

Elías Palti*

⇒ Narrar lo inenarrable. Literatura, nación y muerte en *El fistol del diablo* de Manuel Payno

Resumen: La “nueva conquista de México” ocurrida en 1847 señalaría la culminación de un proceso de descomposición política y social. México parecía presentar ante el mundo un fenómeno absolutamente inusual: el de una nación a la que le había bastado el lapso de una generación para realizar su ciclo biológico completo. La empresa de hacer de México una nación se había simplemente revelado como inviable. En el contexto se producirá un nuevo vuelco a la literatura de ficción, prácticamente abandonada desde tiempos de Fernández de Lizardi. Tal vez, lo que la razón no había podido penetrar, podría volverse visible a la mirada de lo que Juan Díaz Covarrubias llamaba la “ciencia del alma”. *El fistol del diablo* de Payno nos muestra hasta qué punto había algo definitivamente inenarrable en la historia reciente mexicana y que escapaba al alcance no sólo de los géneros de discurso, como la historia, ceñidos a las demasiado estrictas reglas de la lógica y los conceptos, sino incluso de aquella que había hecho del conjunto de los universos posibles su dominio, haciendo imposible su relato.

Palabras clave: Manuel Payno, Literaturas nacionales, Representación; México; Siglo XIX.

“¿Has muerto ya?” le pregunté.
Y él me respondió: “Como mi cuerpo permanece
en el mundo no lo sé.

Tan privilegiada es esta margen de Ptolomea,
que a menudo mi alma cae en ella
antes que la oscura Atropos haya cortado sus hilos”.

Dante (*El Infierno*, Canto XXXVIII).

En 1848, Gutiérrez Estrada (un ex-liberal vuelto, en 1840, a la causa pro-monárquica) publica un ensayo, titulado *Méjico en 1840 y 1847*, en el que señala, aunque no celebra, la

* Elías José Palti es doctor en Historia por la Universidad de California en Berkeley. Actualmente se desempeña como docente en la Universidad de Quilmes y en la Universidad Nacional de La Plata y como investigador del CONICET, Argentina. Es autor de *Giro lingüístico e historia intelectual; La nación como problema. Los historiadores y la “cuestión nacional”; Verdades y saberes del marxismo. Reacciones de una tradición política ante su “crisis” y Acerca de los lenguajes políticos latinoamericanos en el siglo XIX (Algunos conceptos políticos clave).*

realización anticipada de lo que llama su “visión misteriosa” de ocho años antes, cuando anunció por primera vez su idea de la necesidad de instaurar una monarquía en México. Entonces anunciaba, ante la incredulidad de sus compatriotas: “La patria se muere... y nadie lo conoce pues que nadie viene en su auxilio. Ni siquiera aparentan comprenderme aquellos á quienes procuro comunicar sus temores!” (Gutiérrez Estrada 1848: 8). En efecto, éstos vieron en tal “visión misteriosa” sólo una maledicencia políticamente motivada, y que condujo a su autor a un, para ellos, merecido exilio. Nadie podía todavía creer que aquél que Iturbide había proclamado no hacía mucho tiempo atrás (en 1821) como “el imperio más opulento de la tierra” sucumbiría casi sin resistencia a los “nuevos bárbaros” llegados del Norte. Hacia 1848, sin embargo, aun los liberales más optimistas deberían ceder ante la evidencia. “Por desgracia de la patria, y tambien mia”, demostraba entonces Gutiérrez Estrada, “los lamentables desastres de 1847, han venido demasiado pronta y dolorosamente á justificar la conducta por mí observada entonces” (Gutiérrez Estrada 1848: 14). En menos de treinta años de vida independiente, México había perdido la mitad de su territorio y la otra mitad se encontraba sumida en el más completo caos (inflamada por la guerra de castas, desgarrada por las divisiones políticas y territoriales); ésta parecía, en fin, presentar ante el mundo un fenómeno absolutamente inusual: el de una nación a la que le había bastado el lapso de una generación para realizar su ciclo biológico completo. La empresa de hacer de México una nación se había simplemente revelado como inviable. Como se afirmaba en las “Consideraciones sobre la situación política y social de la República Mexicana en el año 1847” atribuidas a Mariano Otero: “En México no hay ni ha podido haber eso que se llama espíritu nacional porque no hay nación” (Otero 1967: I, 127). Los mexicanos no podían ya postergar la tarea de tratar de repensar su destino colectivo. La pregunta entonces planteada no podía ser más dramática ni el hallazgo de la respuesta a la misma más acuciante: ¿había realmente muerto México como nación? Si era así, ¿cuál era el destino para los actuales habitantes de su territorio?, ¿podría aún quizás su élite recoger los fragmentos muertos de lo que hasta entonces se imaginaba a sí misma como destinada a ser una gran nación e infundirle un nuevo espíritu de vida?

Algunos de los más lúcidos pensadores mexicanos del momento, de los cuales Lucas Alamán es su mejor símbolo, orientarán entonces su mirada hacia la historia en busca de aquellas claves ocultas que permitieran descifrar el enigma de su agitado curso y su destino como nación. Sin embargo, como pronto Alamán descubriría, también era posible que la razón no fuera capaz por sí misma de hallar la respuesta al mismo; indudablemente, había algo a todas luces incomprensible, anormal, casi monstruoso en su evolución: una nación que había alcanzado su completa decrepitud en plena juventud, algo que las leyes de la historia no alcanzaban a expresar. En todo caso, si efectivamente había una lógica operando tras este decididamente errático curso, era claro que éstas sólo comenzarían a abrirse a la mirada del estudioso “cuando en mas felices circunstancias, pueda volverse la vista á lo pasado con la satisfaccion con que el náufrago mira desde la playa el mar tempestuoso de cuyos peligros se salvó” (Alamán 1849-1852: V, 870). A pesar de sus protestas de imparcialidad, Alamán sabía que escribía desde el centro de una tormenta que volvía difusos los contornos del pasado. La idea de la inenarrabilidad de la historia mexicana reciente se liga así a cierta percepción respecto de la indecibilidad –al menos, desde la perspectiva de sus actores– en cuanto a su sentido y destino último.

En tal contexto, quizás la literatura, pensaron algunos, podría ayudar a descubrirlos. Tal vez, lo que la razón no había podido penetrar, podría volverse visible a la mirada de

lo que Juan Díaz Covarrubias (el futuro “mártir de Tacubaya”) llamaba la “ciencia del alma”, la literatura. El hecho es que, hacia mediados de siglo, una nueva generación de mexicanos comienza a cultivar otra vez la literatura, y, particularmente, la novela (casi abandonada desde que Fernández de Lizardi completa hacia 1820 el ciclo de sus obras literarias mayores) como un modo de intentar penetrar en las razones de lo que percibían como un evidente fracaso histórico. La literatura va entonces a intentar renacer a partir del fracaso de la historia en el doble sentido del término, como *res gestae* y como *rerum gestarum*. En las páginas que siguen intentaremos explorar cómo es que se intenta en esos años abordar desde la literatura eso que se percibe como un doble fracaso, así como el tipo de limitaciones que esa misma situación impondría también a la creación literaria. *El fistol del diablo* de Payno nos servirá como un ejemplo revelador de hasta qué punto habría, para él y sus contemporáneos, algo definitivamente inenarrable en la historia reciente mexicana y que escapaba al alcance no sólo de los géneros de discurso, como la historia, ceñidos a las demasiado estrictas reglas de la lógica y los conceptos (y que en México, hacia esos años, parecían encontrar demasiado rápidamente sus límites), sino incluso de aquella que había hecho del conjunto de los universos posibles su dominio, la literatura de ficción, haciendo imposible su relato.

1. El diablo en la literatura

En realidad, *El fistol del diablo* no escapó a la condena general que pesa sobre el conjunto de la novelística mexicana anterior al modernismo. Según los críticos, Payno no habría acertado a eludir las trampas del género folletinesco, que produce obras ilegibles fuera de la prensa, su contexto original de publicación. Como afirma John Brushwood,

[e]l cultivo de la novela serializada produjo una cantidad de narrativas monstruosas que acumulan acción sobre acción, tantas como quiso el autor, sin preocupación por la estructura. [...] *El fistol del diablo* fue publicado en forma seriada en 1845 y 1846, y es evidente que Payno escribió las entregas separadamente, sin preocuparse demasiado por lo que venía antes y lo que seguía. Como pensó originalmente la novela, ésta sí tenía una estructura, pero aun este débil intento de unidad se olvida mucho antes del final. No tiene sentido leer *El fistol del diablo* como ejemplo del arte de escribir una novela. Incluso en los pocos intentos de Payno de darle una forma y un estilo a su trabajo falló (Brushwood 1966: 73).

