final, “Cosas de otros tiempos”, terminan causando ese efecto en el tono. Al final, crea una sensación de “viobra”, en la que hay un tono testimonial que al mismo tiempo se desentiende de la obra.

Payno termina de modo confesional, alejándose completamente de todo lo escrito en casi mil páginas de prosa, que el autor mismo llamó, no de largo, sino de “larguísimo aliento”. “Cosas de otro tiempo” es el capítulo LXIII, de la segunda parte, aunque más que un capítulo final es una suerte de apología; una justificación para con el lector, que, al llegar al final de tan interminable marcha, se queda con un sabor agridulce. Una conclusión que no cierra todos los círculos; una épica nacional que se siente inacabada. Y es en ese momento que “Cosas de otro tiempo” le sirve a Payno para decir al lector: “Vamos, hombre, no me alcanzó la vida para terminarla como Dios manda; hace falta vivir otra vida y yo no puedo más”. En esta confesión se incluye el aceptar que *Los bandidos de Río Frío* son una especie de memorias interminables de un México que él conoció en su juventud, del que poco queda y que ya no

puede o ya no quiere recordar. El carácter confesional y testimonial de este cierre le otorga una expiación autobiográfica, en este sentido.

Narrado como si fuera el final de un diario, en “Cosas de otros tiempos” Manuel Payno nos remite a los procesos creativos y a los sucesos verídicos que le inspiraron a componer su *Opus Magnum*. Hace constar que no se fundamentó en chismorreos para rememorar las peripecias del Coronel Yáñez y sus célebres bandidos, y por el contrario “los autos de tan célebre caso los ví” (Payno, 986). Culmina con la mención de unas cartas, de un “viejo y querido amigo”, quien le cuenta la suerte de nuestros entrañables personajes. Quizá, sintiéndose a un paso de la tumba, Manuel Payno quiso poner fin a tan ambiciosa novela, que fue escrita, irónicamente, en Barcelona y publicada ahí mismo en 1891, tres años antes de la muerte del escritor.

“Comencé esta novela en las orillas del borrascoso mar Cantábrico” (Payno, 984). Payno hace evidente que existe un *yo* que narra, un *yo* presente en el texto. Literalmente, muestra los andamios de su novela. Si bien, a lo largo de toda la novela se había esmerado en que se notara su presencia, como en aquellos capítulos donde interrumpía la narración, para hacernos saber su punto de vista⁵⁰, es en el último capítulo, que se quita la máscara, que sale detrás de las bambalinas y se nos muestra no sólo como el artífice de la novela, el narrador, sino como un *Yo lírico* que fue testigo de esa época y que también conoció a los personajes. Se revela la autoficcionalidad. Laura Scarano dice

el tema profundo de la autobiografía es el nombre propio», pues produce un efecto condensativo en la articulación del sujeto. En el nombre propio que firma se resumiría

⁵⁰ Como en el capítulo XVIII de la primera parte, “El Aprendiz”, donde hace su intervención más extensa.

la existencia de lo que llamamos «autor», única señal en el texto de una «realidad extratextual», que nos reenvía a una «persona real» y «permite identificar el acto mismo de la enunciación, el acontecimiento discursivo como tal, por situarse en el borde del sistema lingüístico, en su exterior (es el elemento más intraducible de una lengua) (Scarano, 16)

La novela costumbrista no es ajena a estas intervenciones del autor, de esa “realidad extratextual” que remite a un autor, a una persona que firma. Payno hace saber su presencia como “nombre”, pero no sólo como un nombre de persona. Explicando a Lejeune, Scarano dice que “el nombre es visto como el primer lazo que la realidad de la persona establece con el lenguaje, aun antes del pronombre personal, por eso «un autor no es una persona», sino «un nombre de persona», sentencia Lejeune”. (Scarano, 16) ¿Quién es Manuel Payno en *Los bandidos de Río Frío*?, ¿qué relación existe entre lo ficcional y lo real en la persona que enuncia en *Cosas de otros tiempos*?

En *Los mecanismos de la ficción*, James Wood explica que los personajes no pueden evitar reflejar al autor. De cierta forma los personajes, al ser una construcción del autor, a veces hablan con las palabras de éste. En los personajes reside la esencia misma de su creador. Esta esencia reside en el estilo de escritura y en la oralidad que se imprime en los diálogos.

Existe un refinamiento final en el estilo indirecto libre, que deberíamos ahora llamar ironía del autor, cuando el espacio entre la voz del autor y la voz del personaje parece desvanecerse por completo; cuando la voz del personaje en realidad parece haberse apoderado de forma rebelde de toda la narración. (Wood, 30)

Es evidente que a lo largo de la narración, Manuel Payno les imprime personalidad a ciertos personajes que tienen características similares con él. “¿Las palabras que usan los personajes parecen suyas o más bien suenan como si fueran del autor?” (Wood, 31). En el caso de *Los bandidos*, la voz del *Yo lírico*, del *Yo Payno*, se acciona con los diálogos de, por ejemplo, don Pedro Olañeta o del mismo Lamparilla, quien menciona a Guillermo Prieto⁵¹ como su gran amigo. ¿Acaso Guillermo Prieto no menciona a Payno en *Memorias de mis tiempos*?⁵² En esas memorias, Prieto hace un cuadro del licenciado Manuel Payno donde lo pinta como un tahúr de muchos albures, un conversador excepcional, asiduo al pulque y la champaña; hombre de humor e inteligencia formidable con las damas y el centro de atención en tertulias y billares. No era un crápula ni un *calavera*, pero no estaba muy lejos de serlo. De pronto podemos ver que es la descripción de Lamparilla o del mismísimo Coronel Yáñez⁵³. Si bien, Manuel Payno fue muy reservado en su vida personal, ¿no existe ese remanente que nos haga pensar que mucho hay de él en sus personajes? ¿Podemos asegurar que existe ese tono autobiográfico en *Los bandidos de Río Frío*? “¿Podemos reconciliar las percepciones y el lenguaje del autor con la percepción y el lenguaje del personaje?” (Wood, 37).

