

Madres, viudas y vírgenes
en *Los bandidos de Río Frío*

ADRIANA SANDOVAL

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

RESUMEN: En la novela *Los bandidos de Río Frío* aparecen al menos tres madres con sus respectivos hijos: Mariana y Juan, La moreliana y Relumbrón, Pascuala y su hijo. El propósito de este artículo es explorar sus relaciones y funciones, en particular las de las dos primeras parejas.

ABSTRACT: *In the novel Los bandidos de Río Frío appear at least three mothers with their respective sons: Mariana and Juan, the moreliana and Relumbrón, Pascuala and her son. The purpose of this article is to explore their relationships and functions, in particular those of the first two pairs.*

Madres, viudas y vírgenes en *Los bandidos de Río Frío*

NO POCAS novelas del siglo XIX están pobladas por huérfanos desvalidos (Brooks 1984 115, Aparici y Gimeno xxv). La idea puede remontarse, nos recuerda Stephen Gilman, al planteamiento de Georg Lukacs en el sentido de que “la condición de carecer de techo, en sentido físico y a la vez cósmico, es la situación primordial de los ‘héroes’ de las novelas” (33). *Los bandidos de Río Frío* (1888-1891) de Manuel Payno no es una excepción. Ya Margo Glantz lo advirtió: en el centro de esta larguísima y amena novela folletinesca, se ubican las aventuras de Juan, el vástago ilegítimo de la condesita Mariana y Juan Robreño —quien a través de toda la novela deambulará como un huérfano¹, yendo de una figura materna a otra, como un pícaro de amo en amo—.

Otro tema frecuente en las novelas del siglo XIX, “el intento de volver al origen, como la motivación para todo el resto” (Brooks 1984 134), está vinculado con el anterior². *Los bandidos de Río Frío*

¹ No es el único. Moctezuma III, descendiente del emperador, que vive en el rancho de Santa María de la Ladrillera, también es huérfano. Relumbrón, la cabeza del crimen desde el poder, se considera huérfano pese a que sus dos padres biológicos viven. Tules también es huérfana (1: 162), al igual que María Pantaleona (1: 119) y Lucecilla, la novia de Juan, que aparece al final de la novela y “cura” a la condesita de su locura, tampoco tiene padres (2: 671).

² Aparici y Gimeno mencionan, citando a Ferreras, que se pueden considerar dos grandes temas dentro de la novela de folletín, que engloban a todos los demás: “el tema de la reconquista o recuperación y el tema de la conquista” (xxvii). Vale

terminará cuando el capitán Juan Robreño —luego vuelto bandido— y la condesita Mariana se reúnan, finalmente, con su hijo, pero también, el uno con el otro³. Al hijo, ya convertido en hombre, el moribundo y arrepentido abuelo (conde del Sauz) lo convertirá en heredero⁴. El reencuentro ocurre en la finca familiar (por línea materna) y colonial. Mariana se reunirá con el hijo pródigo, que volverá al hogar. De alguna manera, al final se restaurará el orden y habrá un final feliz, pero importa mencionar que ya no se vuelve al orden al que pertenecía el conde, sino a uno nuevo, en donde el mestizaje y la movilidad social tienen un lugar importante. Por ello, escribe Margo Glantz:

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

aclarar que Manuel Payno utiliza diversos elementos de la novela de folletín, aunque con variantes y matices, como podrá observarse en el curso de este artículo, y ya ha sido señalado por algunos críticos.

³ Como en los cuentos de hadas, la historia se acaba cuando la pareja recién inicia su vida juntos. Además de ser lo usual en ese tipo de historias, el asunto tiene sentido, en lo particular, a la luz de las “Memorias sobre el matrimonio” del propio Payno, donde se manifiesta de acuerdo con la idea de que “el matrimonio es la tumba del amor”, después de lo cual enumera el proceso de caída libre que sufre una pareja a partir del tercer año (19).

⁴ El conde es uno de los villanos a lo largo de toda la novela. Es el motor de la desgracia de la condesita y el capitán, al oponerse a su matrimonio, así como de la necesidad de ocultar al bebé. Su arrepentimiento al final lo redime —como sucede con frecuencia en algunas de estas novelas—. Con ello se refuerza la idea católica de la importancia del acto de contrición, a través del cual, después del perdón, se puede tener acceso a la gloria eterna.

figura, Payno hubiese sido incapaz de organizar su mundo novelesco como una épica nacional (1997 223).

La moreliana —que significativamente no tiene nombre, como tampoco su hijo— es madre de Relumbrón⁵, el cerebro de la eficiente compañía de ladrones, administrada desde el gobierno mismo⁶. De origen acomodado, la rica viuda provinciana tuvo amores con Santitos (Santos Aguirre, el platero), quien también formará parte del complot urdido y manejado desde el poder por su propio hijo; uno al otro se llaman compadre. El embarazo de la moreliana es aludido de una manera menos tangencial que el de Mariana, pero no tan directa como el de Pascuala, en plena concordancia con su situación social y económica intermedia: “Su talle [el de la moreliana] había engrosado visiblemente y su fisonomía era más abierta y luminosa. Estaba verdaderamente bonita y llamaba la atención de los que pasaban junto a ella” (2: 294). La naturaleza desafía e ignora a la ley:

⁵ En el caso de Relumbrón, la ausencia de nombre y el que se le conozca por su apodo alude más a su vinculación con el mundo de los bandidos y ladrones. El mote de Relumbrón puede estar también relacionado con su estatus de ilegitimidad pues, como escribe Michelle Perrot con respecto a Francia: “El ‘mal nacimiento’ es un oprobio inexpiable y, para el bastardo, una tara indeleble. Sin legitimidad, hele ahí a merced de todas las explotaciones, de todas las humillaciones. En las aldeas del Gévaudan se les cubre de apodos. La sociedad ve en los *champsis* (expósitos), unos delincuentes en potencia y los trata como tales” (Perrot 275). La carencia de nombre apunta, asimismo, al modo melodramático, en el que se da “un drama de signos puros —llamados Padre, Hija, Protector, Perseguidor, Juez, Deber, Obediencia, Justicia—, que nos interesan a través de los choques entre ellos” (Brooks 1976 35).

⁶ Como es sabido, Relumbrón se basa en el personaje verdadero, el coronel Juan Yáñez, colaborador cercano del general Antonio López de Santa Anna (en la novela es jefe del estado mayor del presidente). El propio autor así lo indica (2: 736) en el capítulo LXIII *sui generis* de la novela, más parecido a un epílogo. El coronel utilizó sus influencias y poder para organizar una amplia red de crímenes; fue descubierto y ejecutado a garrote vil, junto con varios de sus compinches, el 15 de julio de 1839 (véase Castro y Alvarado o Flores (b)).

aún cuando se trata de un embarazo ilegítimo, el narrador no puede ocultar su admiración por la mujer en ese estado.

Si bien la moreliana, ya embarazada, le declara a Santitos que es el “único amor que he tenido en mi vida” (2: 297), también le dice que no puede casarse con él, porque al hacerlo perdería prácticamente toda la herencia que le dejó su marido⁷. (No le dice que también perdería su libertad, pero la idea está implícita para ella.) Aunque la situación no era anómala en la época, al plantear así el impedimento para la boda entre el platero y la viuda, se pone de manifiesto el lado egoísta y materialista de la mujer. Cuando nace el bebé, la madre abandona a su hijo a fin de ocultar su falta, y terminará recibiendo un duro castigo por ello. El niño crece con la familia adoptiva donde se le colocó, y a la que se le dota de una mensualidad, misma que perdería en caso de revelar el secreto del origen del chico. (Esta familia anónima no ocupa ningún lugar importante en la narración y es mencionada sólo de pasada.) Al crecer, asiste luego a la escuela y más tarde a un seminario, después de lo cual sigue, por voluntad propia, la carrera militar. Durante el resto de su vida, Relumbrón “[p]asaba por ser huérfano de padre y de madre” (2: 298), lo cual, si bien biológicamente era falso, en la práctica se apegaba a la verdad.

Son ya visibles varios contrastes⁸ entre estas dos madres de clase alta, la moreliana y Mariana. La condesita tuvo un hijo con Juan

⁷ Con frecuencia, en el siglo XIX las viudas de clase alta quedaban como administradoras de los bienes heredados al marido (o los bienes que ellas poseían desde antes del matrimonio) y podían perderlos al volver a casarse. En una línea similar, Arrom documenta que “las viudas e hijas de empleados muertos tenían derecho a recibir una pensión mientras no se casaran” (246).