La serialización y aparición fragmentada y prolongada en el tiempo produce, como se ha señalado reiteradamente, una particular interacción entre el autor y el público, entre las exigencias del mercado y la trama de la obra, que se traduce en lo que Louis Bory llamó “efecto centrífugo”, esto es, la proliferación de subtramas que, en el caso límite, conlleva la pérdida completa de control de la obra por parte del autor (Bory 1962: 102). Indudablemente, hay algo de anárquico e inaprehensible en esta obra de Payno, pero el carácter de folletín no parece ser una explicación suficiente, ni resulta tampoco recomendable abusar de ésta atribuyendo todo los problemas observables en ella (y, en general, en las novelas mexicanas del período) a las modalidades del género, lo que nos cierra de antemano las puertas a la exploración de otras alternativas. Por otro lado, no está claro que sea éste verdaderamente el caso; contrariamente a lo que afirma Brushwood, sólo una pequeña sección de *El fistol del diablo* (únicamente hasta el capítulo XXIII de la pri-

mera parte, de las cinco que componen esta obra) llegó a aparecer como folletín en la *Revista científica y literaria*; la primera versión completa salió publicada en forma de libro en 1859-1860 y no hay evidencia de que hubiera aparecido antes en forma serializada. Conviene, pues, intentar investigar algunas otras razones posibles para su enmarañada disposición formal.

Ciertamente, no es posible dar una respuesta taxativa sobre dónde hallar las mismas (más allá de la más obvia, como es la impericia técnica del autor), pero sí se puede al menos formular algunas hipótesis a partir del análisis de la propia estructura de la obra. Una de las claves nos la ofrece el mismo Brushwood cuando afirma que “el mundo de Payno era caótico, por decir lo menos. La sociedad estaba desorganizada, la gente no tenía metas ni aspiraciones comunes que fueran lo suficientemente específicas como para permitir que el país funcionase” (Brushwood 1966: 73). Una posibilidad, pues, es que el carácter caótico de la novela de Payno haya sido, al menos en parte, premeditado, un intento de expresar la informidad de su mismo objeto.¹

Entiendo que esta hipótesis puede ser válida si establecemos una distinción en niveles de relato. De hecho, el diseño de esta obra se desdobra y despliega simultáneamente en dos órdenes de estructura. El primero, que da lugar a lo que llamaremos ‘macrohistoria’ (o “historia-marco”, en la terminología de Shklovsky [1991: 53]), obedece, en principio, a la lógica más convencional de la novela de temática histórica del romanticismo. Su desarrollo se encuadra dentro de dos grandes eventos que señalan, respectivamente, los puntos de partida y de llegada de la historia: el momento de la escisión originaria (la separación de la pareja) y la reconciliación final (el reencuentro, que puede producirse en este mundo, o bien en el más allá, o que, eventualmente, puede resultar fallido). Entre ambos momentos se intercalan, en la novela de Payno, una serie de escenas que siguen el estilo de las novelas costumbristas, formando lo que llamaremos el nivel de las ‘microhistorias’ y que, en principio, no guardan ninguna relación (o una sólo tangencial) con la historia principal. Esta superposición de novela romántica con novela costumbrista es lo que vuelve tan enmarañada su trama. Esta última introduce, siguiendo el concepto de Shklovsky, la contra-acción necesaria para producir el efecto de diferimiento del desenlace que forma la propia historia. En ello no hay nada todavía particular. La obra de Payno parece mostrar, sin embargo, que cuando la contra-acción supera cierto umbral, se convierte llanamente en anárquica (se quiebra el equilibrio entre lo que Bajtín llamara las fuerzas centrífugas y centrípetas siempre presentes en toda novela), no parece ya posible encontrarse en ella el criterio de dispersión de las microhistorias relatadas (las que se multiplican aparentemente sin regla alguna de sucesión ni concierto), ningún sistema de subordinación (niveles de enmarcamiento relativo) entre las mismas; es decir, se produce, al nivel de su estructura, algo parecido a lo que se llama una parataxis sintáctica (la sucesión de oraciones sin subordinadas ni distinción en niveles, por ejemplo: “Llueve. Ella llora. De nuevo llueve”) (véase Fletcher 1995: 162 s.). De todos modos,

¹ “No es mi objeto”, decía en su prólogo a *El hombre de la situación*, “otro que tomar de las cosas, de los tiempos, de los hombres, algunas semejanzas, y reunir el concepto en una cuantas hojas de papel”, procedimiento muy razonable que más adelante especifica: “para formar un todo hermoso tomaremos los ojos de un ciego, las piernas de un cojo, los brazos de un manco, el vientre de un hidrópico, la dentadura de un octogenario, ¡Qué figura! ¡Qué libro!” (Payno 1992a: 2).

cabe aún considerar la posibilidad de que, como dijimos, existiera algo de premeditado en ese aparente caos a este nivel de relato; que quizás el mismo no sea verdaderamente tal: por debajo subtendería –tanto en el relato como en la historia mexicana– un “orden en medio del desorden” (Payno 1992b: 692).² Esa aparente proliferación sin regla de escenas y acontecimientos seguiría un cierto diseño que se nos hace explícito en uno de los capítulos de dicha obra.

En las novelas del período es común encontrar un capítulo en el que se relata alguna historia más o menos fantástica, en lo que aparece como completa digresión pero que actúa a modo de sinécdoque de estructura, es decir, contiene y representa, en forma condensada, la idea del diseño más general que ordena la obra completa. Un ejemplo es la alegoría que Díaz Covarrubias introduce en el capítulo dieciséis (“Lo que es el corazón humano”) de su *Gil Gómez, el insurgente*. En ella se representa el esquema básico de la novela romántica tradicional: la vida en el mundo se describe allí como un mar que uno debe atravesar en una pequeña barca. Una vez que abandonamos el hogar paterno, nuestro primer destino es la isla del amor, la del “primer amor”, que es el más puro y cercano “al amor a nuestra madre, a quien hemos dejado llorosa en la ribera” (Díaz Covarrubias 1991: 162). Sin embargo, nuestra permanente insatisfacción nos hace abandonarla para dirigirnos a la “isla de las orgías” y luego a la “isla de la gloria”. Sólo al final de la jornada, hastiados de los vanos placeres, descubrimos que la verdadera felicidad sólo se encuentra en la “isla de la virtud”; “tal es la vida”, dice Díaz Covarrubias, “una cadena de deseos que son tormentos después de satisfechos” (Díaz Covarrubias 1991: 164). Vemos aquí, pues, el patrón clásico de la novela romántica de escisión-reconciliación.

En la novela de Payno este esquema se va a haber ya problematizado. En *El fistol del diablo* el capítulo que funciona como sinécdoque de estructura es el número cuatro de la parte tercera (“Historia de una piedra preciosa”) en la que Rugiero (el diablo) cuenta la historia del fistol (prendedor) que da título a esta obra. Hace cientos de años, cuenta el diablo, un negro de Abisinia encontró la piedra al pie de una pirámide egipcia; un turco lo observó, y lo siguió; y a la primera oportunidad que tuvo apuñaló al negro para robarle la joya. A través de un cadí, al que le ofreció la mitad de lo que consiguiere, el turco accedió al monarca, al que le vendió la piedra. El cadí descubrió que el turco le burló con la suma obtenida, e hizo que el visir lo castigase y lo arrojase al desierto donde lo devoraron los chacales. Como es de prever, destinos análogos siguieron el monarca y todos aquellos que tuvieron por algún momento en posesión de la preciada piedra. A lo largo de esta historia surge, pues, un patrón bien distinto al (más tradicional) de *Gil Gómez*. Las diferentes peripecias de la piedra van aquí formando como una cadena, muy parecida a lo que Alamán denominara “cadena de usurpaciones”, hilvanadas entre sí (muy flojamente) por lo que podemos llamar una suerte de ‘dialéctica de la injusticia’, en la que cada nueva injusticia (o asesinato) viene a reparar una injusticia anterior y, a su vez, demanda de una nueva injusticia que ha de repararla, y así indefinidamente. Esta se distingue así también de la especie de ‘álgebra de las injusticias’ que gobierna el mundo lizardiano y por la que los diversos abusos se anulan recíprocamente de un modo en que, al final, siempre triunfa su opuesto, la justicia. En la novela de Payno, en cambio, hay reparación sin anulación; como un proceso ciego, sin comienzo ni fin discernibles (sólo

² En adelante la paginación que aparece en el texto corresponden a esta obra y edición.

algunos accidentes, como la pérdida y el posterior encuentro de la piedra, que permiten que la historia prosiga en un escenario modificado sin ninguna alteración de su trama y sentido), una sucesión infinita de tropelías en las que la historia no avanza ni retrocede, un permanente giro en el vacío en torno a un centro (un asidero de legalidad que restableciera el *kosmos*) aquí inhallable. Aun así, la novela debe terminar de algún modo. Este juego no puede repetirse indefinidamente. La macrohistoria no puede ser nada más que una sucesión de microhistorias, lo que resultaría en su completa informidad (un relato sin comienzo ni final). Los momentos de escisión y reconciliación dan aún un marco a esta dispersión, aunque es verdad que no llegan a contenerla.