Si en el texto existe la memoria del autor esta memoria se estiliza, obviamente, porque “nuestra memoria selecciona para nosotros, pero no como selecciona la narración literaria. Nuestros recuerdos carecen de talento estético” (Wood, 54). Es decir, Payno hace pinceladas cuidadosas sobre sí mismo, al describir lo mejor de sus personajes y sus características. Se enmascara bien con su prosa, pero no deja de ser una máscara que se revela al final. “Un

⁵¹ También menciona a Ignacio Rodríguez Galván en la novela, a quien Payno conoció brevemente en la juventud.

⁵² En el primer capítulo se menciona el retrato de Prieto a Payno que incluye en *Memorias de otros tiempos*.

⁵³ ¿*Je est autre*?

autobiógrafo no es alguien que dice la verdad sobre su vida, sino alguien que dice que la ha dicho” (Scarano, 18). *Los bandidos de Río Frío* no son una autobiografía, pero es necesario recalcar que la intencionalidad en el tono resulta similar, una vez que se llega al último capítulo.

¿Cosas de otros tiempos es un *dispositivo* para finalizar la obra o para hacer de ella una incógnita más grande? Como dispositivo material, este capítulo final trata de cerrar con los círculos abiertos, con los detalles inconclusos. Para Wood existen en la novela detalles que son más reveladores o más superfluos:

Si existen en realidad los detalles reveladores deben de existir también los detalles no reveladores. (...) En otras palabras, la ficción incorpora un montón de detalles superfluos, igual que la vida está repleta de detalles superfluos. (Wood, 68)

Pero Wood no dice que lo superfluo es revelador de cosas más grandes. Qué es más superfluo y revelador que una carta enviada por un “viejo y querido amigo” donde se cuentan los finales no dichos sobre la Calle Estampa de Regina o el destino final de la frutera Cecilia. Cómo podemos interpretar este capítulo final si hace que nos fijemos más en la vida que en la literatura y viceversa, y nos hace “mejores lectores de los detalles en la literatura” (Wood, 59). Si partimos, desde el primer capítulo, de estas casi mil páginas de narrativa, con cientos de diálogos y detalles, de este monolito literario que Payno describió como una “novela de costumbres y horrores”, nos daremos cuenta de que esa acumulación de detalles provenía de una mente suspicaz que plasmaba con ahínco una época que casi se escapaba de su memoria: los años del régimen del General Santa Anna, durante los años en que Payno sirvió en el ejército. Su testimonio sobre un mundo extinto.

En la brumosa frontera entre el testimonio y la ficción, entre el acto de comunicación efectivo —que la obra literaria hace posible— y su estatuto discursivo autónomo, se ubica este limen tan seductor como paradójico. Una poética del nombre de autor; una poesía con nombre de autor. (Scarano, 11)

En *Cosas de otro tiempo* el narrador deja en claro que no le alcanzó la vida a Manuel Payno, el hombre viejo que vivía en Barcelona como un cónsul de la República, para narrar ese México olvidado, ese México que se negaba a nacer y seguía en el vientre tiempo de más. Pero ese narrador es Manuel Payno, nombre, *Yo lírico*, quien refiere no sólo la escritura de la novela, sino que da fe de la existencia de cada personaje (obviando claro a Relumbrón, quien si es verídico), pero es un *nombre* que firma de manera autobiográfica. Una verdadera almohadilla laberíntica tallada por un tornero hábil en la prosa

Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte*, al hablar de la «illusio realista». Nuevas teorizaciones sobre este controvertido espacio «auto/bio/gráfico» sacuden los perfiles convencionales de las especies involucradas, cuestionan el legado normativo del género como tal, sujeto históricamente a pautas no ficcionales, y experimentan nuevas directrices con una proliferación de rótulos alternativos, como el hoy dominante de «autoficción». (Scarano, 12)

Bourdieu nos trata de explicar una maraña de ideas que al resumirlas en la autoficción, podemos vislumbrar lo que significa realmente *Cosas de otros tiempos*. Porque es claro que Payno sacudió los convencionalismos de la novela al terminar *Los bandidos de Río Frío* de forma tan calamitosa como genial⁵⁴. Wood señala que “una forma de distinguir la prosa

⁵⁴ ¿Analogía/Ironía? A lo largo del análisis en el tercer capítulo de hace evidente el uso de analogías contrapuestas a la ironía para crear el tono de la obra.

verborreica de género de la escritura realmente interesante consiste en buscar, en el primer caso, registros distintos” (Wood, 142). En su estudio sobre Nietzsche, Derrida, en palabras de Scarano, señala como este autor enmascara su persona, su *yo*.

