



Vol. 7, No. 1, Fall 2009, 168-187

www.ncsu.edu/project/acontracorriente

Pasiones fatales: consumo, bandidaje y género en *El Zarco*

Juan Pablo Dabove / Susan Hallstead

University of Colorado at Boulder

I. Bandidaje y producción de sujeto (masculino)

La literatura mexicana postcolonial surge del cadáver putrefacto de un bandido rural. Hacia el final del libro quinto de *El Periquillo Sarniento*, de José Joaquín Fernández de Lizardi (reputada como la primera novela poscolonial mexicana), Perico camina solo e indigente por un camino de Río Frío, después de su fracasada experiencia como adlátere (no participante) de una banda de bandoleros que encuentra un súbito final en una trampa de la Acordada. Perico ya conoce abundantemente los extremos cíclicos de la riqueza y la desposesión que son la común suerte del pícaro. Pero en ese solitario camino, algo definitivo le ocurre. En un árbol en una encrucijada encuentra el cadáver colgado por la Acordada, de Enero—su amigo de juventud y capitán de bandoleros. Perico entiende que este encuentro no es una casualidad, sino una “lección” y escribe, en el árbol fatídico del que colgaba el cadáver, un soneto alusivo.¹ Este encuentro es el

¹ Aunque diversas ediciones proveen diversas versiones del soneto, ésta es la que predomina en las ediciones modernas: “¿Conque al fin se castigan los delitos, / y el crimen siempre su cabeza erguida / no llevará? Enero, aunque sin

punto decisivo de la novela, su centro inaparente. Por este encuentro, Perico abandona su carrera de pícaro, se redime y deviene Don Pedro: ciudadano modelo, esposo, padre, propietario. Perico se transforma, de un sujeto definido a partir del descaminado paradigma genealógico colonial, en un sujeto moderno, definido por un paradigma genético donde la identidad no se hereda, sino que se produce, y que no radica en la performance (el mundo del pícaro, emblema en la novela del mundo colonial, es un teatro inestable de la identidad), sino en la conciencia. Y por sobre todo, se transforma en escritor (el autor de sus memorias *in articulo mortis* que forman el cuerpo de *El Periquillo Sarniento*).

Hay dos dimensiones centrales a este encuentro entre bandido y letrado que quisiéramos comentar. *La primera es el rol del estado en la producción del letrado* (un estado enteramente hipotético al promediar la guerra de independencia mexicana, cuando la novela se publicó—la acción de la novela ocurre, en su mayor parte, durante las postrimerías de la Colonia). La Acordada ejecutó a Enero, pero lo que es más importante, exhibió su cadáver. No lo sabemos con certeza, pero Enero probablemente no murió ahorcado, sino fusilado o en un enfrentamiento y fue colgado después, ya muerto (como ocurre con el Zarco en la novela homónima de la que hablaremos luego). Colgarlo en una encrucijada es un gesto adicional, un exceso (no de violencia, sino de sentido), que demuestra que en esa muerte había un mensaje—interpelación, mandato o amenaza—para aquellos que lo contemplen, que ese cuerpo no sólo es un cuerpo muerto, sino un cuerpo escrito, y que el origen de esa escritura es el estado.² Ese teatro de la ley, como forma de interpelación estatal, es la fuente de la redención de Perico, y, más importante, el origen de la novela.

vida / desde ese tronco lo publica a gritos // ¡Oh, amigo malogrado! Estos distritos / salteador te sufrieron y homicida; / pero una muerte infame y merecida / cortó el hilo de excesos tan malditos. / Tú me inculcaste máximas falaces / Que mil veces seguí con desacierto; / mas hoy suspenso de un dogal deshaces / las ilusiones. Tu cadáver yerto / predica desengaño, y las veraces / lecciones tomo que me das ya muerto” (416).