Esa ‘dialéctica de las injusticias’ que gobierna el mundo en esta novela lleva inevitablemente a que las microhistorias se multipliquen a lo largo de la obra: siempre una nueva tropelía es necesaria a fin de reparar una anterior injusticia (como el asesinato del juez de paz, que se apropió del fistol en posesión de Celeste, por parte de Caralampio, un conocido malhechor que también habría luego de ser asesinado por motivo del fistol, y así sucesivamente: “todo está compensado en este mundo” [349], decía Payno), sin que ello, sin embargo, nos acerque o aleje de algún desenlace a la historia: desde la economía estricta de la macrohistoria relatada, la mayoría de estas escenas resultan completamente ociosas. Existe algo de anómalo, y hasta perverso en esta lógica, pero, para Payno, eso es México, “un país de anomalías, donde sucede lo contrario de lo que debe suceder” (253). Ella no es más que el resultado natural de un estado de cosas en que resulta imposible discernir entre justicia y venganza personal (el tema que recorre toda la obra): una y otra se imbrican en México al punto de volverse indistinguibles entre sí. ¿Cómo distinguir en la reparación de una usurpación producida por la revolución contra un gobierno ilegítimo si se trata de un acto de justicia o una mera revancha por parte del partido excluido del poder? Es evidente que, para Payno, no hay forma de hacerlo; en las revoluciones en que sus personajes participan, siempre movidos por circunstancias y motivos puramente personales, los efectos reparadores y perturbadores del orden social se combinan y entrelazan sin posibilidad de desanudarlos y aun siquiera de distinguirlos entre sí claramente.

Más grave aún, desde un punto de vista formal, que esta proliferación de las microhistorias es el hecho de que esta idea de la debacle en México de toda noción de ‘justicia objetiva’ se traslada y articula también al otro de los niveles de relato: al igual que los personajes de la picaresca, también los héroes de la ‘gran historia’ romántica se verían arrastrados por esta vorágine de ilicitud, sin que pueda culpárselos por ello. Salvo el perverso tutor don Pedro, todos producen el mal actuando de buena fe. Ni siquiera de Rugiero, el diablo en persona, puede decirse que haga el mal por designio; no sólo se “porta como un caballero” (281), sino que se la pasa dando lecciones de moral, el único, por otra parte, que lo hace en esta novela (173). Y ello es así porque el mal no estaría en los hombres, sino en las cosas, que en México estarían dispuestas de una forma tan peculiar que vuelven vicios públicos incluso a las más nobles de las virtudes privadas, una cierta ‘astucia de la sin-razón’ convertiría allí los gestos más sublimes (que, en otro contexto, serían actos de heroísmo y desprendimiento patriótico) en hechos criminales. Ya en 1845, con sus estudios sobre el sistema penitenciario norteamericano (aparecidos en la misma *Revista científica y literaria* en que salió por primera vez publicada *El fistol del diablo*), Payno descubría que, considerados individualmente, los mexicanos no eran ni mejores ni peores que los norteamericanos o europeos. Los crímenes tendrían siempre,

para él, según concluye, un origen social³, con lo que invierte el concepto lizardiano de que los vicios tienen fuentes subjetivas individuales a las que sólo el roce y el sistema de controles sociales (la opinión pública) logran dominar o moderar.⁴ De allí que tampoco puedan sus protagonistas arrepentirse de su accionar (el único que al final lo hace, en esta novela, es, precisamente, don Pedro) ni sentir remordimientos por los posibles males que pudieron haber causado (como sí los tiene el *Periquillo Sarniento*). No hay aquí lugar, pues, para una *peripateia* (reversión y resolución). Desde el punto de vista de la estructura formal de la obra, la consecuencia de ello es que obliga a Payno a adoptar el lugar del narrador omnisciente: ninguno de los personajes (salvo don Pedro) podría adoptar un punto de vista crítico retrospectivo y asumir la primera persona del relator (como el Periquillo), lo que supondría la capacidad de tomar cierta distancia respecto de su vida anterior (*vita ante acta*), algo imposible para personajes demasiado compenetrados con sus roles respectivos, los que, por otra parte, no parecen mostrar nada en sí mismo condenable; y con ello priva a esta historia de aquello que permitiría, como en Lizardi (el arrepentimiento y la comunión del ex-pícaro), reunir sobre el final las microhistorias en una unidad de sentido, es decir, evitar la dislocación del marco que las contiene.

¿Cómo poner, pues, un término, y proveer de sentido a este permanente deslizamiento de historias? Según lo visto, si esto no parece ya posible se debería no tanto a la superposición de dos niveles de relato (algo todavía aceptable dentro de los patrones clásicos del género), sino a la semejanza estructural entre ambos: en los dos reinaría una misma anarquía formal y la misma tendencia hacia la dispersión. Y ello es porque no hay una asimetría axiológica fundamental entre ambos. Desde el momento en que la esfera público-política pierde su sitial como ámbito de la Moral, desde que se diluye su sentido ético, pierden también todo dramatismo los hechos que ella alberga. México, también en su vida política, sería un país de microhistorias que no encuentran una historia-marco que las contenga. Eso explica otra de las características singulares de la historia de Rugiero. En el relato de su vida anterior (456-460), éste aparece como un demonio miltoniano, el principio eterno del mal, ese gran titiritero que tiene al mundo entero por su tinglado: no hubo evento en la humana historia que no lo tuviera por su personaje principal y demiurgo; él fue el Papa y Lutero, Luis XVI y Robespierre, Santo Tomás y Voltaire. Sin embargo, cuando llega a México se hunde en el anonimato, Satanás se confunde con la multitud de “diablillos menores” que pueblan el mundo consagrados a provocar las insignificantes (pero no menos dañinas) rencillas domésticas (461). Su última intervención acorde a su jerarquía cósmica fue el derrocamiento de Iturbide; a partir de entonces quedó sin ámbito propio en el que desplegar su genio diabólico, la vida política mexicana perdió todo carácter de tal. Movida por puros odios personales y motivos mezquinos, reducida a mero escenario para el juego de las ambiciones privadas, carece de interés

³ “Pueden fijarse en mi juicio estas causas de la manera siguiente: 1) Por crímenes cometidos por la influencia de las costumbres y hábitos de un pueblo; 2) Crímenes cometidos por defectos y vacíos de las leyes; 3) Crímenes cometidos por la influencia de los males sociales” (Payno s/f a, I: 181).

⁴ En *La Quijotita y su prima*, su padre recomienda a Prudenciana no ver a los hombres a solas porque sabe que fuera del alcance de los sistemas de controles sociales (cuando “no tenemos testigos de nuestras debilidades”) las pasiones subjetivas pueden desplegarse libremente (Fernández de Lizardi 1990: 211).

para el diablo, porque no hay verdadera tragedia en ella (auténtica lucha entre el bien y el mal). “¿Se necesita acaso”, preguntaba Rugiero con relación a las revoluciones que se sucedían en ese país, “de la intervención del diablo para todas estas cosas? Por el contrario, es muy probable que el diablo en Jefe vea con el mayor abandono y desprecio estos pequeños chismes, que podemos llamar de casa de vecindad” (462). Los personajes de esta novela participan de las querellas políticas de su tiempo “sin saber muy bien por qué, ni por quién” (780), se baten a muerte pero sin ideales ni pasión. Lo único que parece importarles es preservar su dicha privada, continuamente amenazada por acontecimientos siempre imprevisibles y muchas veces insólitos: “es de tal manera singular y extraordinario el carácter de los mexicanos”, decía Payno, “que cualquier cosa que se diga de ellos, por rara que sea, no está lejos de la verdad” (810). De allí que lo único que merecería relatarse serían las vicisitudes personales de los personajes. Sin embargo, tampoco éstas serían narrables entonces. En un mundo en que todos los puntos de referencia morales objetivos se han desvanecido, donde nada manifiesta un sentido unívoco, tampoco resulta posible siquiera saber en qué consiste la dicha privada para cada uno de sus protagonistas (es decir, reconocer exactamente en dónde radicaría para ellos el verdadero amor); el sentido de las microhistorias (domésticas) no podría tampoco resolverse, pues, hasta que no se revelase el enigma de los principios que agitan la historia colectiva mexicana (su macrohistoria). Mientras tanto, sus personajes estarían condenados a vagar entre amores siempre insatisfechos, o insatisfactorios. Y esto nos devuelve al problema original: el nivel de las microhistorias no es un ámbito autocontenido; su dispersión, que resulta de su inasimilabilidad dentro de una historia-marco unitaria, y que, una vez que alcanza cierto punto crítico de desorden, parece volver imposible todo cierre más o menos convincente, al mismo tiempo presupone (e incluso demanda) un principio de clausura, es decir, un final. Tampoco entonces esta obra escaparía al imperativo formal inherente a toda novela, en su concepto tradicional (y ésta, definitivamente, también lo era, o, al menos, aspiraba a serlo), es decir, a la premisa, postulada por el crítico norteamericano Frank Kermode en su texto clásico *The Sense of An Ending*, de que toda existencia, para ser narrable, debe ser relacionada con un comienzo y un fin. Es cierto también que Payno no va a ser realmente exitoso en esta tarea, nunca va a poder controlar completamente el desarrollo de su obra, sus personajes y situaciones terminan cobrando cierta autonomía que él no alcanza a dominar. Sería absurdo, sin embargo, además de simplista, querer ver en tales dificultades de Payno algún impulso (intencional o no de su parte) hacia la deconstrucción del género: más bien encontramos aquí un problema que resulta de la simultánea necesidad e imposibilidad suya para hacer encajar su obra dentro de los cánones del género (y de no haber la primera, tampoco se plantearía la segunda).