Nietzsche «avanza bajo máscaras o pseudónimos», produciendo en la obra «una plusvalía donde se reconoce la astucia de la vida [que] remite al nombre de los nombres y a la comunidad de las máscaras». (Scarano, 14)

Si recordamos ciertos pasajes de esta obra, Payno hace mención de filósofos alemanes subversivos; es claro que conocía a Nietzsche. ¿Juega como él ese juego de máscaras? Si es verdad, entonces, para leer esta novela, debe considerarse que tras estas máscaras *no hay nadie*. “Quien «piensa» y quien «habla» son «dos personas distintas», y desde el momento en que decimos «ése soy yo», nos convertimos en objeto del discurso”. (Scarano, 15) ¿Payno está tras una máscara que se revela al final, o el final mismo es otra máscara de la autoficción?

Lejeune diferenciará el «nombre real» («el nombre propio de persona que leo pensando que designa a una persona real que lleva ese nombre») del «nombre imaginario». Sostiene allí que cuando «el nombre es del propio autor», aunque el pacto no sea referencial, «el nombre del autor utilizado en el texto me parecerá real» (el destacado es mío). (Scarano, 17)

Al parecer, aquel capítulo final que era una suerte de apología y justificación de un artista, en la antesala del panteón, por no concluir satisfactoriamente su novela, nos revela una serie de intrincadas problemáticas a más de un siglo. Quizá tantos estudios le están dando al traste a algo tan obvio: Payno hace evidente que estuvo tras bambalinas todo el tiempo y que es él y nadie más el que cuenta la historia del Coronel Yáñez. Una autoficción con una confesión

autobiográfica. Finalmente, es una confesión para el lector, que tuvo la paciencia de llegar hasta el final del libro. El pacto final lo hace Payno con el lector, como un contrato

“basado en el nombre propio como signo textual (...). Por otros derroteros opuestos a las lecturas deconstruccionistas, su especulación finalmente arriba a la conclusión de que la autobiografía es una «figura de lectura», no porque el lector se erija en dueño sin más del sentido —anulado el autor como conciencia operante en el texto—, sino porque la identidad verbalizada es sobre todo una representación contractual, que demanda una complicidad o acuerdo entre ambos sujetos semióticos. (Scarano, 18)

Dámaso Alonso señala que es el lector quien completa la obra literaria, es quien le da sentido a lo que el autor plasma. Es la otra parte de ese signo binario. Es al lector a quien Payno confiesa:

Y a veces las mujeres y los chicos esperaban en la playa a la barca de pescadores que faltaba (...) y esperaban siempre a la barca, a la barca y la barca no volvió jamás. Mirando esas cosas tristes, pensando en la vida tormentosa e infeliz de los pescadores, teniendo delante de mis ojos esa inmensidad del cielo azul y de las aguas verdes y profundas de la 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 cuartillas 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 lo evocaba, cualquiera que fuese el lugar en que se hallaran o en el sepulcro en que estuviesen durmiendo el sueño final de los seres humanos.

No puse mi nombre al frente de la novela, entre otras cosas porque no sabía si mi edad me permitiría acabarla... (Payno, 985)

Scarano diría que “en este repliegue analítico sobre «sí mismo», reivindica la posibilidad de plasmar una autorrepresentación” (22). Manuel Payno escribe la novela permitiéndose muchas licencias poéticas que van organizándose de diversas formas; si bien la novela tiene costumbrismo, naturalismo y tintes románticos muy bien establecidos, el tono de humor y la ironía en la prosa hacen evidente la personalidad del escritor y su forma de ver la Ciudad de México, así como a sus variopintos habitantes. El escritor se encuentra situado en posición central, casual e instituyente, así su obra está enraizada en el contexto de su vida y de la singularidad de su carácter. Es por medio de Manuel Payno que se puede entender a Manuel Payno, y esa autoreferencialidad aporta nuevos matices a la interpretación de su poética. “El autor se convierte en un principio de explicación estética... El autor es portador del sentido oculto de su obra” (Dosse, 53).

Y es que Payno conocía bien la construcción del México de su juventud, como menciona Guillermo Prieto en sus memorias, Payno no solo estaba inmerso en la política, sino que era un hábil actor de una comedia humana, de la que él mismo era protagonista; su personalidad agradable y desinhibida le permitió estar muchas veces en el centro de los acontecimientos más importantes de la Historia de México. Dosse menciona que “por lo general, la vocación se ve favorecida por un medio familiar que obliga al autor de la reseña biográfica a situar bien el medio social, la atmósfera afectiva que vivió el autor” (Dosse, 58), es decir, que es evidente que mucho de la misma personalidad de Manuel Payno está en el libro de forma explícita. Sin duda alguna, sin intentos de retocar, Manuel Payno nos revela una fotografía de México. No es extraño, el lector común mexicano siente una enorme

familiaridad con los personajes, con los sucesos y con la historia en sí misma. Casi como si se mirara en un espejo por medio de la extensa prosa de Payno. Ese es uno de sus mejores efectos poéticos, ser casi biográfica, al acercarse tanto a la realidad inmediata del autor, que por un momento se puede estar ahí. Pero el efecto tiene un revés inesperado: no es Manuel Payno, es la escritura la que prevalece a lo largo de la novela. Respecto a esto Dosse dice que

(...) la paradoja biográfica nos lleva a ver la vida del escritor ya no como anterior y casual en relación con la obra. Sino como posterior a ésta. También podemos considerar que se da una osmosis de ambos registros por la magia de la escritura. (...)
No hay ni autor ni personaje, no hay nada más que escritura. (Dosse, 65)