⁸ Dado que en las novelas de folletín y en el melodrama (Brooks 1976 11-12) se parte de una visión antitética de la realidad, donde la virtud se opone al vicio, la bondad a la maldad, etcétera, “los autores nos ofrecen simultáneamente, con una técnica de contraste total, los personajes ‘moralmente antitéticos’” (Aparici y Gimeno xxx).

como resultado de su amor; la moreliana parece haber tenido relaciones con el platero por razones consideradas implícitamente de menor peso. De hecho, el capítulo en el que se cuentan los amores entre los padres del funcionario se llama "Amor casual" (2: cap. xxvi), y en el siguiente capítulo se insiste en el carácter fugaz y superficial de la relación al decir que Relumbrón "fue fruto de un amor que pasó como un fuego fatuo" (2: 299). Para no enfrentarse a la intransigencia del padre —que incluye la amenaza de la muerte—⁹, la condesita acepta la decisión de Juan de poner a su hijo al cuidado temporal de una tía: el niño será descuidado y desaparecerá. La moreliana abandona a su hijo con deliberación, aparentemente sin problemas ni remordimientos. Estos giros de la trama son usuales en los folletines¹⁰: la "desaparición de personajes", "el secuestro, el abandono, el naufragio, la fortuna provocan que durante muchos capítulos un padre esté separado de su hijo o un amante de la amada" (Aparici y Gimeno XLIV).

Vale mencionar que después del nacimiento del bebé cesaron las relaciones amorosas entre el platero y la moreliana, a instancias de ella. En el caso de la primer pareja Juan es quien lleva la voz cantante y Mariana acepta su decisión de colocar provisionalmente al bebé con una tía; en la segunda pareja, la moreliana decide el futuro de los tres¹¹. (Lo que en una literatura posterior podría ser considerado como un gesto de independencia, de capacidad de decisión, de libertad, de autosuficiencia, aquí se con-

⁹ En la desesperada carta que Mariana le envía a Juan, hay incluso la sugerencia del padre como el demonio, con "ese bigote retorcido que da miedo" y "ojos que echan rayos" (1: 87), coherente con su papel de villano.

¹⁰ Manuel Payno utiliza elementos de las novelas de folletín, pero con matices y variaciones, como se apreciará en este artículo.

¹¹ De igual manera, más tarde sabremos que tanto la moreliana como el platero arreglaron la boda de Relumbrón con doña Severa (2: 300), para asegurarle un enlace conveniente.

vierte en algo de signo negativo). Le toca a Santos aceptar, sin cuestionar ni refutar. La estructura patriarcal de la sociedad decimonónica daba por hecho, tanto legal, como social y económicamente, que las mujeres estaban supeditadas a los hombres (véase Seed y Arrom). Aun cuando no lo tenga que hacer explícito, el narrador no debe de haber estado muy de acuerdo con la viuda, que se atreve a imponer su voluntad al platero, ni con Santitos, por someterse a ella.

No asombra que, dado que los desenlaces de las vidas de ambas mujeres están contrastados, lo mismo suceda con sus hijos. Juan (hijo) y Relumbrón han crecido con familias distintas a las biológicas, y de hecho Juan ha tenido una vida más difícil y azarosa que la del alto funcionario. Sin embargo, probablemente debido a la actitud distinta de sus dos madres, los resultados son opuestos. Es decir, en esta novela Juan llegará a ser un hombre de bien, dentro de la “lógica folletinesca”, por ser hijo del amor, por haber quedado separado de sus padres por razones ajenas a sus voluntades; en cambio, Relumbrón se convertirá en un ladrón, responsable de no pocos asesinatos, porque su madre lo abandonó deliberadamente al nacer, con el consentimiento de su padre. Estamos aquí frente a una oposición entre una madre “buena” y una “mala”, común en otras novelas de folletín. La primera es “desgraciada porque se la separa de su hijo” y la otra es la “mala madre” que abandona al suyo (Aparici y Gimeno xxxiv). La segunda ni siquiera tiene nombre —en el sentido literal y figurado—; la primera lleva un nombre muy cercano al de la Madre de todos los creyentes, la Virgen María. Esta calificación de las madres trasciende al destino de sus hijos.

Ya descubierta la red de bandidos organizada por el alto funcionario, al final de la novela, de visita en la ciudad, la moreliana es invitada a presenciar el desfile del que toda la ciudad está pendien-

te: el paso de la fatídica procesión que lleva a Relumbrón a una muerte pública. Por venir de fuera de la capital, la viuda ignora los sucesos recientes. El narrador es explícito al mencionar la ausencia del llamado instinto maternal en ella: "La moreliana no tenía los sentimientos tiernos y exagerados de las madres que crían, que educan, que viven con sus hijos años y años, aun cuando lleguen a viejos" (2: 685)¹². De manera característica en Payno, con una mano da ("sentimientos tiernos") y con la otra quita ("exagerados")¹³.

El momento del reconocimiento¹⁴, usual en las novelas folletinescas —en este caso, el reencuentro de la moreliana con su hijo Relumbrón—, es de signo totalmente inverso a aquél entre Mariana y el suyo. Significativamente, la condesita recupera la razón ante la inminente perspectiva de reunirse con el hijo perdido y con su amante¹⁵; la viuda la perderá al constatar la inminente muerte del producto de su desliz, convertido en delincuente conspicuo. Al reconocer a Relumbrón, "su estupefacción y asombro fue tal, que quedó privada de la palabra y sus ojos seguían esa visión terrible y

¹² Ángela Grassi escribe en "La misión de la mujer": "¡Qué espectáculo tan digno ofrece una mujer entregada a sus domésticos quehaceres, y ocupada exclusivamente en hacer felices á cuantos el destino ha colocado a su lado" (Tunión 79).

¹³ Éste es otro de los matices de Payno, en personajes y situaciones. Véase el artículo "Representaciones de los indios en *Los bandidos de Río Frío*" de Carlos Illades y la autora.

¹⁴ Si bien son términos cercanos, Brooks distingue entre la anagnórisis de la tragedia clásica y el reconocimiento del melodrama, en la medida en que la primera se da dentro de un ámbito sagrado, mientras que el segundo se ubica en un ámbito postsagrado (1976 107).

¹⁵ Lucecilla, la novia de Juan (hijo), es la encargada de darle las buenas nuevas a la condesita, y contribuye en gran medida a su curación, debido a la corriente magnética que se establece entre ambas. Dado que fue criada por una "tía medio loca" (2: 671), se muestra comprensiva y conoedora del estado alterado de Mariana. El nombre de la novia de Juan es significativo.

repentina”, “con el semblante pálido y desencajado”¹⁶. Relumbrón, importa señalarlo, totalmente ensimismado, ignora la presencia de su madre —de hecho no parece haber indicios en la novela de que conozca su identidad—. En el momento mismo en que sus amigas intentan ayudar a la viuda, el barandal se rompe y las tres caen al suelo. No es casual que esto suceda de esta manera: la caída (literal: del balcón) alude a la “caída” (sexual) previa de la viuda. Este accidente adquiere luego un carácter metafórico, pues al día siguiente, al revivir la visión del hijo condenado, a la moreliana “le parecía que estaba en un abismo negro sin fin y que ella y el lecho se hundían seguidos de la figura vacilante, lívida y sangrienta de Relumbrón” (2: 686). No es casual tampoco que el narrador incluya en su sensación de hundimiento al “lecho”, es decir, el lugar del pecado. El *via crucis* del condenado es una inversión del de Jesús: en lugar del Cristo sacrificado, camino a la redención, a la resurrección, Relumbrón, también como una “figura vacilante, lívida y sangrienta”, avanza, pero él lo hace hacia la muerte, a la condenación, tanto entre los hombres como en la vida eterna.

Al día siguiente, ya dada de alta, según piensa la viuda, es trasladada en un coche, pero no a la casa donde se alojaba usualmente, sino a una casa de locas en la calle de Canoa. Durante su enfermedad, nos enteramos cuando la recluyen, ha hablado en voz alta, haciendo visajes, y se ha mostrado incoherente¹⁷. Al ser interrogada por el alienista, en su afán de preservar a toda costa su secreto,

¹⁶ En su iluminador estudio sobre la historia de la locura, Michel Foucault documenta que, entre las causas consideradas como origen de la locura, estaba la de una súbita emoción (1: 357), al igual que “un acontecimiento inesperado, una emoción viva y repentina del alma” (2: 39).