2. ¿Leviathan o Behemot? El desenlace imposible

En el contexto de la discusión precedente resulta menos sorprendente el hecho ya señalado de que la historia principal de la novela (la macrohistoria) termine pronto apartándose del modelo tradicional de novela romántica y complicándose al punto de parecer escapar al control de su autor. Esto, sin embargo, como vimos, no se relacionaría con las características propias del género folletinesco, con una (en realidad, inexistente, en este caso) interacción con el público, sino que tendría su origen en cierta complejidad inhe-

rente al propio diseño de la obra. Pero ello es así sólo en parte; hay también allí algo impremeditado, algo extraño al proyecto original que irrumpe generando tendencias centrífugas a las que Payno no llega completamente a dominar, sin que sea esto atribuible sólo a su impericia al respecto. Según veremos, ello resulta de la introducción en la trama de una instancia exterior a la misma (y que la desarticula), es decir, de una forma de temporalidad, aunque de muy distinta naturaleza de la propia al género folletinesco (las demandas editoriales, etc.). Para descubrir cómo esto se produce, debemos analizar más detenidamente la estructura de la historia central de la obra, y los desplazamientos que en ella ocurren.

La macrohistoria parece en un comienzo orientarse hacia senderos trillados. Dos de los modelos de heroínas convencionales sirven a Payno para representar las dos imágenes de México. Éstas se nos presentan en el baile de gala ofrecido en el Teatro Nacional (símbolo, recurrente en la novelística mexicana de la época, de un mundo en que todo es farsa) en honor a Santa Anna con que se abre la obra. Una es Aurora, la imagen exterior de México. Alegre y dispada, baila con todos, coquetea por igual con todos y le gusta seducir a todos sus “partidos”, pero no quiere a ninguno ni cree en las promesas de amor de nadie, sabe que son todos hipócritas, que “todo es mentira, todo es engaño en el mundo” (385). “Cada vuelta, cada giro de baile” (que se suceden en ella con la misma frecuencia que los pronunciamientos en la política) “me produce”, dice, “una sensación agradable [...]; y en ese momento, repito, el compañero que tengo al lado es sólo un instrumento necesario para mi diversión” (12). La otra es Teresa, siempre enferma, doliente y resignada, la imagen profunda de un México que en cada “paso de baile” se hunde más en su abismo. Para ella, esos “deseos irrealizable, celos, tormentos amorosos, fatigas, desaires”, que tanto entusiasman a Aurora, “no puede llamarse diversión sino martirio” (19); bien mirados (es decir, con los ojos de Rugiero) “los hombres aparecían armados de pañales y listos a despedazarse... los graciosos giros del vals eran una danza fantástica e infernal” (21).

Manuel y Arturo, los protagonistas masculinos, terminan el baile comprometidos a batirse por Aurora. Parece esbozarse allí el típico triángulo amoroso. Sin embargo, no es así. La escena del supuesto duelo es, en verdad, algo absurda. Arturo le dice a Manuel que considera que no vale la pena batirse puesto que no ama realmente a Aurora, a lo que éste accede y le confiesa que él tampoco la ama. Su verdadero amor, dice Manuel, para sorpresa de Arturo, es Teresa, que era también a la que Arturo creía amar. La rivalidad entre ambos parecía entonces predestinada cuando, en un gesto de absoluta e inusual caballerosidad, Arturo responde que “sería ya el extremo de la inconsideración el que yo tratara de enamorar a sus dos novias. Quédese, pues, con la interesante Teresa, y déjeme habérmelas con la ligera e inconsecuente Aurora” (36). Arturo y Manuel terminan tan amigos que pronto se volverían inseparables; pero, a partir de entonces la relación entre ambos personajes se vuelve difícil de definir.

Esa especie de ‘distribución de dominios’ que acuerdan evitaba el tipo de rivalidad que podría haber dado lugar, por ejemplo, al mecanismo mimético que Girard describió como deseo triangular. En ese caso, Arturo desearía a Teresa como el modo de rivalizar con Manuel, a quien odiaría y, al mismo tiempo, admiraría secretamente (pues sólo se odia a aquél a quien uno se siente ligado emocionalmente) (véase Girard 1990). Sin embargo, ni Arturo ama verdaderamente a Teresa, ni admira a Manuel, en el sentido propuesto por Girard: ambos se encuentran demasiado cerca entre sí (aunque no al punto de

hacer la presencia de ambos redundante) como para despertar un impulso mimético de uno respecto del otro (no hay nada en Manuel –carga, prestigio, fortuna, belleza, descendencia– que Arturo pudiera envidiar y que él mismo no tuviera ya). La figura complicada aquí es, en realidad, la de Arturo (una figura que, por otra parte, parece contener fuertes rasgos autobiográficos); es ahí donde esa ‘distribución de dominios’ (necesaria a fin de evitar que él se interponga entre Manuel y Teresa) parece encontrar su línea de fisura. No hay dudas de que Manuel (a pesar de su inclinación a las andanzas amorosas) ama profundamente a Teresa, pero no está nada claro que Arturo sienta lo mismo por Aurora; de todos modos, nunca Arturo va a intentar replantear los términos del pacto y pretender de nuevo a la prometida de su amigo. ¿Cuál es, pues, la posición de Arturo dentro de este ‘cuadrilátero’ (imperfecto debido a su indefinición amorosa)? En la respuesta a esta pregunta se encuentran algunas de las claves que explican los problemas que Payno encontró en la composición de esta obra.

La posición de Arturo es definitivamente complicada. Así como no hay rivalidad entre él y Manuel, tampoco puede hablarse, y por las mismas razones que evitan el antagonismo entre ambos, de que su figura sirva a Payno de contraste respecto de la de Manuel (como ocurre, por ejemplo, con Pomposita –“La Quijotita”– respecto de Prudenciana en *La Quijotita y su prima* de Fernández de Lizardi) para resaltar las virtudes de este último (volviéndose así en símbolos, respectivamente, de la ambición y el ideal, la materia y el espíritu) que encontrarían siempre, sobre el final, su merecida gratificación: ambos se parecen demasiado como para encarnar alguna lucha entre principios antagónicos. Es cierto que Manuel se encuentra mucho más cerca del Cielo que Arturo, pero los dos son algo calaveras y, en el fondo, igualmente nobles. El rol al que Arturo parecía destinado era, más bien, el de mediador y complemento de Manuel, de vínculo entre éste y Teresa y catalizador para la consumación del romance entre ambos; un papel que en *Hermana de los ángeles*, de Del Castillo, es perfectamente representado por Lorenzo.

En esta obra de Del Castillo, Lorenzo forma con Manuel (el violinista ciego) y Rafaela (ese “ángel caído”) un triángulo perfectamente armonioso; el día del casamiento entre éstos, “Lorenzo sintió una cosa extraordinaria: le pareció como que su alma abandonaba por un momento el cuerpo e iba a mezclarse con las de Rafaelita y Manuel a contraer con ellas un matrimonio espiritual. Y las almas de Lorenzo, Rafaelita y de Manuel no formaban más que un todo completo, armónico, homogéneo...” (Del Castillo 1982: 52). Su amor por Rafaela “era tan casto que no conocía los celos” (Del Castillo 1982: 51); ni podía tenerlos, porque el suyo era sólo un amor reflejo: “como la vibración de una cuerda que conmueve a la que está unísona con ella, así el amor que el alma del ciego profesaba a Rafaelita fue a reflejarse en el alma de Lorenzo” (Del Castillo 1982: 52). Este caso peculiar de androginismo (“¿será que a veces, por un fenómeno, se forman tres almas en una sola emanación de Dios y experimenten esta necesidad de unirse?”) (Del Castillo 1982: 53) se produce, en fin, por la completa esterilización de la figura del mediador. Lorenzo es, en realidad, una suerte de ‘personaje-sombra’, sin impulsos ni deseos propios, un mero satélite de Manuel.