En este sentido tenemos que la novela crea un efecto y el capítulo final crea otro. Roland Barthes señala dos desplazamientos mayores. En primer lugar, el de la persona enunciativa. El narrador, con la forma del “Yo”, no es verdaderamente el yo de la autobiografía, que de esa manera lleva a cabo un desdoblamiento del yo del escritor en relación con el de la vida mundana y hace inútil cualquier búsqueda para saber si el narrador es otro, frecuentemente desconocido para sí mismo. El segundo desplazamiento que Barthes nos muestra es el de la narración, que no es el simple relato de una vida, sino el relato de un deseo de escribir. Por tanto, Barthes reconoce que pasa algo esencial de la vida del autor a la obra, pero una “vida desorientada” por esos desplazamientos sucesivos. Barthes dice que “en realidad, la memoria no es creadora (de Novela), es su *deformación*”. (Barthes, *La preparación de la novela*, 52)
Para él, el estudio de una novela con estas características, si bien van acompañadas de los impulsos irrefrenables de la memoria, estos se ven deformados por los lazos afectivos que el autor tiene con su entorno. Este lazo es el que conecta el pasado con el presente y si bien es una deformación, esta deformación es parte del efecto polisémico en el discurso. La

literariedad, en este caso, va de la mano en la forma en la que también podemos entender la historia, la memoria y la verdad.

Barthes lo llama el “Lazo afectivo con el pasado desde el presente. *Lo que no volverá jamás*” (Barthes. *La preparación de la novela*, 53), como el vínculo afectivo del novelista con el texto en la manera en que construye la historia. “Elegir es al fin de cuentas más fácil que *inventar*” (Barthes, 54) La Novela como *Ópera*, como *Opus Magnum* es la reconstrucción poetizada del pasado desde el Yo del autor y su memoria.

Una novela, en este sentido, y desde la forma en que Manuel Payno edifica *Los bandidos de Río Frío*, es un vínculo entre la historia y la memoria. La lengua, en este sentido, es el mecanismo por el cual el autor entreteje parte de su vida, *deformando* la memoria (en el sentido de Barthes) por medio de la literatura, pero estableciendo vínculos entre lo verdadero y lo ficcional. “Una lengua no es solo un aparato de comunicación, sino un aparato de intuición del sujeto de creación”. (Barthes, 78) Esta intuición le permite al autor elevar el matiz, el instante y el recuerdo en la novela (Barthes, 90). En Payno estos matices siempre van acompañados de la analogía y la ironía en una fuerza de opuestos que perviven y se corresponden mutuamente, ya sea en espacios, en situaciones; en diálogos, en los mismos personajes, pero otorgándoles eso que llama Barthes “Momento de verdad” (162). Es por eso que al final la novela crea ese efecto en “Cosas de otros tiempos”, título final que nos reitera este efecto y en la captura de la individualización. Hay imágenes del *Yo* a través de la manifestación de frases, matices, instantes, recuerdos a lo largo de esta extensa novela que llega a un final abrupto, pero no por ello menos significativo, al contrario, renovando el género y aportándole nuevas formas que serían recuperadas en la novela del siglo XX; un final abierto que dice todo y dice nada; la gran ironía de toda su *Macro Retórica*. Esta Novela

se edifica “no en lo falso, sino cuando se mezcla sin prevención lo verdadero y lo falso” (Barthes, 164).

Pero a veces las verdades y las falsedades son más simples. El autor crea ese pacto ficcional con el lector a forma de despedida personal. Si pudiéramos despertar, sólo unos momentos del santo sepulcro al maestro Payno, para acosarlo con estas retahílas, seguramente diría: “Vamos, hombre, imagínate un mejor final. Ahora vete y déjame dormir”.

Conclusiones

Este extenso análisis de la insigne novela de Manuel Payno, *Los bandidos de Río Frío*, a pesar de que trata de abarcar muchas de las aristas de la obra, para poder conectar sus elementos descriptivos, históricos, sociales y poéticos, con el fin de establecer lo estético y lo literario, parece, que como la misma obra que aborda, no llega a una satisfacción y, como en “Cosas de otros tiempos”, sólo se deja entrever una parcialidad, abusando de las virtudes del lector, a quien se le encarga la tarea de resolver por iniciativa propia los interminables círculos abiertos, las constantes interrogativas no resueltas y, a grandes rasgos, las conclusiones a las que se llega después de páginas y páginas de hablar sobre huérfanos y bandidos.

No obstante, este trabajo, si bien no resuelve todos los avatares que plantea esta novela en todas sus posibilidades y dimensiones, sí logra, al menos, zanjar el principal objetivo que es aquel que le da título a la presente tesis. ¿Pero qué es “lo estético y lo literario” en *Los bandidos de Río Frío*? ¿Dónde se halla esa “estética” y esa “literariedad”? ¿Cuál es la polisemia en su discurso narrativo? ¿Qué significa la obra si es un signo cerrado? ¿Cuáles

son significantes y significados? Para resolver esto se retoma lo dicho en todos los capítulos de este trabajo a modo de que puedan sintetizarse e interpretarse.

Capítulo Primero: Contexto social, político e histórico.

Capítulo Segundo: Estructura de la novela.

Capítulo Tercero: Análisis de la novela a partir de la estilística de Dámaso Alonso.

Capítulo Cuarto: Testimonio y confesión en *Los bandidos de Río Frío*.