¹⁷ La locura, considerada dentro de las enfermedades, es también una constante en las novelas de folletín: “La locura, la epilepsia, el cólera, la tuberculosis, los desmayos son las dolencias más ‘folletinescas’ debido a su espectacularidad”, señalan Aparici y Gimeno (xxvii).

se ha contradicho y mostrado dudosa —todo lo cual ha obrado en su contra y a favor de un diagnóstico de locura¹⁸, con el consiguiente encierro. Mariana recupera la salud mental y con ella la libertad, al reencontrarse con su marido y su hijo. Para la moreliana, tanto la preciosa libertad adquirida a partir de su viudez, como sus posesiones, terminan convirtiéndose en su contrario¹⁹. El narrador dice que se ignora si siguió en el manicomio (encerrada), o si el alienista²⁰ terminó aprovechándose de las ofertas de soborno de parte de la moreliana (dejándola pobre), para que la dejara salir. Ante ambas posibilidades, el narrador se inclina por la segunda, lo cual sería coherente con la idea del castigo que merece; al final de su vida, la viuda perdería las dos razones por las que optó por no

¹⁸ Las manifestaciones de locura en la moreliana y en Mariana podrían estar relacionadas con su ser femenino y su pertenencia a la clase alta. Foucault señala que en el siglo XVIII se vinculó la locura con “la vida de ocio y pereza que es propia de la sociedad más rica” (2: 43). Asimismo, la locura se asociaba a la debilidad, condición natural de las mujeres. Sin embargo, hay que mencionar también la locura del conde, cuyas irrupciones intermitentes a lo largo de la novela desembocan en un estado constante al final. En su caso, la locura estaría más vinculada con el mal. Moribundo, ni el doctor Ojeda pueda hacer nada por él; toca al obispo confesarlo y convencerlo de que se arrepienta y consienta al matrimonio entre su hija y Mariana (2: 678). La religión puede más, en este momento, que la ciencia. Véanse las notas 32 y 46.

¹⁹ Ambas parejas enfrentarían, asimismo, obstáculos, por tratarse de relaciones entre desiguales, social y económicamente —una constante en numerosas novelas de folletín—. Esta desigualdad es un impedimento determinante para el conde y, aunque también está presente en el caso de la moreliana y el platero, la razón de la ruptura amorosa entre ambos se ubica en otro ámbito, como ya se mencionó.

²⁰ Payno no tiene una buena opinión de los alienistas. El practicante y luego ya doctor Ojeda, personaje plenamente confiable de la novela, se pronuncia en contra de ellos y sus intentos de curas con baños de agua fría y confinamiento (2: 470). Hay otra crítica a estos personajes cuando Mariana recupera la razón (2: 670).

casarse con el platero y no criar a su hijo (su libertad y sus posesiones). Vale mencionar que en el curso de la novela, la actitud del narrador hacia la moreliana no es del todo maniquea ni reduccionista. Si bien es cierto que Payno adopta la estructura folletinesca con sus elementos, también la adapta y es capaz de matizar de una manera más elaborada que varios de sus colegas europeos en el mismo género. El final sugerido de la moreliana, sin embargo, sí cae plenamente dentro del modo melodramático en donde la lucha entre el bien y el mal termina con el triunfo del primero sobre el segundo.

Como también ha señalado Margo Glantz, Payno alude a las relaciones sexuales entre Juan y Mariana, a la consiguiente maternidad de la condesita y al parto, de una manera velada y tangencial. Carlos Monsiváis ya advirtió la “asexualidad”, la “antisexualidad” (1980 115) de la literatura mexicana²¹. Cuando Mariana y Juan se presentan ante Remigio, Mariana dice: “El primer hombre que he visto con atención, que *he tratado ya lo bastante*, ha fijado mi suerte. A él le pasa lo mismo. *Es necesario* que nos casemos²² y que usted sea el que se lo diga a mi padre” (1: 77) [las cursivas son mías]. Con estas palabras hemos de entender que se aman, que han tenido relaciones sexuales, y que ella está embarazada. De manera igualmente tangencial (en la primera parte de la novela), Juan Robreño, reinte-

²¹ De igual manera, en la tercera versión cinematográfica de la novela, *Pies de gato*, muchos años después, el momento mismo de la relación física entre Juan (Luis Aguilar) y Mariana (Rita Macedo), está apenas sugerido. En una escena muy similar a las de las versiones cinematográficas de *Santa* (1931 y 1938), la relación física ocurre en el campo, a cielo abierto, al pie de un árbol, que bien podemos relacionar, en todos estos casos, con el árbol del paraíso productor de la manzana tentadora. Cuando el hombre se acerca a la mujer, la cámara asciende púdicamente hacia las ramas, hacia el cielo, dejando a la imaginación del espectador el resto.

²² En la película ya mencionada el embarazo es igualmente omitido. Un ligero mareo, acompañado de un desmayo, basta para informarnos del embarazo de la condesita.

grado al ejército, le dice a su capitán: “en la situación en la que Mariana y yo nos encontramos, no hay más remedio que casarnos” (1: 82). A buen entendedor, pocas palabras.

El conde, al ser informado por Remigio de las intenciones de su hijo de casarse con Mariana, destierra al joven militar, como señor feudal que envía al caballero infractor al exilio, como rey de cuento que desprecia al pretendiente plebeyo y pobre. El conde se niega rotundamente al matrimonio, en una decisión a la que no parece que vaya a renunciar. El aspirante a la mano de la condesita tendrá que pasar por diversas pruebas antes de obtener el reconocimiento y la aprobación del conde —entre las cuales se encuentra nada menos que salvarle la vida—. Mariana, como princesita de cuento, es condenada al encierro²³.

Si bien en los inicios de la novela las relaciones amorosas entre la condesita y el capitán han sido eludidas, como se acaba de mencionar, más adelante, al visitar al bebé en casa de la tía de Juan, Mariana recordará de manera más explícita sus relaciones con Robreño: “Se habían amado, no... mentira, se habían idolatrado, y en las verdes y solitarias sábanas de la hacienda, acaso inocentemente, sin pretenderlo aún, sin preverlo, en un supremo y ardiente beso había ella conocido los misterios y los éxtasis del primer amor” (1: 255-256).

Mariana, a punto de parir, teme por su razón y en una carta desesperada a Juan, amenaza con suicidarse con “un cuchillo afilado y con punta” (1: 88) —un objeto fálico—, si no es que antes la mata su padre con el mismo puñal con el que antes ha amagado a ella y a su madre²⁴. Sus temores se cumplirán en el futuro, cuando realmen-

²³ La imagen se preserva al final de la novela: Lucecilla ve a Mariana, como princesita de cuento, “en una torre” (2: 669) y sube a darle las buenas noticias del regreso de su marido e hijo.

²⁴ La amenaza volverá a aparecer. Ella defiende a su madre con una frase hecha, parte del ideal de la maternidad, con connotaciones religiosas: “Mi madre era una santa” (1: 496).

te pierda la razón —aunque luego la recupere. Los nervios alterados de la condesa primero, y luego de la condesita, se dan en lugares cerrados, opresivos, enclaustrados —sobre todo en la casa de la calle de Don Juan Manuel, que no es casual lleve un nombre masculino, vinculado con sangrientas leyendas coloniales²⁵. El encierro al que las somete el conde bien podría aludir al carácter cerrado de la nobleza, simbolizado en la negativa (cerrazón) del conde a permitir el casamiento de su hija con Juan²⁶: es decir, a permitir que su clase se abra a otra de menor nivel socioeconómico²⁷. (La condesa proviene del mismo grupo familiar del conde —es su prima—; esto subraya aún más el carácter de clausura en el que vive. El conde intentará mantener a su hija, igualmente, dentro del mismo grupo familiar, al prometerla en matrimonio a su primo, el marqués de Valle Alegre)²⁸. No es casual que el enamoramiento entre Mariana y Juan se haya dado, no en la ciudad sino en la hacienda, en el campo, al aire libre²⁹, donde la condesita florece como mujer.

²⁵ La calle, además, tiene connotaciones lúgubres y sangrientas, como señala el propio Payno (1: 67). Véase la leyenda colonial contada en “La calle de don Juan Manuel” por Luis González Obregón. En cambio, la calle donde se ubica la atolería donde crece Juan (hijo), rodeado de mujeres, lleva nombre de mujer.