² Una magnífica conceptualización de la naturaleza semiótico-política de este exceso puede encontrarse en Teskey. Para una aplicación de esa conceptualización al caso de los bandidos latinoamericanos, ver Dabove, *Nightmares*. Para un estudio de las prácticas punitivas de la Acordada en México, ver MacLachlan. Por su parte, ver Vanderwood para un estudio histórico comprensivo del tema del bandidaje en el siglo XIX mexicano (incluyendo las prácticas de castigo sumario aplicadas a los bandidos).

El estado proveyó el evento que organizó el nomadismo del pícaro en una “vida” burguesa posible de narrar como aprendizaje ética y políticamente relevante, esto es, transformó la insensata errancia picaresca en una *biografía*. Esa biografía, bajo la forma de las memorias escritas de Don Pedro, quiere ser una lección de vida para sus hijos. Pero Don Pedro es menos el autor de esa lección de vida, que el traductor en palabras de la severa lección que el estado le enseñó a él, al leerla en el cuerpo muerto de Januario (Don Pedro provee los hechos, pero el estado proveyó el sentido, la forma narrativa de la cual los hechos son sólo una ilustración). Por eso dijimos: la literatura mexicana postcolonial surge del cadáver putrefacto de un bandido rural.

La segunda dimensión (complementaria de la anterior) es el rol del estado en la producción de la correcta masculinidad. Perico se convierte en un sujeto moderno. “Sujeto” es, desde luego, la universalización eufemística de “hombre”. Devenir Don Pedro, dejar de ser Perico, significa instalarse en emplazamientos de sujeto marcados por (o constitutivos de) su género: letrado, padre, propietario, esposo. Por el encuentro con el bandido su experiencia deviene capital cultural al seno de una sociabilidad masculina (las memorias no son donadas a la esposa, o directamente a los hijos, sino al “El Pensador Mexicano”—nombre de pluma de Fernández de Lizardi—quien administra esa memoria). Y, más importante aún: por el encuentro con el bandido Perico escapa de la interpelación materna, de la deletérea influencia de la mujer como vector definidor de su masculinidad, origen declarado de su devenir-Pícaro (ver al respecto el Libro I, donde se encuentran repetidas declaraciones al respecto de la nefasta influencia de su madre en su vida). Januario resume así dos líneas de sentido: era un capitán de bandidos, pero también era el más depravado de sus amigos de infancia.³ Su cadáver pertenece así a dos esferas: la de la fraternidad de los bandidos, la de la infancia y juventud de

³ Ver el Libro I de la novela. Januario introduce a Perico en el universo picaresco, sus espacios (el arrastraderito), hábitos (el alcohol, el juego, la vagancia), lenguaje (la “dialéctica leperuna”), y prácticas (robo, fraude, simulación, mendicidad). Asimismo, presenta ante Perico el “caso” a favor de ese universo, arguyendo el carácter universal del crimen (en particular, el robo) como regulador de las relaciones sociales (151-154).

Perico, dominada por el *ethos* materno.⁴ Por ello, el bandidaje funciona como un significante con dos valores diversos pero intrincados. Por un lado, *es un límite que no se puede cruzar* sin riesgo de polución irreversible. (Perico, que en su dilatada carrera como pícaro fue tantas cosas, nunca llega a ser un bandolero.) Como se ha explicado en otro lugar (Dabove, *Nightmares*) el bandidaje metaforiza los riesgos de un principio de soberanía “popular” no letrada como alternativa (clausurada) al decrépito orden colonial. Por otro, el bandido metaforiza *el límite último del reino que se debe abandonar*: en este caso el de la mujer, la madre. El crimen es el avatar extremo del ciclo que comienza con la defeción de la autoridad paterna (la crónica debilidad moral del por otro lado bienintencionado padre de Perico) y el ascenso de la femenina. En la novela la madre conjuga, *de manera literal*, los vicios de la condición femenina, y *de manera alegórica* los vicios del orden colonial. La resolución feliz de la novela es posible porque el estado toma a su cargo la producción de la masculinidad correcta exorcizando la amenaza femenina / colonial.⁵