Si en algo coinciden los cuatro capítulos es en que la figura de Manuel Payno, el autor, el hombre, el político, está presente en todos los aspectos. Su conocimiento de las estructuras políticas del gobierno le permitió detallar con mucha precisión las corruptelas de todos los poderes que convergen a lo largo de la narración, desde la iglesia, pasando por la “monarquía mexicana” y los poderes fácticos de la “república”. Payno también está cerca de la narración, casi en primera persona, y pone un lente microscópico por el cual podemos ver la sociedad llana, compuesta por mercaderes, chichihuas, burócratas, artesanos; soldados, bandidos y desposeídos en todos los niveles sociales y castas, desde los traperos de La Viña, los rufianes que tomaban armas para ganarse la vida, hasta las condesas encerradas en palacios y los ladrones en los palacios de gobierno, hiperbolizados hasta el ridículo, pero reconocibles para cualquier persona. Todos huérfanos de algún modo, todos tratando de encontrarse en el rostro del otro.

Obedeciendo a los cálculos que menciona Margo Glantz, que la novela se desarrolla entre 1820 y 1839, sólo como un punto de partida, podemos notar que todo lo sucedido en la novela, y como se vio en el capítulo primero del presente trabajo, coincide perfectamente. Si bien, esta concordancia no es exacta, y bien los años no podrían precisarse, lo que sí se puede

precisar es el ambiente en el que se desenvuelven los personajes y los entramados políticos en los que se desarrolla la historia. ¿La metáfora de orfandad de Glantz es, en este caso, la del país naciente? Si la novela inicia con el embarazo de Pascuala en 1820, ¿el nacimiento del niño es en 1821? Parece entonces que todos los descabros políticos de Iturbide, de los insurgentes y de los fundadores de la primera República que se conoció en México se ven reflejados en los descabros de Evaristo, Juan Robreño, Mariana, Lamparilla, Cecilia y en las tragedias de Tules, Juan hijo, Moctezuma III y Nastacita. ¿*Los bandidos de Río Frío* es una radiografía histórica del pueblo mexicano en esos años de tribulación? Sí. El capítulo primero de esta tesis nos muestra cómo van de la mano los hechos y la narrativa, pero se omiten cosas y otras se dan por entendido ¿Por qué omite entonces las Guerra con Texas y las Guerra de los Pasteles? ¿Por qué se siente anticipadamente esa lejanía con Estados Unidos, como si la mutilación territorial ya fuera una realidad mientras la historia se deshilvana? A lo largo de la novela, Manuel Payno hace intervenciones que nos permiten ver desde otra perspectiva estos hechos. Quizá por eso parece, por un momento, que la Intervención Estadounidense ya ha ocurrido, a pesar de que faltan algunos años, y la mutilación del territorio ya es un hecho. ¿Por qué la narración tiene ese aire atemporal? ¿Cuál es el objeto de confundir así al lector y al historiador, tomando en cuenta que el mismo Payno era un historiador, un político, un periodista e intelectual⁵⁵? La narración, en este sentido, es nublosa porque se asemeja al bosque de Río Frío. Esa atmósfera evanescente en la novela, imperceptible como un velo diáfano, pero presente en todo momento es parte de su poética,

⁵⁵ Emily Brontë, por ejemplo, inicia *Cumbres Borrascosas* con un año: 1801. Y a partir de esta referencia se puede rastrear todos los eventos de la novela, donde convergen problemas sociales, políticos y económicos muy específicos de Inglaterra en el siglo XIX. Lo mismo sucede con otras obras del siglo, tanto románticas como realistas y naturalistas. No obstante, una de las características de la novela de Payno es que constantemente trata de confundir a los lectores respecto a los años en los que suceden los hechos. Parte del estilo de *Los bandidos de Río Frío* se basa en esto.

lo mismo que lo son los contrastes y el contrapunto. Todos los espacios en la novela tienen esa atmósfera casi fantástica, que por un momento parece no ser acorde con la realidad: el rancho de Pascuala, embarazada por más de un año (qué puede ser más fantástico), Chalco y la trajinera de Cecilia, el mercado de mil olores, La Viña y su fétida ambientación; la oscura casa del conde Diego del Sauz y la penumbra del Chapitel. Los volcanes de Moctezuma III en el cielo azul y los pueblos devastados por la peste y el fuego. La cocina de Casilda y el aroma a madera del taller de Evaristo. La atolería, las pulquerías y los salones de juego; los desagües y las garnachas; el bosque que huele a petricor, pólvora y sangre, pero donde unas italianas dieron un concierto de Ópera para unos bandidos canallas. Todo está en una atmósfera atemporal y contrastante que no obedece a la Historia sino a la biografía social, a la Comedia Humana. No es verdadero, pero es verosímil⁵⁶; es la sustancia de la autoreferencialidad.

Sus otras dos obras insignes, *El fistol del diablo* (1846) y *El hombre de la situación* (1861), no se asemejan a *Los bandidos de Río Frío*, porque mientras una mantiene un aire romántico, propio de su época, la segunda juega con el tema histórico, incluso con personajes verídicos en situaciones fácilmente rastreables. En *El hombre de la situación* resulta obvia la forma en que desarrolla el tema costumbrista e histórico, y los contrastes entre España y América resultan apropiados, tal como en *El fistol del diablo*, la pluma de Payno es completamente romántica. Para *Los bandidos de Río Frío*, se ve un control absoluto de los dos estilos narrativos, los cuales logra cohesionar con el naturalismo, según el tema que aborda en cada capítulo. Una vez más, la voluntad creativa se impone y Payno se hace evidente: su elección de recursos, sus decisiones como autor de folletín, sus dispositivos

⁵⁶ Desde la perspectiva de Paul Ricoeur.