²⁶ Junto “al dominio de la sinrazón, al lado de la locura, las prohibiciones sexuales, las religiosas, las libertades del pensamiento y del corazón, el clasicismo formaba una experiencia moral de la sinrazón”, documenta Foucault (1: 170).

²⁷ Antonio Candido advierte la misma “clausura” en otra novela del siglo XIX: *I Malavoglia* (1881) de Giovanni Verga (51).

²⁸ Brooks escribe: “El melodrama comparte muchas características con la novela gótica, y no simplemente en los personajes que transitaron de un género a otro; ambos se preocupan por los estados de pesadilla, de los enclaustramientos y los escapes frustrados, de la inocencia enterrada viva e incapaz de dar voz a su demanda de reconocimiento” (1976 19-20).

²⁹ Michel Foucault menciona la idea que había en los siglos XVIII y XIX con respecto a la mayor incidencia de la locura en las ciudades, en lugares encerrados, mientras que prácticamente no ocurrían casos de locura (al menos documentada) entre los campesinos y la gente del campo.

El conde³⁰, representante del viejo orden patriarcal colonial, es claramente uno de los villanos. Su relación con la condesa es distante y opresora, sobre todo a partir del nacimiento de una hija y no de un varón. El varón, es evidente, significaba la perpetuación de su nombre, de su familia, de su grupo, de su fortuna; una hija, en cambio, representa lo opuesto³¹. Frustrado por no haber tenido un hijo como heredero, deja de ocuparse de su mujer y de su hija. La condesa, encerrada la mayor parte del tiempo, ha cultivado un par de amistades femeninas, que resultan no ser del agrado del conde. Su intransigencia y autoritarismo tiránico lo llevan a amenazarlas (a la esposa y a la hija) —como se indicó antes— con un símbolo de la autoridad patriarcal. El puñal queda colocado, adecuadamente, debajo de la almohada de la condesa. A partir de ese momento la condesa dormirá poco, perderá la poca alegría que le quedaba³² y, en una visión premonitrice, una noche anunciará su muerte para el día siguiente, en que se cumple un aniversario más de su boda y también del día en que el conde la ha amenazado de muerte.

Si bien el encierro³³ de la condesita es un factor importante en el desarrollo posterior de su locura, habría que agregar otros componentes obvios: la separación de Juan Robreño y del hijo recién nacido³⁴; la actitud tiránica del padre; la cancelación de un matri-

³⁰ Aparici y Gimeno anotan: "La nobleza [...] salvo alguna excepción, está caracterizada por la opulencia, la mala conducta, y la depravación; su papel es el de antihéroe" (xxx).

³¹ Silvia Arrom escribe: "El derecho del hombre a controlar la conducta sexual de su esposa e hijas se explicaba con base en que, como portadoras de los hijos, eran las perpetuadoras del linaje" (91).

³² Los médicos no logran atinar a la enfermedad de la condesa (1: 73). Véase la nota 46.

³³ El encierro a la virtud, asimismo, es un tema recurrente en los melodramas (Brooks 1976 50).

³⁴ Aunque Mariana ya ha manifestado sus temores de volverse loca en la carta a Juan, poco antes de parir, muestra ya síntomas de perturbación mental y

monio con el capitán, ante la insistencia del conde de casarla con el marqués de Valle Alegre³⁵. La pérdida de la razón, hay que anotarlo, es intermitente. El proceso es acumulativo y tiene varios momentos críticos: el momento previo al parto, la (segunda) separación del hijo; una comida con el padre, en que la obliga a comer y beber una copa de jerez; su negativa a casarse³⁶; la visión del padre herido después del duelo con el marqués³⁷; la puntilla estará dada ante sus intentos de cuidar al padre, que la rechaza tajantemente. Ese es el momento que desata la locura de Mariana, ya como un estado continuo, que el practicante califica de “locura furiosa” (2: 470). La narración del estallido de la locura de Mariana es plenamente melodramática: después de una “fuga, Mariana, que quería huir de sí misma e interponer una distancia infinita entre ella y la

emocional al tener que separarse (de nuevo) de su hijo y no vislumbrar opciones para mantenerlo a su lado, luego de la visita a casa de la tía de Juan: “comenzó a pasearse con agitación de uno a otro extremo de la sala y a mirar a intervalos de una manera extraña a la tía de Juan y a doña Agustina, las que alarmadas y temiendo que la pobra madre perdiese el juicio [...]” (1: 259).

³⁵ Durante la ceremonia de la boda, la alteración emocional de Mariana se expresa sobre todo en los ojos. El marqués “quedó aterrorizado del semblante cadavérico y del descarrío de sus ojos, que saltaban de sus órbitas” (1: 532), y poco después, el narrador dice que la condesita “todo lo veía como al través de un velo rojo y sangriento”, y que tenía “sus grandes ojos saltándose de sus órbitas” (1: 533).

³⁶ A fines del siglo XVIII, comenta Foucault, “allí donde la locura se hacía violenta”, “va a ser preciso ver ahora un atentado contra el padre” (2: 232). Vale recordar que la Iglesia católica “garantizaba la libertad de matrimonio, los padres no podían ni obligar a sus hijos a casarse contra sus deseos ni impedir que se casaran, mientras no hubiera impedimentos legales entre la novia y el novio. Pero en las *Partidas* se autorizaba al padre a desheredar a la hija que se casara contra su voluntad” (Arrom 88). Véase, asimismo, Seed.

³⁷ “Tengo en este momento toda mi razón, pero siento que se me escapa, siento que mis nervios me levantan, me empujan a una carrera loca”, exclama Mariana (2: 466).

espantosa biblioteca”, en el curso de la cual casi se ahoga y “había desgarrado sus vestidos”, es llevada luego por los sirvientes a su habitación, “en brazos”, “desnuda, sangrienta, con las manos crispadas entre sus cabellos” (2: 468).

El diagnóstico del mal que el practicante hace frente a don Remigio es consistente con los elementos folletinescos de la novela:

La locura se determina casi siempre cuando *absolutamente se pierde la esperanza*. La esperanza es una especie de alimento moral que mantiene el cerebro. Cuando este alimento falta, mueren las funciones regulares y ordenadas del entendimiento, lo mismo que toda la máquina del hombre se descompone y aniquila por el hambre (2: 470).

No asombra que si antes el embarazo fue eludido, también lo sea el parto:

El momento decisivo, ineludible se acercaba. En una noche de vela, de agitación, los síntomas aparecieron; esto fue un consuelo, era la mitad de su salvación, otra noche de vela sin lograr cinco minutos de sueño ni de reposo. Ya se paseaba agitada de uno a otro extremo de la pieza, ya se sentaba en el sillón o en el duro canapé, ya se recostaba, tratando de dormir en la aseada cama, o ya se fijaba en los monstruosos muchachos degollados y sangrientos pintados en la cabecera... nada... (1: 91).

Llama la atención la “decoración” de la cabecera de la cama de Mariana, cuyos “muchachos degollados y sangrientos” prefiguran el sacrificio al que el niño se acercará peligrosamente, al quedar ligado con otro embarazo, ese sí, explícito, larguísimo: el de doña Pascuala. En el momento mismo del parto, la condesita se auto-exonera de cualquier culpa, encomendándose a la Virgen de las Angustias. Esta Virgen, la madre dolorosa por antonomasia den-

tro de la iconografía católica, será la figura protectora de Mariana: “¡No es un crimen, madre mía; mi alma está inocente y pura; a ti te ofrezco mi vida, de ti espero mi salvación...!” (1: 92). El trance que atraviesa, para seguir con la tangencialidad léxica, ha sido resultado del amor, con intenciones matrimoniales de por medio; por tanto, no hay culpa. La apelación al lector es directa: se le pide que se solidarice con ella y acepte por buenas sus razones y declaraciones de inocencia³⁸.

Hay dos embarazos claramente contrastados en *Los bandidos*. Uno (el de Mariana) es casi inexistente, rápido, etéreo, descrito oblicuamente: “el embarazo ilegítimo debe ser invisible en la corporeidad” escribe Glantz (225). El otro es excesivo, muy corpóreo (como doña Pascuala misma): “es evidente, normal, legítimo, constituye un material narrativo explícito, tanto que se convierte en tema de un libelo”, señala de nuevo Glantz (225). En la primera página de la novela, a través de una noticia periodística³⁹, nos enteramos del extraño caso del embarazo de doña Pascuala: “Come con apetito, duerme doce horas y está muy contenta, y sólo le incomoda el vientre, que le crece cada día más, de modo que si esto no tiene compostura, va a reventar” (1: 27). Nótese la diferencia en el lenguaje con que el narrador se refiere a cada uno de los embarazos: el utilizado con respecto a Pascuala tiene tintes coloquiales que, además de establecer un tono humorístico, aluden a la condición social y económica de la mujer, mientras que el lenguaje con el que se narra el trance de Mariana es más neutro y formal⁴⁰.