Como señala Angus Fletcher, en éstos ‘personajes-sombra’ (a los que él llama “sub-personajes”, o meras emanaciones del héroe) hay siempre, aun en su completa inocencia y castidad, algo de demoníaco desde el momento en que se ven movidos por fuerzas que escapan a su dominio, que no son verdaderamente dueños de sus destinos (el demonio es siempre un distribuidor de destinos) (Fletcher 1995: 39-41). Éstos, en fin, están condena-

dos de antemano a morir. La figura de Lorenzo se adecua perfectamente a su rol: nacido de la nada (huérfano), estaba predestinado a la nada.

Lorenzo era un joven alto, pálido, nervioso, en cuya frente se dibujaba esa sombra misteriosa que parece ser el presagio de una muerte prematura. Huérfano desde el momento en que vio la luz primera, y criado por personas extrañas, había vagado por el mundo como un ser extraño y solitario. Era tímido como una doncella, melancólico como un ángel desterrado del cielo, delicado como esas flores de otro clima a las cuales hasta la luz ofende (Del Castillo 1982: 51-52).

Producida la caída en el sensualismo de Manuel, Lorenzo (que por primera vez comienza a sentir celos) no podía ya permanecer en el mundo, “era un ángel, cuya peregrinación sobre la tierra debía ser corta” (Del Castillo 1982: 102) a fin de poder seguir cumpliendo su función de mediador –como sabía Rafaela, “el alma que se va no deja huérfana al alma que se queda, sino que libre de los lazos que la aprisionaban, es un intermediario entre Dios y ésta” (Del Castillo 1982: 103)–, y marcha resignado hacia su suerte.

Arturo estaba destinado a ser un personaje secundario, como Lorenzo, una sombra de Manuel, su mediador y complemento (a quien acompañará a lo largo de la obra en su intento de rescatar a Teresa de las garras del tutor, don Pedro). La esterilización de la figura de Arturo se produce, sin embargo, no por una carencia de impulsos propios: Arturo quiere a todas, “es decir, que en sustancia no ama a ninguna” (434), tiene una incapacidad innata para fijar su objeto de deseo (y así constituirse él mismo como sujeto). En su búsqueda de Teresa, Arturo espera encontrar y liberar también a Aurora (a la postre igualmente sometida y deseada por el tutor de Teresa, don Pedro), pero basta que en esta travesía se le cruce alguna jalapeña garbosa para olvidarse de su amor por aquella. Por otro lado, tampoco se olvidaba de Celeste (la pobre a la que regaló, por compasión, el fístol y así desató sobre ella, sin saberlo, una sucesión de tragedias que la condujeron a la cárcel, luego de dejarla huérfana); “si yo me casara con Aurora”, dice, “sería el hombre más feliz de la tierra... pero ¿y Celeste? ¿Y la linda Celeste que parece una de esas apacibles vírgenes de Murillo? ¿Y la generosa Mariana?” (434). Arturo es una mera silueta sin profundidad: “es capaz de matarse hoy por una mujer, y de reír y olvidarla con otra al día siguiente [...] no tiene sustancia ni ideas fijas” (834). Saltando permanentemente en la superficie de sus impulsos accidentales, de un deseo indefinido que no puede estabilizarse ni sostenerse, es la encarnación subjetiva de ese caos objetivo que es México. Y, como en los demás ‘personajes-sombra’, también en él (una personalidad fragmentada en infinitos deseos ocasionales) hay algo de demoníaco (“demonio” deriva de *daiomai*, que significa distribuir, y también dividir): él también se ve dominado por fuerzas que no puede controlar; la pérdida de su estado natural (cuando Rugiero le regala el fístol), el de completa inocencia (que Lorenzo conserva hasta su muerte), le abre a Arturo el horizonte a un universo de posibilidades cuya visión no puede asimilar y lo abrumba. Se coloca a sí mismo siempre como un límite sin contenido, una delgada frontera que no es puente ni es barrera; un fluido inestable que no es continente ni es contenible.

Lo mismo que le impidió volverse un obstáculo interpuesto entre Manuel y Teresa (su afán de conquista, que lo llevó a tener tratos con Rugiero), lo torna, pues, incapaz de servir de mediador (él no es ya un mero reflejo de Manuel, una cuerda que vibra mera-

mente por simpatía con la de aquél, un ‘personaje-sombra’). Pero tampoco le permite ser un individuo pleno: su sobreabundancia pulsional esconde el total desinterés⁵ por un mundo del que no se siente partícipe (“me hubiera suicidado “, dice, “a no ser porque una serie de aventuras inesperadas y raras han mantenido el vigor de mi sistema nervioso”) (624), y del que, sin embargo, es su juguete y lo domina completamente. Porque ese mundo ya no está afuera, sino dentro suyo (se le ha introducido junto con el fistol); Arturo no puede enfrentar y dominarlo, como un héroe conquistador, porque se ha mimetizado con él (ha internalizado la anomia en él reinante). Desgarrado en un mundo de sensaciones, sin identidad propia, siempre suspendido entre impulsos contradictorios entre sí, pierde toda capacidad de reacción; y así él mismo se vuelve en el único obstáculo a su propia felicidad (a diferencia de lo que ocurre con Manuel y Teresa, entre quienes se interpone el tutor don Pedro, al comienzo nada impide a Arturo unirse a Aurora, salvo su propia indecisión y su deseo de aventuras). Entonces se hace se hace “incrédulo, mordaz, estoico, frívolo y charlatán” (130); “intoxicado por el infinito de los posibles”, debía, como asegura Kierkegaard, volverse irónico (Kierkegaard 1965: 279), síntoma inconfundible de que es ya incapaz de experimentar ninguna pasión verdadera. La pregunta que surge aquí es, ¿por qué si no puede, como un héroe conquistador, dominar el mundo, no trata, el menos, de mantenerlo a distancia (como un perfecto asceta)?, ¿por qué, en fin, no se suicida, como afirma querer hacer? Y la respuesta es que no puede porque hay sí todavía algo que lo motiva a vivir, que lo obliga a volver a la ciudad de México: no su pasión por ninguna mujer (algo que es ya incapaz de experimentar) sino el deseo de vengar la muerte (provocada por don Pedro) de su madre, de quien prometió nunca separarse porque la amaba, según asegura a Manuel, “como tú a Teresa” (181). Y esto no lo ennoblece, ni le da verdaderamente un sentido trascendente a su vida. Porque para vengar a su madre, símbolo del mundo anterior a la Caída, deberá cometer un crimen. Pero tampoco lo condena, porque la reparación de la injusticia cometida contra su madre lo justifica. Sí lo sentencia, de todos modos, a seguir viviendo formando parte de ese mundo al que desprecia, y al que puede negar sólo desde dentro del mismo (cometiendo un crimen para vengar otro anterior), haciéndose uno con aquello que aborrece. Arturo se convierte, pues, en lo que Kristeva llama un “abyecto” (véase Oliver 1993: 55).

Como personaje, éste, en síntesis, no puede resignarse a ocupar una posición subordinada (ser un asceta, un mediador a la de Manuel) ni tampoco ser protagonista (imponer al mundo desde afuera, desde una personalidad de la que carece, un orden que su yo tampoco conoce), y al colocarse en el centro de la obra (es decir, situarse en un primer plano sin por ello cobrar densidad propia como personaje) desquicia su trama, la que no tiene ya un desenlace posible para él: Arturo es demasiado inconstante como para casarse, muy poco abnegado como para morir como mártir, profundamente noble como para seguir eternamente sus aventuras y burlarse de sus amadas, absolutamente ingenuo e inocente aún como para merecer un castigo por las desgracias que produjo su volubilidad y terriblemente irresponsable como para sentir por ello remordimientos más que pasajeros. En fin, Payno no hallaría la forma de resolver este dilema, pero para entender por qué, es necesario ver cómo llegó a él.

⁵ Él introdujo el precioso y diabólico fistol en esta historia, pero es el único que lo mira con total indiferencia, “como si fuera de tierra” (665).