narrativos plantean un *Yo lírico*, cuyo tono picaresco y el pintoresquismo mexicano costumbrista recalca la Comedia Humana de una nación. Hay un tipo de escritura en Payno que Mariano Azuela llama “una revoltura híbrida”⁵⁷, de estilos y formas donde el héroe romántico es un bandido naturalista y el antihéroe naturalista es un bandido romántico; donde se pasa de la riqueza inimaginable a la miseria más hiriente, durante el vaivén del claroscuro tonal de su prosa; de analogías e ironías en aquello que denomina José Emilio Pacheco (1985) “vicios públicos y vergüenzas privadas”⁵⁸. Los personajes, como en un sino nacional, viven contrariados entre lo que desean y aquello que la vida puede ofrecerles, ricos y pobres por igual. De la misma forma que Manuel Payno usó la Historia Nacional para entretener su novela, usó también los recursos y dispositivos narrativos de su época para la arquitectura de una obra extensa, que resulta ser una biografía social inacabada. ¿Hay otra metáfora en eso? Si *Los bandidos de Río Frío* es una novela mosaico, una alegoría de la historia de México, tenían que servir todos los estilos explorados por el autor, porque resulta que México es, también, una novela de folletín. De esta forma, Manuel Payno se imponía y se hacía presente como historiador y escritor consciente de la magnitud de esta primicia. Y gran parte de esos andamios, de esa arquitectura narrativa, que se exploran en el capítulo segundo del presente trabajo, es la disposición de personajes y el tipo de narrador. Es un narrador homodiegético y otro más heterodiegético que nos hablan como testigos, como el *Yo* que escribe sus memorias.

Hay un nivel descriptivo, desde Greimas, que se considera para aseverar la importancia, en un nivel actancial, de los personajes. Hay otro nivel descriptivo, desde

⁵⁷ Azuela, Mariano. *Cien años de novela mexicana*. México: Ed. Botas. (1947)

⁵⁸ Pacheco, José Emilio. “Inventarios: Bandidos de ayer y hoy” *Proceso*, núm. 441, 19 de abril de 1985, pp. 52-53.

Genette, en que se examina al narrador. Por un lado, se propone a Evaristo, el tornero, como personaje eje de toda la novela. Sin Evaristo, Payno no hubiera podido cohesionar la historia (contrapunteando a Glantz), pues es el alma de la novela y todos los eventos giran en torno de él. Mientras que Juan Robreño y su hijo son figuras romantizadas y estáticas (en ese sentido), Evaristo es mutable y divergente; en él residen más características del mestizaje y de la idiosincrasia mexicana. En él convergen la brutalidad del naturalismo, el color del costumbrismo y los artificios del romanticismo. Contrario a Relumbrón, quien es el personaje verídico, Evaristo es el personaje verosímil.

Si bien la novela nos plantea una estructura en la que Juan Robreño, siempre va a ser heroico y noble (aun siendo bandido), el niño Juan una víctima de la adversidad, Relumbrón siempre será canalla y embustero o Lamparilla un cínico, Evaristo, por su parte, es el único personaje de toda la novela que por un momento tiene frente de sí, la oportunidad, varias veces, de cambiar su destino, de ennoblecerse y ser un buen hombre. Esas oportunidades se le frustran varias veces, desde el hombre rico que lo lleva a prisión cuando intentaba vender su almohadilla, pasando por el conde Diego del Sauz quien lo humilla, hasta llegar a Relumbrón que lo somete. Evaristo es el único personaje que por instantes piensa en recomponer su vida sin lograrlo, lo piensa cuando ve a Cecilia, lo piensa cuando los alacranes y las serpientes lo acorralan en el Rancho de Los Coyotes; y sufre recordando, al final de su vida, sus dulces años de juventud y amor con Casilda, la ternura de Tules y su antiguo oficio de artesano. ¿En qué momento se le descompuso a Evaristo la vida? ¿En qué momento se descompone irremediabilmente la vida de un hombre o de una nación? ¿Acaso Payno recarga sus propias emociones en este personaje? Entre tantos personajes arquetípicos, entre tantos estereotipos y clichés, ¿será que Manuel Payno nos deja ver sus emociones personales en

Evaristo? ¿Es esto otra metáfora del fracaso político de México, que en 1891 se sumía de nuevo a pesar de todo lo vivido, de todos los intentos por recomponer su propia Historia?

Guillermo Prieto nos hace un retrato de Manuel Payno, en el que el autor nos recuerda al coronel Yáñez, al famoso Relumbrón; una mimesis de autor y personaje. Y si casi podemos ver un paralelismo en la personalidad sociable y simpática del autor y su personaje, ¿acaso Evaristo es esa otra parte que no se conoce del autor? Y de vuelta al juego de contrarios. Porque hay un Manuel Payno casi desconocido, uno inmerso en las sombras de la élite política del siglo XIX; un Manuel Payno conspirador, renuente a la Constitución de Juárez. Un Payno exiliado del que muy poco, o casi nada, se sabe, a pesar de lo mucho que diga Robert Duclas. ¿Por qué lo mandó Porfirio Díaz a España como cónsul? ¿Por qué lo exilian de la vida política de México casi al final de su vida? ¿Por qué escribe esta novela en Barcelona? Nunca se dará una respuesta fehaciente, pero hay elementos verosímiles para discutir por mucho tiempo. En este sentido, *Los bandidos de Río Frío* dicen más de Payno que los biógrafos y los historiadores.