³⁸ La inocencia, la virtud, es uno de los polos fundamentales del melodrama (Brooks 1976).

³⁹ Esta interacción entre los géneros es frecuente en las novelas del siglo XIX. No será la única vez que Payno inserte tal cual, notas periodísticas en el texto.

⁴⁰ De manera similar, el lenguaje que utiliza Payno al referirse a la violencia perpetrada por gente de clase baja es distinto al que usa para narrar el duelo entre el conde y el marqués (véase mi artículo “El tremendismo en *Los bandidos*”).

La falta de corporeidad de Mariana, en fuerte contraste con el peso completo de Pascuala, se relaciona con el papel que ambas juegan en la novela. Mariana es el amor romántico (casi) imposible, la mujer amada, el amor ideal; en esa medida, como dice Monsiváis, en la literatura mexicana, hasta hace relativamente muy poco tiempo, “no había la referencia al acto sexual porque las relaciones se movían en planos ideales” (1980 115). Mariana es incorpórea e ideal; “su cuerpo se escamotea” (225), opina Glantz —sobre todo en la primera parte de la novela—. El narrador dice que era “hermosa” (1: 75) y se había convertido en una “arrogante mujer perfectamente desarrollada por la madre naturaleza” (1: 76). Nótese el contraste con la descripción mucho más detallada de otras mujeres en el texto, de menor clase social. Casilda —que al inicio de la novela es Chata la frutera— es presentada como “una muchacha de no malos bigotes, vestida con aseo, y si no precisamente de china, dejando ver un pie bien calzado y al andar un par de apetitosas pantorrillas”⁴¹. Siguiendo una imagen sensual relacionada con la comida, agrega el narrador: “la frutera quizá era más sabrosa que sus peras y sus higos” (1: 119). Cecilia, por su parte —otra frutera—, “era una mujerona grande, hermosota, de buenos colores, nariz chata y resuelta; ojo negro y maligno y grandes y abultados pe-

de Río Frío”, publicado en *Espacio social y representación literaria en el siglo XIX*, y actualmente en prensa, en una versión posterior, en la edición de la colección de Archivos de *Los bandidos de Río Frío*, a cargo de Margo Glantz.

⁴¹ En la escena del baño de Cecilia (1: cap. XLII) el narrador se detiene en sus pies (1: 398), pero no será la única vez que los mencione (otro ejemplo, 1: 402). El hecho de mencionar los pies de ambas mujeres viene a cuento como alusión a que están bien plantadas en la tierra, con los pies en el suelo, en contraste con la etérea Mariana. Además, recordemos que los pies en el siglo XIX eran objeto de admiración y sensualidad. La ineludible Margo Glantz ha observado que “en Payno, y en otros escritores de la época, por ejemplo Prieto, [sus] preferencias eróticas son los senos y los pies” (225).

chos⁴² (1: 189)⁴³. Hay un claro contraste, pues, entre ellas y la etérea Mariana.

Recién nacido, el bebé de Mariana parece compartir la incorporeidad de su madre. La primera mención que se hace de él es en una oración sin sujeto explícito, como si no existiera, tal vez por no tener personalidad jurídica, ni religiosa, ni un lugar claro en ninguna de las dos familias. Juan dice: “Lo tengo ya arreglado —dijo Juan—. *Estará* con mi tía, que *lo* cuidará al pensamiento y nada *le* faltará, y tú debes estar completamente tranquila. Mientras tengamos de nuestra parte a esta buena Agustina, tendrás modo de *verlo*, aun cuando esté aquí tu padre [...]” (1: 94; las cursivas son mías). No hay sujeto para el verbo “*estará*”, porque es producto del pecado y no debe nombrarse.

Su falta de peso físico, de ser persona, se continúa en la siguiente mención a él. “Juan descendió con mucho tiento por la escalera por que había vuelto a colocar el sereno y cuidando mucho *un bulto* que tenía en un brazo y cubría con su espeso capotón azul” (1: 94; otra vez, las cursivas son mías). De nuevo, el bebé no parece estar vivo, pues ha quedado limitado a la expresión inanimada de “un bulto”. Mariana apenas ha estado con su hijo recién nacido unos momentos. La inocencia del bebé podría estar vinculada con el nombre mismo de su madre (Mariana)⁴⁴, que alude directamente a

⁴² La primera vez que vemos a Cecilia es cuando Juan (hijo) acaba de huir de Evaristo. No es casual, me parece, que dado que será la última figura materna —ya más diluida— para el muchacho, se haga referencia a sus senos. Don Pedro Martín de Olañeta sufrirá de una fuerte atracción sexual hacia Casilda, particularmente a partir de un accidente doméstico durante el cual a ella se le atoró el fleco del rebozo “en el aldabón y precisamente al abrir la puerta cayó al suelo y dejó descubierto el busto palpitante y sorprendente de una Venus” (1: 306). Nótese que dice “busto”, no pecho, como en los otros casos.

⁴³ Véase la ya mencionada escena, sumamente sensual, donde el narrador se deleita describiendo a Cecilia mientras toma un baño (1: 398).

⁴⁴ No pocos nombres en las novelas de folletín son emblemáticos y simbólicos (Aparici y Gimeno xxxi).

la Virgen María y ya ha quedado auto-afirmada en la declaración de inocencia de la condesita. (El título del primer capítulo de la novela lleva el nombre de la Virgen: “Santa María de la Ladrillera”, que es el nombre de la hacienda donde vive doña Pascuala). El segundo vínculo con la inocencia, tanto del lado materno como del bebé, podría estar dado por el color azul del capotón con el que lo protege su padre: el azul está relacionado usualmente con el manto de la Virgen María y la vincula con el cielo. Curiosamente, en este primer momento de la novela, el narrador omite cualquier descripción del contacto entre la madre y el recién nacido: no sabemos si lo cargó, si lo besó, si lloró cuando se lo llevó su padre. Tal vez esta ausencia de rasgos maternales subraye, de nuevo, el carácter ideal de Mariana; asimismo, en este punto, el peso narrativo se carga más sobre el amor entre ella y Juan Robreño. El padre lo toma con un brazo (pero no se dice que lo abrace) y, otra vez, se menciona al niño como un bulto⁴⁵.

Juan apenas está con él durante el trayecto, al cabo del cual será entregado a una tía —si bien este momento queda aquí totalmente fuera de la narración. La información se ampliará en el capítulo recién mencionado (1: xxviii). Al final de la novela —como veremos más adelante—, en el anhelado reencuentro de la familia, este pasaje será narrado de manera distinta, con abundancia de detalles, donde todo ya es explícito, en un tono plenamente sentimental, dentro del modo melodramático.

“Mariana y su hijo” es el capítulo (1: xxviii) en el que la condesita logra visitar a su hijo a escondidas del conde, siempre acompañada de Agustina. En esa visita se insiste en su inocencia, y el tono vuelve a permearse de tintes religiosos. En este capítulo es patente

⁴⁵ Más adelante, en una versión del mismo pasaje, el énfasis seguirá cayendo sobre el amor entre Juan y Mariana, pues se dice que él cargaba “el fruto de su amor” (cap. xxviii, 2: 255).

el ideal sublime de la maternidad, presente en diversas publicaciones del siglo XIX (Arrom, 11, 108, 320; Tuñón, 13, 33, 79, 143, 155). A Mariana “le pareció de pronto la peregrinación a un santuario donde la madre inocente iba a ver por primera vez al hijo de sus entrañas” (1: 255). Luego de lamentar su falta —aunque se insiste en que fue por amor—, carga al bebé. El momento queda inscrito plenamente en el modo melodramático, pintado como un cuadro de maternidad ideal, siguiendo con el tono religioso adoptado desde el inicio de este capítulo:

Mariana tomó en sus brazos al niño, y sus preocupaciones, su miedo, sus negros pensamientos, volaron en el acto; una santa sonrisa de madre amorosa vagó en sus labios, sus ojos brillaron con fuego divino como en el momento mismo que conoció el amor, y se quedó contemplando con un delicioso éxtasis la faz tranquila e inocente del niño, que miraba con fijeza y atención esa nueva figura que no había antes conocido; quiso llorar y como esquivarse, pero como esa nueva figura era hermosa, concluyó por habituarse a ella en pocos minutos, y pareciendo que con una sonrisa la adoptó, la reconoció como a su madre (1: 257).