El bandido como tropo cultural puede ser articulado de maneras diversas en un conflicto dado (ver Dabove, *Nightmares*). En *El Periquillo Sarmiento* el bandido funciona como un tropo de alteridad radical, de aquello que debe ser deliberada y espectacularmente suprimido sin resto ni continuidad con el presente. Pero esta alteridad es doble: la amenaza del orden colonial expirante (el bandido imagen del pasado), y la amenaza de la soberanía popular emergente (el bandido imagen del futuro). Así, es un tropo de alteridad, pero que, como cualquier tropo, no necesariamente funciona de manera unívoca o coherente sino como series o constelaciones (o “complejos heterotrópicos” [Dabove y Jáuregui]). Podemos reconstruir

⁴ Que sostiene la pertenencia de los Sarmiento al patriciado criollo, en tanto “descendiente de los Ponces, Tagles, Pintos, Velasco, Zumalacárreguis y Bundiburis” (150), atribución de linaje que impide, por años o décadas, que Perico se transforme en un sujeto productivo.

⁵ Las narrativas de bandidos son decididamente masculinistas. La mujer suele aparecer relegada a los roles de *mediación del honor masculino* (la ofensa que el estado infiere al campesino ocurre usualmente en el cuerpo de la mujer; o inversamente: la ofensa que el bandido infiere al poderoso ocurre en el cuerpo de la mujer, como las violaciones de blancas), o de *motivo de perdición* (por traición o debilidad). Hay notables excepciones, como la novela brasileña *O Cabelleira*, de Franklin Távora, donde la mujer es un principio activo de redención (fallida) del bandido, redención que se eleva a metáfora de la reconciliación política (imposible) entre el orden colonial en declive y el nacional emergente.

una constelación similar en otras de las grandes novelas de bandidos del siglo XIX: *El Zarco* (publicada póstumamente en 1901), de Ignacio Manuel Altamirano. A ella dedicaremos las páginas que siguen.

II. *El Zarco: bandidaje y masculinidad*

El Zarco es la historia de dos romances que ocurren en el confuso período que va del final de la Guerra de los Tres Años a la Intervención. Por un lado, el romance del modélico Nicolás y la modesta Pilar; por otro, el de la vana Manuela y el Zarco, capitán de los Plateados.⁶ Al inicio de la novela, estos pares no están del todo definidos, porque Nicolás, contra toda esperanza, corteja cotidianamente a Manuela, quien lo desprecia, por indio y por proletario. Manuela escapa con el Zarco—de quien era amante clandestina—sólo para experimentar una temprana desilusión ante la realidad poco romántica del bandidaje rural mejicano. Enfurecido ante el desprecio de Manuela, que reconsidera sus sentimientos por Nicolás, sobre todo cuando se entera que Nicolás ha reconsiderado los suyos y se va a casar con Pilar, Zarco planea emboscar y matar a Nicolás, sólo para caer en una emboscada de Martín Sánchez Chagollan, el rancharo devenido cazador de bandidos y protoforma de los Rurales. Manuela muere, incapaz de enfrentar la doble ignominia de ser la querida de un bandolero en desgracia—y que se había revelado menos que su leyenda—y haber perdido a Nicolás a manos de una rival que considera inferior. Muere, curiosamente, como la heroína romántica que siempre quiso ser: vomitando sangre, al pie del árbol del que colgaba su amante ejecutado.

En las muchas lecturas críticas de *El Zarco*, se ha enfatizado cómo la diada bandido / ciudadano reproduce, según los modos que son propios de Altamirano, las oposiciones claves del siglo XIX mexicano: (1) una población rural premoderna o híbrida que resiste su incorporación inequitativa a un proyecto de desarrollo desigual y combinado (los

⁶ Los Plateados fueron una banda o conjunto de bandas que surgieron en México central en el contexto de las guerras civiles de mediados del siglo XIX, y las disrupciones institucionales y económicas que implicaron. Su pericia marcial, su atuendo y apero (profusamente imbricados de plata, de allí el nombre), su número y su cruda soberanía los convirtieron en el ícono por excelencia del bandido mexicano decimonónico. Para un recuento de la saga de los Plateados, ver Vanderwood.