No cabe duda que la novela tiene una influencia muy marcada de la “comedia de enredos”, y la crítica la ha anotado como “novela de folletín, novela de aventuras, novela picaresca y novela costumbrista”⁵⁹, pero lo cierto es que es una novela que subvierte los géneros y se convierte en otra cosa. Payno nos cuenta una historia que no tiene final, porque la Historia misma no lo tiene y está en constante movimiento. Porque nada está escrito... Nos deja con dudas para que nosotros llenemos los huecos con la imaginación, con las eternas posibilidades de ese pacto ficcional que hace con el lector, quien en palabras de Dámaso

⁵⁹ Ruiz Abreu, Alvaro. “El género, la máscara y el mito”. Actas XV Congreso AIH (Vol. IV) México: Universidad Autónoma de Xochimilco. PDF. On line.

Alonso, “es también parte de la obra de arte”. En la fusión literaria que el autor hace de la Historia como elemento de ficción y la ficción como elemento de verdad plausible: la alegoría verosímil de México. La Historia de México es también una enorme metáfora. *Los bandidos de Río Frío*, como se ha analizado hasta el cansancio en esta tesis, es un cúmulo de elementos que prácticamente resultan innumerables, pero si algo ha quedado claro, es que sin duda alguna, es Manuel Payno, el hombre, el político, el historiador, quien está tras bambalinas, tras la máscara; detrás del engaño. En un país donde se lee poco, resulta increíble que tremenda obra resulte conocida, referenciada, como si una memoria colectiva la asumiera como una leyenda, reconociéndola de forma evanescente. ¿Por qué al leerla, sentimos que nos han puesto, a los mexicanos, un espejo para reír y llorar? La analogía que se tuerce en la mueca irónica de nuestra historia. La eterna *coincidentia oppositorum* de México. Ahí reside su estética y su literalidad: Manuel Payno es el anciano sabio en la fogata, que nos cuenta una leyenda, la del México del siglo XIX, una que él vivió pero de la que no se acuerda, así que nos engaña y nos cuenta algo fantástico e irreal, pero que, a pesar del engaño, sabemos que es cierto, porque somos parte de ese todo. ¿No es ese el propósito de la literatura, dejarnos engañar, sabiendo que nos dicen la verdad?

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Amado. *Materia y forma en Poesía. Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística.*

Madrid: Editorial Gredos. (2000)

Alonso, Dámaso. *Poesía Española.* México: Gredos (2006). Impreso.

Altamirano, Ignacio Manuel. *La literatura nacional tomo I.* México: Porrúa (1949). Impreso.

_____ *La literatura nacional tomo II.* México: Porrúa (1949). Impreso.

Azuela, Mariano. *Cien años de novela mexicana.* México: Ed. Botas. (1947)

Barthes, Roland et al. *Análisis estructural del relato.* México: Editorial Tiempo contemporáneo. Colección Comunicaciones. (2005) Impreso.

_____ *La preparación de la novela.* México: Siglo Veintiuno Editores. (2005)

Brushwood, John S. *México en su novela.* México. FCE (Colección Breviarios). México. (1973). Impreso.

Bruno, Paula. “Los derroteros de un liberal moderado” *Iberoamericana* (2001)10.37 (2010): 291-93. Web.

Calderón de la Barca, Madame. *La vida en México.* México: Porrúa (1997). Impreso.

Calderón Hernández, Mario. *Historia y cultura mexicana a través del lenguaje.* Estados Unidos: University of Texas at El -Paso/Eón (2010)

_____ *La luz del topacio, ensayos sobre cuento mexicano.* México: BUAP (2010)

_____ “La estructura de la realidad derivada de la literatura”. México: RIA, Red de Investigación en arte (2013)

_____ “La Novela costumbrista mexicana”. República de las letras. México: UNAM (2005)

_____ “La independencia de México a través de la significación de su lenguaje”. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Revista Graffylia. Web.

Campos, Marco Antonio. *Las ciudades de los desdichados*. México: FCE (2002). Impreso.

_____ *La academia de Letrán*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios literarios, UNAM (2009). Impreso.

Carballo, Emmanuel. *Diccionario crítico de las letras mexicanas del siglo XIX*. México: Océano (2001). Impreso.

_____ *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*. México: Universidad de Guadalajara (1991). Impreso.

_____ “Reflexiones sobre literatura mexicana siglo XIX”. México: ISSSTE (1999). Impreso.

Carter, Boyd G. Books Abroad 26.3 (1952): 277. Web.

Cluff Rusell M. et al. *Cuento Mexicano Moderno*. México: UNAM, Universidad Veracruzana, Aldus (2000). Impreso.

Chumacero Alí. *Poesía Romántica*. México: UNAM (2012). Impreso.

De Castro, Tomás, et al. *Los verdaderos bandidos de Río Frío*. México: Hispánicas (1987) Impreso.

_____ Antonio Alvarado. *Prólogo a Extracto de la causa formada al ex coronel Yáñez y socios por varios asaltos y robos cometidos en despoblado*. México: Ediciones hispánicas (1987). Web.

Dosse, Francois. *El arte de la biografía. Entre Historia y Ficción*. México: Universidad Iberoamericana. (2007)

Duclas, Robert. *Les bandits de Río Frío, Politique et littérature au Mexique à travers l'oeuvre de Manuel Payno*. París: Institut d'Amérique Latine. (1997). Web.

Ewel, Judith, William H. Beezley (comp). *The human Tradition in Latin America: Nineteenth Century*. Wilmington: Scholarly Resources (1989). Impreso.