Es difícil saber exactamente cuál era el plan original de la obra del que habla Brushwood (si es que lo hubo), el que habría presidido la confección de la primera versión, muy incompleta, aparecida en 1845-6 en la *Revista científica y literaria*. Sólo podemos especular al respecto. Una posible hipótesis es que originalmente la obra debía haber culminado con la escena (que simboliza la lucha entre el bien y el mal) en que Teresa es salvada de las aguas, tras zozobrar su nave, luego de un terrible combate, en el centro mismo de la tormenta, entre Rugiero y el perro del cura Anastasio (el único perfecto virtuoso, porque no tiene ya ningún deseo ni interés en este mundo: éste toma los hábitos tras la muerte, la noche anterior al día de la boda, de la que era su prometida, Esperanza). Algunas pistas abonan esta hipótesis. Una es que, en la versión posterior, ésta es la escena culminante (a la que sigue la justa venganza y el castigo del perverso tutor, y el esperado matrimonio entre Teresa y Manuel) antes de la iniciación de la guerra con Estados Unidos, la que viene luego a complicar todo y que, obviamente, no podría haber formado parte del proyecto de Payno en 1845-6. Por otro lado, es indudable que esta escena rondaba en la cabeza de Payno hacia 1845, que entonces publica una pequeña historia en la *Revista científica y literaria* titulada “En el mar” en la que se encuentran ya anticipados los motivos fundamentales que aparecerían luego en ésta. En dicha historia, el mar se representa como el lugar de lo espiritual —en donde el hombre puede encontrarse inmediatamente con dios y sentir su inmenso poder así como lo efímero de nuestra existencia mundana— opuesto al principio terrestre, escenario de todas las bajezas humanas (Leviathan y Behemot, respectivamente).

En la segunda de las versiones, aparecida en 1859-60, se deja claro que toda la trama de la obra (al menos al nivel de la macrohistoria) se organiza en torno de la lucha entre el bien y el mal (como ocurre, por otra parte, en todas las demás novelas mexicanas del período), aunque también se observan en esta versión las complicaciones que surgen ahora en esa lucha, y que no podían formar parte del proyecto original. Antes del casamiento, la relación entre Manuel y Teresa sufre una crisis. Teresa, atormentada por su conciencia, no puede ser ya feliz: a fin de restablecer la justicia, habían apelado a la vía de los hechos, es decir, habían robado al tutor los bienes que legítimamente pertenecían a Teresa, y éste había entrado en un proceso de convalecencia, en el que experimenta horribles sufrimientos. Esta crisis era aún previsible en el supuesto proyecto primitivo de la obra. De todos modos, no parecía comprometer el desenlace feliz esperable. En la versión que conocemos, la misma se zanja inmediatamente gracias a la intervención del padre Anastasio, quien le asegura que “ni Manuel ni Arturo han podido ser culpables. Cerradas por el mismo D. Pedro las puertas de los tribunales, ¿qué recurso quedaba para obtener justicia?” (Payno 1859-1860: VII, 37). Tras esto, comienzan los preparativos para el enlace. Pero ahora, en esta segunda versión, estaba ya decretado que ambos no podían ser felices en este mundo: mientras celebraban la boda, inmersos en una alegría que era consecuencia y testimonio de su inconciencia, se lo ve a Rugiero, que por un tiempo había desaparecido de escena, avanzando con las tropas norteamericanas. Y, producida la ocupación, no había otra alternativa para ellos que la muerte (nada precoz, por otro lado, porque aunque aún jóvenes, las desgracias vividas habían conducido a la pareja, como a México, a una vejez prematura). Teresa, abnegadamente, empuja entonces a Manuel a enfrentar su destino.

Manuel, nuestra vida, hace algunos años, es una continua lucha con la muerte y con la desgracia: unas veces la política, otras la envidia, otras las persecuciones injustas... así hemos

atravesado nuestra juventud, y hemos llegado á la vejez muchos años ántes de lo que todos: así llegaremos pronto á la muerte; pero quien ha resistido con firmeza los tormentos de la vida, debe recibir con valor los tormentos de la muerte. Ve, Manuel; pórtate, como siempre, con valor, porque es la joya mas preciosa, no solo del soldado, sino del hombre (Payno 1859-1860: VII, 82).

Tras la muerte de Manuel, Teresa entra en un estado de indiferencia ante la vida (comienza a repartir sus propiedades) del que la muerte pronto viene a rescatarla. Ambos podían, pues, aún, ser finalmente felices “en otro mundo mejor, donde no sufren las tempestades de esta vida” (peor es el destino de don Pedro, condenado a los sufrimientos de una larga agonía que es su Purgatorio) (Payno 1859-1860: VII, 135).

Este desenlace, como vimos, no se aparta de las líneas tradicionales del género. Nuevamente, el problema es Arturo. Es imposible especular sobre qué podría haber ocurrido con él según el proyecto original, si es que lo hubo. Lo cierto es que, en la primera versión completa que se conoce, Arturo, luego de conocer de una aventura —que, en realidad, nunca pasó a mayores— de Aurora con un tal Francisco (un hipócrita del que ella se enamora porque le recuerda a Arturo), repudia (injustamente) a ésta, la que más tarde profesa como monja. Sin saber muy bien cómo, herido y al borde de la muerte, en medio de las balas y el humo de los cañones Arturo se encuentra con Celeste y contrae enlace con ella allí mismo, para inmediatamente caer en estado de agonía. Entonces se reproduce la misma escena del mar; esta vez, con Celeste elevándose en los cielos y arrancando a Arturo del abismo al que Rugiero lo había conducido. Sin saber Arturo nuevamente cómo, Celeste lo traslada a Europa, donde se restablece.

Sin embargo, aun entonces tampoco podría Arturo amar verdaderamente a Celeste; el recuerdo de Aurora, y de la injusticia que había cometido con ella, se lo impedía. Pero, además, Celeste no era verdaderamente “casable”, porque llevaba la marca de un pasado ignominioso: Celeste era *Fleur-de-Marie* (113), la protagonista de *Les Mystères de Paris*, de Sue, que, aunque de sangre noble, fue abandonada de niña y luego las vicisitudes de su vida pobre la empujaron, según se sugiere en esa obra, a la prostitución, por lo que, cuando recobra su identidad perdida, no puede ya ser feliz y casarse con ninguno de su clase, y termina suicidándose. Payno, a diferencia de su modelo, salva a Celeste —cuando parecía que su suerte ya estaba echada— de la violación en la cárcel, algo muy previsor de su parte, dado que pensaba casarla finalmente con Arturo (y esto parece contradecir la idea de la carencia de un plan general la obra). Pero esto nadie podía saberlo... nada podía ya sacarle el estigma de haber estado en prisión. “Un casamiento con Celeste”, decía Arturo, “es imposible, porque una mujer que ha sido llevada públicamente entre soldados, que ha robado, que ha vivido en la cárcel, no puede ser...” (85). “No debo, en efecto, pensar en amarla”, se repetía, “esto no puede ser, por mucho placer que me daría verla libre, feliz, y sobre todo inocente” (215). Celeste logra, sobre el cierre de la obra, el amor de Arturo (cuando éste recibe el perdón de Aurora); pero el precio de su felicidad juntos es no volver jamás a México (Payno 1859-1860: VII, 128). Como con sus amores anteriores, ningún obstáculo exterior le impedía a Arturo hacerlo (nadie lo perseguía en su país; por el contrario, allí todos lo extrañaban), salvo su propia historia (su *vita ante acta*), llena de pesares y oscuros recuerdos a los que no podía enfrentarse (y esto es lo único que verdaderamente lo une a Celeste). Es decir, esta vez ninguna esperanza hacia un futuro del que ya no creía le vedaba fijar su objeto (y así estabilizarse él mismo como

sujeto), ya no hay en él afán de conquistas... ni deseo, sólo resignación. Ello le permite volverse finalmente virtuoso (como ocurrió con el padre Anastasio, cuando murió su prometida, Esperanza, y quien, al conocer a Celeste, estuvo a punto de perder su virtud y abandonar los hábitos), pero no un individuo pleno, porque la condición para su felicidad con Celeste era borrar ambos sus identidades (su pasado, su nación). Nunca encontrará, pues, su lugar tampoco fuera de su país (no tendrá amigos ni trato ninguno con sus nuevos vecinos). No fue allí, como muchos otros viajeros de esta parte del mundo, en busca de la Verdad y las Luces; ni siquiera sabía verdaderamente cómo llegó. Viviendo en un exilio que es más propio que forzado, pero, en todo caso, no elegido, Arturo terminará así, como siempre en su vida, flotando en un limbo, sin estar completamente aquí ni allí.