Como en otras novelas de folletín, se da por hecho el supuesto “llamado de la sangre”, que hace que los padres e hijos que han vivido separados, se “reconozcan” de una manera intuitiva. Nótese, además, que Mariana usa el mismo término, “éxtasis”, de connotaciones también religiosas, para referirse tanto a la felicidad que experimenta como madre, como a la del placer amoroso y sexual.

En casa de la tía, el bebé ha estado a cargo de la primera de sus nodrizas, la misma que lo descuidará por un segundo en la Villa de Guadalupe, por toparse casualmente con su marido, después de mucho tiempo de no verlo. (La tía se ha separado en ese momento

porque ha ido a comprarle al niño una medalla de la Virgen de Guadalupe). La bruja Matiana interpretará ese abandono momentáneo como la señal esperada y se apropiará del pequeño. Vale observar en este punto que el nombre de Matiana parecería ser una variante, degradada, fallida, de Mariana; de la misma manera en que la atolería donde luego crecerá el niño se ubica en el Callejón de la Condesa, no en la "calle" oficial y legal que se vincula con el título de la madre, sino en una forma degradada y aproximada.

Las herbolarias Matiana y Jipila, recordemos, fueron llamadas para "curar" el larguísimo embarazo de doña Pascuala, frente al que la ciencia, personificada en el doctor Codorniú, nada ha podido⁴⁶. Pero su propuesta para sanarla incluye un secuestro y un sacrificio. Después de consultar a la diosa mexica Tonantzin, y confirmarlo, en un claro sincretismo, con la Virgen de Guadalupe (1: 18), deciden que hay que sacrificar un niño el día de la Virgen de Guadalupe. Las implicaciones parecerían ser dos: primero, se trata de brujas insensibles, capaces de matar a un niño inocente sin mayores miramientos y, después, la solución del sacrificio sin duda provino de la divinidad mexica, acostumbrada al gusto por la sangre. Frente a esta diosa, nos informa el narrador, los indios llevaban a cabo una celebración que concluía

con el sacrificio de cien niños, desde un mes hasta dos años, que eran degollados en una piedra de sacrificios, con navajas de peder-nal y de obsidiana. La diosa no estaba contenta si no se le hacía el tributo de esta sangre *inocente*, y amenazaba con lluvias, con gra-

⁴⁶ Pese a que ya estamos a fines del siglo XIX, la ciencia en México, al menos en muchas de sus representaciones dentro de la literatura, no parece tener el prestigio que tenía en Francia (o incluso en España [Aparici y Gimeno xxxix]), donde, por ejemplo, en las novelas de Émile Zola, los médicos literarios son los representantes del progreso, de la razón, del sentido común. Recordemos que en *Los bandidos* se sugiere que el alienista que trata a la moreliana se aprovecha de su estado

nizos, con truenos y otras mil calamidades a los que se resistían a llevar a sus hijos. Las madres, no obstante sus *lastimeros* sollozos, que algunos historiadores dicen que se oían hasta Texcoco, se apresuraban a llevar a sus hijos y los entregaban a los *feroces* sacerdotes de la diosa (1: 56) [las cursivas son mías].

Los niños inocentes, sacrificados y degollados de la tradición prehispánica, recuerdan a la decoración en la cabecera de la cama donde Mariana pare a su hijo, a los “monstruosos muchachos degollados y sangrientos”, aunque en ese caso la violencia alude a un pasaje del Nuevo Testamento: la muerte de los Santos Inocentes.

Ante las reticencias de Pascuala, las curanderas intentan tranquilizarla, advirtiéndole que sólo tomarán a algún niño que encuentren abandonado. El niño en cuestión será Juan. Las brujas, como ya se dijo, se lo llevarán, pero luego se arrepentirán y lo tirarán en un muladar —según se sugiere—, por la intercesión de la Virgen de Guadalupe. Esta duda tal vez habla de una asimilación mayor de las hierberas a la religión cristiana y una asunción más profunda del repudio a las prácticas ancestrales.

A partir del muladar⁴⁷ el niño ya no es considerado como un bulto, un objeto inanimado. Espacial, social y económicamente, el alterado. Asimismo, uno de los colegas de la universidad a los que consulta el doctor Codorniú sobre doña Pascuala, descarga el peso de su ignorancia frente al caso de la embarazada en la irresponsabilidad de la mujer: “Erró la cuenta” (1: 41), dice con la mano en la cintura. Sin embargo, hay que rescatar al personaje del doctor Miguel Ojeda —quien además se autodefine como “liberal y masón” y dice no arredrarse ante la nobleza (1: 499)— que sí cumple un papel positivo, de auto-ridad científica, además de ser coadyuvante en las relaciones entre Mariana y Juan (Aparici y Gimeno xxxix). Payno, de nuevo, escapa a las categorizaciones tajantes. (En *La Calandria* (1890), el único personaje racional y sensato —aunque tal vez un poco ingenuo— es el cura).

⁴⁷ Vale recordar que muladar, figurativamente, se refiere también a lo que ensucia no sólo material, sino moralmente. En el muladar de la Viña había, dice el narrador, “inmundicias y residuos humanos” (1: 100).

bebé ha ido descendiendo hasta llegar literalmente al suelo. De la finca aristocrática de la condesita, de lo más alto de la sociedad mexicana, económica y socialmente, de la cama de finas sábanas donde ha nacido, ha llegado a un basurero, al piso, a ser considerado un objeto desechable⁴⁸. Ahí será protegido por una curiosa figura femenina, animal: la valiente perra la Comodina. El escándalo que provoca la fiera defensa de la perra del bebé, ante unos perros (supuestamente machos) y unos zopilotes que lo consideran como posible fuente alimenticia, llama la atención de la anciana Nastasita, de vuelta de ir “a dar gracias a la Virgen de Guadalupe” (1: 102). Señá Nastasita es pobre y vieja: no ha tenido hijos ni los tendrá.

La anciana llevará el bebé a la atolería donde vive arrimada. Ahí, una de las indias atoleras se ocupará del bebé hambriento, de una manera muy similar a la de la perra Comodina —es decir, instintiva, animal, terrestre—, colocándole su oscuro pezón en la boca, y convirtiéndose desde ese momento en su nodriza, es decir, en una madre adoptiva. A esta india se le atribuye cierto dejo de indiferencia e inconciencia, aunque no exento de una dosis de ternura. Recién llegado el bebé con la anciana, la futura nodriza dice:

Lo que tiene el piltoncle es hambre y frío— y lo tomó en brazos, sacó un pecho grueso y denegrido, le exprimí una poca de leche caliente en la cara y le metió en la boca un pezón negro, gordo y estirado como tapón de una botella de champaña, arrullándolo y estrechándolo brusca pero cariñosamente en su seno caliente y húmedo, por donde corrían con el sudor gotas del vapor del nixtamal y de la masa que estaba moliendo (1: 106).

La india se mueve por un instinto materno, al parecer natural, un poco brusco, sin mayores consideraciones ulteriores. Aunque nun-

⁴⁸ “La polarización” en el melodrama, anota Brooks, “es tanto horizontal como vertical: los personajes representan extremos, y pasan por extremos, van desde las alturas hasta las profundidades, o a la inversa” (1976 36).

ca vemos en acción a Nastasita en su papel de madre adoptiva, se colige que ella será la verdadera madre, mientras que tanto esta primera india como una segunda nodriza, fungirán más puramente como meras proveedoras de alimento. Esta segunda *chichigua*⁴⁹, escribe Payno, “era una muchacha fea, greñuda; pero sana, robusta, con unos pechos bronceados, duros y grandes como los de una vaca inglesa y con una leche abundante y espesa, producto de la admirable gramínea que era la base de la alimentación de la gente de la atolería del callejón de la Condesa” (1: 108). La caracterización de la india está directamente vinculada con su capacidad nutriente, fundamental en ese momento. Esta madre adoptiva es proveedora de alimento y nada más: “La india nodriza le daba su buena leche, y en lo demás no le hacía caso. Si se caía, lo dejaba en el suelo gritando de dolor, y ella seguía moliendo o tortillando” (1: 112). Esta segunda india, por cierto, tampoco tiene nombre⁵⁰, y ambas están apenas en un peldaño superior a aquel en el que estaría colocada la perra Comodina. No sería remoto pensar que, incluso de haber permanecido Juan con su madre, habría sido amamantado de igual manera por una nodriza⁵¹. Ya José Joaquín Fernández de Lizardi reprochaba a las madres que abandonaban a sus hijos: “Quedé, pues, enco-

⁴⁹ Tuñón escribe: “El trabajo urbano más común era el de criada o garbancera. Podría ser recamarera, chichigua, nodriza, cocinera, pilmama, galopina, aya, ama de leche” (39).