Escalante Gonzalbo, Pablo, et al. *Nueva Historia Mínima de México Ilustrada*. México: Colegio de México. (2008)

Glantz, Margo. "Huérfanos y Bandidos". México: Instituto Mexiquense de Cultura (1995). Impreso.

_____ (coord). *Del fíistol a la linterna. Homenaje a José Tomás de Cuellar y Manuel Payno en el centenario de su muerte*. México: UNAM. (1997). Impreso.

_____ *Obras reunidas III. Ensayos sobre la literatura popular mexicana del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica. (2014)

_____ "Los Bandidos de Río Frío de Manuel Payno: La utopía del robo" de Estudios. 15.29 (2007): 73-93. Web.

González Obregón, Luis. *Breves noticias de los novelistas mexicanos en el siglo XIX*. México: Tipografía de O.R. Spindola y Compañía (1889). Impreso.

Inclán, Luis G. *Astucia, el jefe de los hermanos de la hoja o los charros contrabandistas de la rama*. México: Promexa (1979). Impreso.

Martínez, Fernando Antonio. "Un aspecto de la teoría estilística". *Thesaurus*, Tomo V. Números 1, 2 y 3. (1949) PDF Web.

Martínez, José Luis. *La Expresión Nacional*. México: Oasis (1984). Impreso.

Ortiz Vidales, Salvador "Los bandidos en la literatura Mexicana". *Books Abroad* 26.3 (1952): 277. Web.

Pacheco, José Emilio. *Poesía mexicana: 1810-1914*. México: Promexa (1979). Impreso.

_____. "Inventario: "Bandidos de ayer y hoy". *Proceso*. 441, (1985): 47-53. Web.

Payno, Manuel. *Los Bandidos de Río Frío*. Mexico: Grupo Editorial Tomo (2006). Impreso.

_____. *El fistol del diablo*. San Antonio Texas: Casa Editorial Lozano. (1927) Impreso.

Paz, Octavio. *Obras Completas*. México. Fondo de Cultura Económica. (2000) .Impreso.

_____. *Poesía en movimiento*. México: Siglo XXI (1966). Impreso.

_____. *El laberinto de la soledad*. México: Cuadernos Americanos (1950). Impreso.

Pimentel, Luz Aurora. "Aproximaciones. Lecturas del texto". Mexico: Esther Cohen.

Universidad Nacional Autónoma de México. 257-287 (1995)

_____. "Sobre el relato. Algunas consideraciones", en Emilia Rébora Togno (Coordinadora general), *Antología de textos literarios en inglés*. México: Facultad de Filosofía y Letras, D.G.A.P.A., UNAM, México. 15-36 (2007)

Prieto, Guillermo. *Memoria de mis tiempos*. México: Librería de la Vda de C. Bouret. (1906) Impreso.

Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. México: Colección Austral (2001) Impreso.

Ricoeur, Paul. *Narración y tiempo III. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI Editores. (2004)

Román Calvo, Norma. *El modelo actancial y su aplicación*. México: Editorial Pax. Universidad Autónoma de México (2007) Impreso

Rosado, Juan Antonio. *Bandidos, héroes y corruptos. Nunca es bueno robar miseria: mito y realidad en el México del siglo XIX a través de tres novelas representativas: Astucia, El Zarco y Los bandidos de Río Frío*. México: Ed. Coyoacán. (2001). Web.

Ruiz Abreu, Álvaro. “El género, la máscara y el mito”. Actas XV Congreso AIH (Vol. IV) México: Universidad Autónoma de Xochimilco. PDF. On line.

Treviño, Blanca Estela. “Los bandidos de Río Frío de Manuel Payno: una lectura.” La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México Decimonónico. Volumen 1. México: Universidad nacional Autónoma de México. 377-391. (2005) Impreso.

Ruiz Abreu, Alvaro. “El género, la máscara y el mito en Payno”. Centro Virtual Cervantes. Universidad Autónoma de Xochimilco. (1999): 645-656 Web.

Rousseau, Jean-Jacques. *El contrato social*. México: Porrúa (1982). Impreso.

Sánchez Vázquez, Adolfo. *Rousseau en México*. México: Juan Grijalbo Editor (1970). Impreso.

Taibo II, Francisco Ignacio. *El cura Hidalgo y sus amigos*. México: Editorial Planeta. (2011)

Tenenbaum, Barbara. *México en la época de los agiotistas, 1821-1857*. México: Fondo de Cultura Económica. (1995). Impreso.

Treviño García, Blanca Estela (coordinadora) *Aproximaciones a la escritura autobiográfica*. México: Universidad Autónoma de México. (2016)

Spitzer, Leo. *Lingüística e Historia Literaria*. Madrid: Editorial Gredos. (1974) Impreso.

Vera, Luis Roberto. *Coatlicue en Paz: la imagen sitiada*. México: BUAP. (2003) Impreso.

— *Roca del Absoluto: Coatlicue en Petrificada petrificante de Octavio Paz*. México: BUAP. (2006) Impreso.

Vanderwood, Paul. “Los Bandidos de Manuel Payno”. *HMex*, XLV 1. San Diego State University. (1994): 107-139. Web.

Wood, James. *Los mecanismos de la ficción*. Madrid: Gredos. (2009)

Zea, Leopoldo. “El origen del positivismo en México” en *Del Árbol de la noche triste al Cerro de las campanas*. México: Pueblo nuevo, t. II. (1979). Impreso.

Zola, Emile, *Naná*. Barcelona: RBA Editores. (1995) Impreso.