Es evidente que este final (y, especialmente, esa escena tan obviamente melodramática de la lucha entre Celeste y Rugiero) no resultaría convincente ni al propio Payno, que en la versión final lo rehace completamente. El desenlace, en la versión definitiva de 1887⁶, termina siendo confuso. Aparentemente, los cuatro personajes a la postre principales (Manuel, Teresa, Arturo y Celeste) mueren en la guerra. Sin embargo, en el epílogo se sugiere que tal vez no sea así, al menos no con Arturo (y que quizás éste pudo casarse con Aurora). Lo único que queda de la escena última anterior es la pregunta: “¿Murió [Arturo] de su doble herida de bala y de amor, y Celeste lo condujo ante el trono de Dios? ¿Los acontecimientos permitieron que profesara Aurora en Balvanera o volvió al lujo y a la vida del mundo? Todas estas preguntas necesitan prolijas indagaciones que ya no son de este libro” (888). La fronteras entre la vida y la muerte se habían convertido ya, a esta altura de la obra, en suficientemente lábiles como para volver esta cuestión difícil de decidir: varios personajes (entre ellos, Teresa y don Pedro) habían en su transcurso muerto y resucitado misteriosamente.⁷ Lo cierto es que Arturo queda, nuevamente, colocado en un limbo; esta vez, suspendido, como México para *El Universal*, entre el Ser y el no Ser.

La forma de saber qué ocurrió realmente, dice el narrador, es entrevistarse nuevamente con Rugiero, el único que parece conocer la verdad sobre esta historia: “es necesario que alguno que tiene tratos y una cierta amistad con el diablo”, dice el propio Rugiero, “la refiera con pretexto de un capítulo de una novela, para que, pasados los años, llegue a saberse” (838). Y ésta no es la única vez en esta obra en la que se sugiere que el narrador, para serlo, ha debido tener relaciones con el diablo (otra de las notas llamativas que se introducen en su versión final y que no aparecen en las anteriores). Quizás haya en ello algo de autobiográfico: a esta altura de su vida, que por entonces (1887) bordeaba los ochenta, no había duda de que el diablo había intervenido más de una vez en la tumultuosa carrera política de Payno (quien había apoyado la Intervención francesa). Pero, probablemente, también haya allí una referencia más específica a su rol como novelista. La idea de que Satanás es la fuente última de toda literatura es, en realidad, un lugar común en el pensamiento occidental desde que Jacob Böhme, en el siglo XVII, le hace decir a aquél, ante la pregunta relativa al por qué de su enemistad con dios: “Porque quise ser un autor”

⁶ Existe una versión anterior de 1871, pero ésta no difiere en nada esencial de la de 1859-60.

⁷ “Después de dos horas de estar materialmente en la otra vida”, cuenta Teresa, “entreabría los ojos, me sentí bañada de un sudor saludable y delicioso; mis potencias iban como volviendo a su ser, mi sangre circulaba con regularidad...” (649). Otras resurrecciones ocurren en las páginas 601 (Josecito) y 749 (don Pedro).

(cit. por Rudwin 1989: 8). La mención de Payno a esta dimensión autoral suya resulta particularmente significativa porque se relaciona con una serie de referencias metanarrativas que se introducen en esta versión definitiva de la obra. La primera aparece, en realidad, en la segunda versión (la primera completa) de 1859-60; y, cosa llamativa, precisamente en el punto en que la de 1845-46 había sido abandonada. Ésta había quedado pendiente con una afirmación en la que, según parece, el diablo reconoce que sus acciones en México se encontraban en baja (aunque aún esperaba revertir esta situación): “La historia que voy a contaros, mi querido Arturo, dijo Rugiero, no son comunes [*sic*], y os aseguro que el diablo se ha pelado las barbas mas de una vez al pensar que sus trabajos han sido hasta ahora inútiles. No obstante, como el diablo es activo, circunstancia que falta absolutamente a vuestros paisanos, espera todavía conseguir una completa victoria” (Payno s/f.b, II: 288). Para 1859-60, esta afirmación de Rugiero se había convertido en la más francamente pesimista que asegura que “todo es novela en este mundo, mejor dicho, todo es farsa en este mundo” (137). Esta asociación de la “vida real” (tal como allí se relata) con la literatura cobra, en la versión de 1887, un tono claramente irónico. Dicho vínculo se establece ahora por boca de Josecito, una especie de bufón –es decir, el que dice lo que otros no se animan siquiera a pensar– que se dedica a justificar y, al mismo tiempo, a burlarse de las irregularidades y contradicciones del accionar de sus amigos Manuel y Arturo (como cuando roban a don Pedro). Él también se encarga de introducir una serie de comentarios irónicos sobre la propia trama de la obra. Cuando se aproxima el desenlace de la misma éste se vuelve particularmente mordaz:

Las novelas y las comedias siempre acaban con el castigo del traidor y también con un casamiento, pues hagamos que nuestras veladas acaben con tres o cuatro casamientos, y el castigo de otros tantos traidores (731).

Tan pronto como comienza la serie de bodas que, en la primera versión, culmina con la de Manuel y Teresa (pero que en la versión final no se produce por reparos de Manuel, quien sabía que, si se casaba, iba a morir, aunque, de todos modos, según parece, igual muere), Josecito insiste: “Lo que te decía yo, Arturo..., muchos casamientos y muchos traidores castigados, como en las novelas” (753). Vemos aquí ya uno de los personajes dedicado a parodiar a la propia obra, tal como hasta entonces había sido diseñada. Y esta suerte de distanciamiento crítico de la obra respecto de sí es revelador del tipo de problemas que Payno encontró en su composición y explica algunos de los rasgos peculiares observados en ella por los críticos.

3. *Atropos*: lo inenarrable

Lo que surge de lo expuesto es que existe, en efecto, en esta obra, como ha sido señalado por los críticos, cierto caos estructural a nivel de lo que llamamos la macrohistoria, pero que éste no sería el propio al estilo folletinesco, y del tipo de imprevisión que la serialización produce, aunque tampoco verdaderamente premeditado. Hay una forma distinta de temporalidad operando aquí. El desorden manifiesto de la trama (*mythos*) parece más bien surgir de la superposición, como en capas estratigráficas, de diversos diseños (*schemata*) originales, lo que resulta finalmente en lo que podemos denominar

una especie de efecto de ‘suspensión modal’. Para decirlo en términos de los tropos propuestos por Hayden White (1987), *El fistol del diablo* quiso ser primero (supuestamente) un romance, luego se convirtió en tragedia, y terminó siendo nada (o nada definido), un híbrido trópico que incluye elementos autoparódicos. Así, al igual que Arturo como personaje, y México como nación luego de la ocupación americana, *El fistol del diablo*, como obra, acaba flotando en una especie de limbo genérico. De este modo, Payno concluiría por reproducir en la estructura de la obra (a ambos de sus niveles de narrativa) el caos propio de su objeto, y no por azar, aunque, al menos en el plano de la macrohistoria, menos como resultado de ningún diseño que como producto de la quiebra sucesiva de varios distintos que se superponen y revelan finalmente incombinables entre sí. La historia parece entonces cobrar cierta independencia del autor, escapar, hasta cierto punto, a su control (volverse ‘demoníaca’). Y éste, llegado este punto, tomaría distancia respecto de la misma, ironizando su propio relato. El tipo de rebelión de la obra respecto de su autor que aquí se produce no sería, pues, un fenómeno característico ni propio del género sino resultado de cierta imposibilidad de ceñirla a sus pautas. Pero, precisamente por ello, tampoco cabe considerar esa independencia que entonces cobran sus personajes como constituyendo un entramado polifónico, ni el resultado de algún impulso hacia la incorporación de otras voces que se opondrían al monologismo de la conciencia autoral, porque simplemente no hay tales; ambos, diseño y conciencia autoral, nunca alcanzan verdaderamente a definirse (ni pueden, por lo tanto, verse ‘subvertidos’).