⁵⁰ Para la presencia de los indios en esta novela, véase el artículo “Representaciones de los indios en *Los bandidos de Río Frío*”, de quien esto escribe y Carlos Illades, en prensa en la edición de Margo Glantz, para la edición de Archivos de la célebre novela de Manuel Payno. (El artículo apareció en una versión anterior en *Literatura Mexicana* X (1-2).1999: 71-96.) Robert Lammenais, por su parte, en *Pasado y porvenir del pueblo*, escribe en la etapa dedicada a los esclavos, que éstos carecían de nombre y de personalidad jurídica (116).

⁵¹ Carmen Ramos señala que a las mujeres pobres se les reprochaba descuidar a sus hijos por ignorancia, mientras que a las mujeres de buena posición económica se les reprochaba lo mismo, pero por frivolidad (149).

mendado al cuidado o descuido de mi chichigua, quien seguramente carecía de buen natural, esto es, de un espíritu bien formado” (49). Cabe señalar que la madre del Periquillo no cumple un papel adecuado en la formación y educación de su hijo, tendiendo más bien a mimarlo y complacerlo en exceso. La misma imagen negativa de una madre aparece en *Astucia*, por las mismas razones. Lencho ha sido claramente maleducado y mimado en exceso por su madre, y empezará a enderezarse hasta que ella muera —por cierto, significativamente, tampoco tiene nombre— y el padre sea quien se ocupe de su educación.

El atole mismo, desde luego, sugiere la leche; la atolería está poblada por mujeres y está ubicada, significativamente, como ya se mencionó antes, en el Callejón de la Condesa: es decir, el bebé no vive en la “calle” que aludiría al estatus completo de su madre, la condesa, sino en un sitio alternativo, aproximado, degradado, un “callejón”.

El niño crecerá en la atolería, aprendiendo un poco de español, otro de náhuatl, en una especie de mundo híbrido e indeciso, que nos ofrece una imagen del México independiente, mezcla del prehispánico y del español. Su principal alimento, debe colegirse, ha sido el maíz, el atole, transformado en la leche de estas mujeres indias⁵², madres fragmentadas, pero madres al fin. Tiempo después, llegado el momento, señá Nastasita terminará de cumplir su papel de madre adoptiva al ofrecerle al jovencito un medio para ganarse la vida. Después de mucho buscar, logra colocarlo como aprendiz en el taller de carpintería de Evaristo el tornero.

Las “coincidencias” folletinescas empiezan a multiplicarse: Evaristo se ha casado con Tules, quien antes ha trabajado para la condesita. El niño sigue moviéndose en un espacio cercano al de su madre,

⁵² Véanse las páginas 229-232 de la multicitada Glantz.

sin llegar a tocarlo, realmente, hasta el final de la novela —cuando de hecho ya no lo necesita, pues ya es un hombre—. Tules adopta al muchachito, y asume naturalmente —de nuevo, tal vez, como las indias nodrizas— el papel de madre. El papel del padre terrible, autoritario, arbitrario, duro, representado por el conde frente a su esposa, primero, y luego frente a su hija, encontrará un eco en Evaristo.

Evaristo asesinará a Tules, en parte, porque ya se ha aburrido de ella, en parte, porque ha redescubierto a Casilda y quiere volver con su primera mujer, en parte por su naturaleza violenta, en parte, bajo la influencia del alcohol y de una vida no exenta de frustraciones. Pero también, de manera importante, Tules puede morir para proteger a Juan. El día anterior al asesinato, Evaristo se dispone a salir a emborracharse, mientras que su esposa le propone “pasear a la Villa de Guadalupe” (1: 170). El tornero no hace caso, tiene un pleito desafortunado en una pulquería y vuelve a su casa dispuesto a pelearse con el mundo, a poner fin a todo: “esta noche hemos de acabar tú, el aprendiz, el borrego y mi alma condenada también” (1: 180). Las víctimas, pues, serán Tules y el borrego, aunque el ebanista también intenta matar a Juan —y de hecho cree haberlo conseguido. El jovencito se salva, literalmente, de milagro⁵³, al quedar protegido por la silla de un abate. Logrará escabullirse y huir. Después del asesinato, Evaristo mata al corde-rito⁵⁴ recién adoptado como mascota por Tules, subrayando la

⁵³ Solange Hibbs Lissorgues señala que en los folletines españoles, publicados en la prensa católica, las situaciones azarosas de las novelas de folletín pasaron a ser “obra de la Providencia”; asimismo, se utilizó la “intervención milagrosa” con fines similares (57). El capítulo xxxvi de la primera parte de *Los bandidos...*, donde los ocupantes de la trajinera de Cecilia sufren un accidente, se llama “Salvados por milagro”.

⁵⁴ Para una acertada interpretación de este pasaje como sangriento rito de sacrificio, véase Glantz: 237-239. Evaristo intenta matar al animal primero con

idea del sacrificio de dos víctimas inocentes⁵⁵. La muerte de la muchacha podría quedar vinculada, en alguna medida, con una especie de sacrificio e inmolación materna (véase Maier 90).

Muertas Nastasita y Tules, Juan encontrará su siguiente figura materna —aunque ya algo diluida— en Cecilia⁵⁶. A medida que crece, esta función se irá haciendo menos y menos necesaria. Al final de su vida, las figuras maternas fragmentadas se habrán acumulado. Ya convertido en hombre, y ya con una pareja, (re)conocerá a su madre biológica. En ese momento culminante, Mariana se comporta de nuevo (2: cap. XXVIII) como una madre de melodrama⁵⁷, cumpliendo con el ideal sublime de la maternidad vigente en el siglo antepasado (véase Arrom, 11, 108, 320; Tuñón 13, 33, 79, 143, 155), según el cual todo el sufrimiento pasado se desvanece en el momento de la reunión:

Déjame que te vea bien, que te vea, que te toque, que te abrace para convencerme que no soy presa de una alucinación, y que

un puñal, sin lograrlo. Finalmente toma una garlopa (otro instrumento de trabajo, como el formón con el que mató a Tules) “y acertó un golpe tremendo que partió la frente del carnero, el que cayó medio muerto sobre el cuerpo de Tules” (1: 186).

⁵⁵ Además, como bien ha señalado Margo Glantz (1997), Tules debe morir porque está a punto de confirmar su sospecha de que el aprendiz es en realidad hijo de la condesita.

⁵⁶ También conocerá a Casilda en casa de don Pedro Martín de Olañeta. La relación que Juan quiere entablar con ella es amorosa, pero ella no lo permite: “ya te he contestado que lo que tú quieres es una locura y nada más. Piensa que tengo más edad que tú; tal vez podría ser tu madre” (1: 291). Casilda, recordemos, fue la primera mujer de Evaristo.

⁵⁷ Siguiendo a Brooks, distingo entre el “modo melodramático”, una “sensibilidad melodramática” y la novela de folletín. El primero se daría no sólo en los melodramas (teatrales) propiamente dichos, en las novelas de folletín, sino también en los dramas románticos, en muchas óperas decimonónicas, en fotonovelas, radionovelas y telenovelas.

esta muchacha que tengo a mi lado y que será tu mujer, me repita las palabras que me sacaron de ese mundo vago y sombrío donde he vivido, para volverme a este mundo real, a este sol radiante, a esta dicha de tener a mi lado a los que tanto he amado, y que es una compensación superior a las penas y a las amarguras que he sufrido (2: 673).

Todo es explícito en ese momento, nada queda oculto (Brooks 1976 4). Como es el momento de homenaje a las madres, Mariana también aprovecha para reconocer el papel materno que Agustina ha desempeñado con ella. Fonéticamente, Agustina está cerca de la Virgen de las Angustias, a la que Mariana se encomendó durante su embarazo y parto; ella le prometió —de nuevo la intervención milagrosa— que volvería a ver a su hijo⁵⁸. Esta Virgen, como es sabido, es precisamente la madre dolorosa que llora y sostiene a Cristo, su hijo muerto⁵⁹.

En suma, en *Los bandidos de Río Frío* la corporeidad de las mujeres se incrementa a medida que se desciende en la escala social. No encontramos una sola madre completa, que cumpla totalmente su función —salvo, tal vez, Pascuala, pero una vez que su hijo ha nacido, no representan un gran interés para el narrador. Juan ha sido alimentado y cuidado por una gama de mujeres (e incluso una perra), que han sido maternales hacia él en distintos momentos de su vida: Mariana (la madre biológica e ideal), la nodriza anónima en casa de la tía del capitán, la perra Comodina, señá Nasta-

⁵⁸ “[M]e postré ante la madre de Dios y le pedí su amparo y vi, te lo juro, que aquellos ojos húmedos me miraban con ternura, oí su voz (todavía la oigo) dolorida, pero suave y dulce que me decía: ‘Ten confianza en mí, tú verás a tu hijo’” (2: 672).

⁵⁹ “Teníamos por celestial compañera una madre más desgraciada que yo, que tenía a su hijo en sus brazos, su blanco cuerpo descoyuntado, cubierto de heridas y de sangre. Estaba muerto, y de los ojos de la hermosa madre silenciosa se desprendía un hilo de lágrimas” (2: 672).

sita, la nodriza de la atolería, la tercera nodriza, Tules, y en menor medida, Cecilia, su novia Lucecita y finalmente Mariana, para volver al inicio. El tamaño del amor materno de Mariana está en relación directa con la cantidad de sufrimiento que experimenta durante la separación de su hijo: si bien en Mariana se concreta el ideal sublime y religioso de la maternidad, éste se expresa más a un nivel retórico que en la práctica. Además, la intencionalidad de la maternidad, el amor con el que fueron engendrados los hijos, será determinante para su futuro. Los sentimientos sublimes estarán por encima de los egoístas y materiales y se proyectarán en la suerte de los vástagos. Más que la virtud, el amor es el que será recompensado en la reunión familiar final.

Adriana Sandoval



- APARICI, Pilar e Isabel GIMENO, eds. e introd. *Literatura menor del siglo XIX*. Madrid: Anthropos, 1996.
- ARROM, Silvia Marina. *Las mujeres de la ciudad de México 1790-1857*. Trad. Stella Mastrangelo. México: Siglo XXI, 1988.
- Los bandidos de Río Frío*. 1954. Prod. PYDASA-Filmadora Argel. Dir. Rogelio A. González. Argumento de Manuel Payno, en adaptación de Alfredo Varela Jr. Fotografía: Raúl Martínez Solares. Música: Gonzalo Curiel. Sonido: José de Pérez y Jesús González Gancy. Escenografía: Francisco Marco Chillet. Ed. Carlos Savage. Intérpretes: Luis Aguilar (Juan Robreño), César del Campo (marqués de Valle Alegre), Dagoberto Rodríguez (Evaristo), Fernando Casanova (Marcos), Rita Macedo (Mariana), Fernando Soto Mantequilla (Hilario), Prudencia Grifell (Agustina), José María Linares Rivas (don Diego), Miguel Angel Ferriz (padre de Juan), Alfredo Varela Jr. (Lic. Fernando Lamparilla), etc. Inicio de filmación: 15 nov. 1954. Estreno: 4 feb. 1956 en el cine Metropolitan. (García Riera 7: 301-302).
- BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1976.
- *Reading for the Plot*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984.
- CANDIDO, Antonio. *Ensayos y comentarios*. Trad. Rodolfo Mata Sandoval, María Teresa Celada. México: Fondo de Cultura Económica / Editora de Unicamp, 1995.
- CARNER, Françoise. "Estereotipos femeninos en el siglo XIX". En *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*. 1ª reimpr. México: El Colegio de México, 1992. 95-110.
- CASTRO, Tomás de y Antonio ALVARADO. *Los verdaderos bandidos de Río Frío*. ("Extracto de la causa formada al excoronel Juan Yáñez y socios...". México: Imprenta de Galván, 1838). México: Ediciones y Distribuciones Hispánicas, 1987.
- FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín. *El Periquillo Sarniento*. 1816. *Obras*. Vol. VIII. *Novelas*. Ed. y pról. Felipe Reyes Palacios. Col. Nueva Biblioteca Mexicana 86. 1ª reimpr. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.

- FLORES, Enrique (a). Ed. y pról. *Extracto de la causa formada al excoronel Juan Yáñez y socios, por varios asaltos y robos cometidos en poblado y despoblado*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.
- (b). Ed. y pról. *Unipersonal del arcabuceado*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes/Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. Vol. I. 7ª reimpr. Trad. Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. Vol. II. 3ª reimpr. Trad. Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- GILMAN, Stephen. *La novela según Cervantes*. Pról. Roy Harvey Pearce. Trad. Carlos Ávila Flores. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- GLANTZ, Margo. "Huérfanos y bandidos: *Los bandidos de Río Frío*". En *Del Fistol a la Linterna*. Coord. Margo Glantz. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997. 221-237.
- GONZÁLEZ OBREGÓN, Luis. "La calle de don Juan Manuel". En *Las calles de México*. Vol. I. México: Botas, 1941. 45-60.
- HIBBS LISSORGUES, Solange. "Práctica del folletín en la prensa católica española." En *Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela*. Ed. Brigitte Magnien. Madrid: Anthropos, 1995. 46-63.
- ILLADES, Carlos y Adriana SANDOVAL. "Representaciones de los indios en *Los bandidos de Río Frío*". En Carlos Illades y Adriana Sandoval. *Espacio social y representación literaria en el siglo XIX*. México: Universidad Autónoma Metropolitana/ Plaza y Valdés, 2000.
- "Representaciones de los indios en *Los bandidos de Río Frío*". Versión corregida y aumentada en prensa en la edición de *Los bandidos de Río Frío*, a cargo de Margo Glantz, para la colección de Archivos.
- INCLÁN, Luis G. *Astucia*. En *La novela de aventuras*. Pres. José Emilio Pacheco. 2ª ed. México: Promexa, 1991.
- LAMENNAIS, Roberto. *Sobre el pasado y el porvenir del pueblo*. 1841. Trad. Carlos Chies. Barcelona: Casa Editorial Sopena, s.f.
- MAIER, Elizabeth. "El mito de la madre." *Iztapalapa. Nuevas interpretaciones sobre cultura genérica*. 19.45 (enero-junio 1999). 79-106.
- MONSIVÁIS, Carlos. "Sexismo en la literatura mexicana." En *Imagen y realidad de la mujer*. Coord. Elena Urrutia. 1ª reimpr. México: SepSetentas / Diana, 1980. 102-125.

- PAYNO, Manuel. "Memorias sobre el matrimonio." (1843). En *Sobre mujeres, amores y matrimonios*. La Matraca, segunda serie 3. México: Premiá / Bellas Artes / Secretaría de Educación Pública, s.f. 19-24.
- *Los bandidos de Río Frío*. Vols. IX y X. *Obras completas de Manuel Payno*. Ed. Manuel Sol. Pról. Margo Glantz. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.
- PERROT, Michelle. "Dramas y conflictos familiares". *Historia de la vida privada*. Vol. 7. *La Revolución francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa*. Dir. Philippe Ariès y Georges Duby. Trad. Francisco Pérez Gutiérrez y Beatriz García. 269-291.
- RAMOS ESCANDÓN, Carmen. "Señoritas porfirianas: mujer e ideología en el México progresista, 1880-1910." En *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*. 1ª reimpr. México: El Colegio de México, 1992. 143-162.
- SANDOVAL, Adriana. "El tremendismo en *Los bandidos de Río Frío*". En Carlos Illades y Adriana Sandoval. *Espacio social y representación literaria en el siglo XIX*. México: Universidad Autónoma Metropolitana / Plaza y Valdés, 2000.
- "El tremendismo en *Los bandidos de Río Frío*". Versión corregida y aumentada en prensa en la edición de *Los bandidos de Río Frío*, a cargo de Margo Glantz, para la colección de Archivos.
- SEED, Patricia. *Amar, honrar y obedecer en el México colonial*. Trad. Adriana Sandoval. México: Alianza Editorial Mexicana / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.
- TUÑÓN, Julia. *Album de la mujer*. Vol. 3. *El siglo XIX (1821-1880)*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991.