Lo que sí se observa en la obra de Payno —y explica, en última instancia, las dificultades halladas por él para resolver los problemas técnicos que encuentra para la confección de su obra— es cómo la misma razón que impedía, para Alamán, el relato histórico, conspiraría también contra la posibilidad en México de la articulación de una novela (tradicional, la única concebible para Payno) en que buscarse plasmarse una visión del sentido último de su historia reciente. No habría aún para sus protagonistas (atrapados, como los naufragos de Alamán, en medio de un torbellino) punto de mira posible ni por fuera ni por dentro de ella que permitiese abarcar y comprender el plan de conjunto que ordenaba su rumbo a todas luces errático, y del destino del que parecía ya haberse definitivamente extraviado. Sólo la afirmación del estado nacional (el momento en que, como esperaba Alamán, se alcanzaría la orilla desde donde poder dar la vuelta atrás para mirar lo que ya se ha superado) haría posible concebir la idea de un designio y un remate a la misma. Más que la posible impericia técnica de Payno, más que las dificultades propias del género, es esa indecibilidad de la historia mexicana en el período anterior a la consolidación su estado nacional la que se expresa en la (caótica) estructura de esta obra. No se trata, sin embargo, de un mero reflejo de la aquella, sino de una re-producción de ésta al nivel de las formas narrativas. Ésta se introduce en ella junto con la figura del abyecto (expresión del estado en que parecía haber caído México luego de la ocupación), lo que tiene decisivas consecuencias a-trópicas o anti-narrativas. El abyecto (un ‘personaje-sombra’ vuelto protagonista) actúa aquí como lo que llamaremos un *atropos* (literalmente: aquello que corta el hilo de la vida, pero que aquí utilizamos en el sentido de aquello que desarticula una narrativa, que corta su desenvolvimiento e impide todo posterior desarrollo), un inenarrable, tal como lo define Miller: un elemento que no es susceptible de generar una historia, que carece intrínsecamente de futuro narrativo, a menos, por supuesto, que su estatus inenarrable sea minado o destruido (Miller 1981: 5). Fundamentalmente, porque estos ‘personajes-sombra’, a diferencia de los personajes heroicos, cre-

adores de un orden y dadores de sentido al mundo, cuyas fechas de nacimiento y muerte introducen un ‘evento’ en la historia, nos enfrentan al hecho de la arbitrariedad de cualquier corte que en el continuo del devenir histórico pudiera establecerse, al hecho de que los simples mortales nacemos y morimos *in medias res*, siempre en el medio de un mundo ya estructurado y cuyo orden y sentido no se origina ni termina con nosotros y que, por lo tanto, no podemos abarcar; lo que claramente Payno manifiesta en el epílogo.

Fácil nos habría sido con la explosión de una bomba matar a todos los personajes que han figurado y a quienes hemos tratado tan familiarmente desde la noche del rumboso baile que la aristocracia mexicana dio al General Santa Anna en el Gran Teatro Nacional, y terminar así el libro que cuenta ya más páginas de las ofrecidas; pero como no es realmente una novela, sino una serie de escenas reales y positivas entre personajes que han existido y aún existen, ha sido necesario seguir el hilo natural de los sucesos, sin violentarlos ni precipitarlos expresamente para un total desenlace (888).

Esta idea de la arbitrariedad de un “total desenlace” surge, en parte, como vimos, de los principios de construcción de la propia obra, que se revelan contra toda clausura: tanto la figura del abyecto como el mecanismo de la ‘dialéctica de las injusticias’ tienden a prolongar la historia indefinidamente sin alcanzar nunca un punto de anclaje. Y, con ello, entran en contradicción con la necesidad de todo relato de determinación de un sentido (la *passion du sens* de que hablaba Barthes), que sólo se logra mediante la definición progresiva, a lo largo de la obra, de un principio de acabamiento formal (*entelecheia*) que conduzca naturalmente hacia un final en el sentido definido por Kermode como la revelación retrospectiva de la ley del conjunto –ley hasta entonces sólo implícita–.

Sin embargo, esto no explica aún por qué Payno no alcanza a controlar ese elemento anti-narrativo (*atropos*), minarlo como tal. Sólo la irrupción de un elemento externo a la arquitectura interna de la trama, a saber, la superposición en ella de diversos diseños, que resulta en una suerte de *parabasis* –etimológicamente, una digresión, pero que desde Friedrich Schlegel en adelante se usa en el sentido de “metaironía”, o “ironía de la ironía”, la única con la que, para Paul de Man, se revela verdaderamente la presencia de una “temporalidad no orgánica” (De Man 1988: 218-222)– hace que Payno, intoxicado por la visión los infinitos posibles abiertos entonces a su obra, termine oscilando entre diversas alternativas, las cuales ya se le aparecen todas como igualmente convencionales, sin poder al cabo decidirse por ninguna: cualquiera de ellas (cualquier “total desenlace”) hubiera aparecido, según su propia lógica, como inapropiada para una historia que, por otro lado, afirma ser “real y positiva” y no una mera “novela” (i.e., un artificio). Pero tampoco entonces, sin embargo, cabría decir que hay verdadera indecidibilidad de esta historia. Lo que se observa, más bien, es una combinación de indecidibilidad (internamente generada desde la obra) e indecisión por parte de su autor. Porque incluso la ya visible arbitrariedad de cualquier “total desenlace” no explica todavía del todo por qué Payno, en la última versión de la obra, no se decide igualmente a imponerle, aunque sea, arbitrariamente, un término a la misma, como hace en las anteriores versiones; por qué, en fin, si no alcanza a encontrar aquella línea posible que, como Ariadna, nos llevara fuera del laberinto, no hace, al menos, explotar la bomba al final, si es que le era tan fácil, como afirma en la cita última. La búsqueda de la raíz de esta indecisión remite nuevamente al problema de la indecidibilidad del sentido de la historia mexicana reciente. La metaironía, y la consiguiente imposibilidad para decidir entre alternativas, bien puede llevar,

como señala Paul de Man (1979: 202), a una especie de dislexia, como parece ser el caso de Payno; pero, como afirma Shklovsky, mucho más probablemente la ironización y el abandono de un determinado relato puede dar motivo a la generación de un nuevo diseño narrativo (Shklovsky 1991: 199). Esto, evidentemente, no ha sido así en *El fistol del diablo*, pero muestra que no debía ser necesariamente de este modo, que no hay verdadera indecibilidad en la metaironía de Payno, sino sólo una indefinición que resulta de una incapacidad para controlar aquélla y producir un remate. El que no lo haya logrado sólo revela que, hacia 1887 (año en que escribe la versión definitiva de esta obra), cuando empezaba a clausurarse el tormentoso capítulo de la historia mexicana en que comenzó, cuarenta años antes, a escribir su novela, Payno sabía que aquella historia no había concluido con él, pero que tampoco entonces (Payno era ya, sin duda, ‘un hombre corrido’) creía instalarse en una posición desde donde poder hablar (como sí intentaría ya hacerlo la generación que le sucede, la de los llamados ‘científicos’) sobre el sentido último de aquélla, lo que le hubiera permitido reescribir esta historia dándole mayor consistencia a su relato. Pero, precisamente por eso, por su mismo fracaso narrativo, *El fistol del diablo* sirve de registro de las sinuosidades de aquel convulsivo período; en su estructura permanecen aún grabadas, como en las gráficas de un sismógrafo, las tribulaciones y cambiantes perspectivas que acompañaron a la élite liberal mexicana en el agitado itinerario que conduce a ésta hacia su afirmación definitiva con el Porfiriato.

Bibliografía

- Alamán, Lucas (1849-1852): *Historia de Méjico*. México: Impr. de J. M. Lara.
- Bory, Louis (1962): *Eugène Sue: Le roi du roman populaire*. Paris: Hachette.
- Brushwood, John S. (1966): *Mexico in Its Novel. A Nation's Search for Identity*. Austin: University of Texas Press.
- Díaz Covarrubias, Juan (1991): *Gil Gómez, el insurgente; o la hija del médico*. México: Porrúa.
- Del Castillo, Florencio (1982): *Hermana de los ángeles*. México: SEP/Premiá.
- De Man, Paul (1979): *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale University Press.
- (1988): *Blindness and Insight in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín (1990): *La Quijotita y su prima*. México: Porrúa.
- Fletcher, Angus (1995): *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca: Cornell University Press.
- Girard, René (1990): *Deceit, Desire, and the Novel. Self and Other in Literary Structure*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Gutiérrez Estrada, José María (1848): *Méjico en 1840 y en 1847*. Paris: Impr. de Lacrampe Hijo.
- Kierkegaard, Sören (1965): *The Concept of Irony. With Constant Reference to Socrates*. Bloomington: Indiana University Press.
- Miller, D. A. (1981): *Narrative and Its Discontents. Problems of Closure in the Traditional Novel*. Princeton: Princeton University Press.
- Oliver, Kelly (1993): *Reading Kristeva. Unraveling the Double-bind*. Bloomington: Indiana University Press.
- Otero, Mariano (1967): *Obras*. México: Porrúa.
- Payno, Manuel (s/f a): “Estudio sobre prisiones. Causa de los crímenes en los Estados Unidos”. En: *Revista científica y literaria*. México.

-
- (s/f b): “El fistol del diablo”. En: *Revista científica y literaria*. México.
- (1859-1860): *El fistol del diablo. Novela de costumbres mexicanas*. México: Impr. de Ignacio Cumplido.
- (1992a): *El hombre de la situación. Retratos históricos*. México: Porrúa.
- (1992b). *El fistol del diablo*. México: Porrúa.
- Rudwin, Maximilian (1989): *The Devil in Legend and Literature*. La Salle, Illinois: Open Court.
- Shklovsky, Viktor (1991): *Theory of Prose*. Elmwood Park, Illinois: Dalkey Archive Press.
- White, Hayden (1987): *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.