Plateados), frente a un proletariado rural moderno idealizado y que busca incorporarse al proyecto nacional capitalista (Nicolás); (2) Ilegalidades populares demonizadas que se oponen a (o son alternativas a) el estado-nación en ciernes, contra sectores que apoyan a (o son constitutivas de) la soberanía estatal (el tríptico Nicolás / Martín Sánchez Chagollan / Benito Juárez); (3) Una ideología racista blanca / europeísta / conservadora, frente a una ideología del mestizaje / americanista / liberal (ver, entre otras contribuciones a este debate, Escalante, Palti, Melgarejo-Lund, Parra, entre otros).

Una cuarta línea de lectura, más cercana a nuestro argumento aquí, atiende a la puesta en escena de una cierta ansiedad en torno a la definición de la forma adecuada de masculinidad moderna, una masculinidad en construcción a medida que México se establece como nación y sobrelleva el proceso de la modernización liberal de signo europeísta. El bandido rural fue en el siglo XIX, para la exaltación o la infamia, emblema de cierta versión (o de múltiples versiones) de la masculinidad mexicana, y de sus relaciones con el proyecto nacional. Esta línea de indagación es desarrollada por Chris Frazier, quien en *Bandit Nation* analiza los múltiples espacios discursivos donde el bandidaje da expresión visible a las posibilidades o imposibilidades (raciales, culturales, económicas, etc.) del proyecto nacional mexicano. Sin enfatizar en las narrativas de bandidos per se, algo similar hace Robert McKee Irwin (*Mexican Masculinities*, capítulo I), como parte de su mapeo de las “masculinidades mexicanas”. Asimismo, Paul Vanderwood (*Disorder and Progress*) presta cierta atención a la disputa simbólica entre Plateados y Rurales como íconos en competencia de la masculinidad mexicana.

Así, es posible (y verosímil) sostener que la oposición Nicolás / Zarco escenifica una disyunción entre una masculinidad moderna (la de Nicolás) y una masculinidad pre moderna o colonial o conservadora (en la novela todos estos atributos funcionan al unísono) degradada y finalmente suprimida, la del Zarco y los Plateados. Pero en estas páginas nos interesa proponer otra interpretación, que no niega la anterior (la literatura, sabemos, funciona más allá del principio de no contradicción), pero que reubica la oposición axial de la obra. Podemos pensar que al mismo tiempo

que el Zarco y Nicolás dan cuerpo a dos posibilidades (pre moderno / moderno) de lo masculino, dan también cuerpo a dos posibilidades excluyentes al seno del proyecto moderno, a *un debate violentamente resuelto entre dos imágenes del futuro*, un futuro (deseado) dominado por la producción como instancia articuladora de la identidad masculina (y por extensión, de todas las instancias sociales), emblematizado en Nicolás, frente a un futuro (exorcizado) dominado por el consumo improductivo y la ostentación emblematizado en el Zarco, y donde el privilegio epistemológico reside no en el hombre, sino en la mujer (Manuela).

Esta hipótesis, que argumentaremos a continuación, tiene una virtud: nos permite leer la novela como lo que es, una novela del fin de siglo XIX que pone en escena ansiedades típicas del fin de siglo XIX, no de la Reforma o de la Intervención, que es el énfasis que se suele dar a la obra. Entre esas ansiedades del fin de siglo se cuenta de manera eminente la ansiedad relacionada con el consumo como espacio creciente de articulación de las relaciones sociales, el surgimiento de un mercado de productos culturales que erosiona las jerarquías y rituales de producción y recepción de productos culturales, y el efecto de este doble proceso sobre la identidad nacional finisecular, a la vez auspiciada y amenazada por la modernidad (ver Hallstead, *FashionNation*, capítulo 4, “Fashionable Desires”).

De este modo, la distinción entre bandido y ciudadano no corresponde únicamente a dos posiciones ante la ley, o mejor: la posición ante la ley es un significante de dos posiciones con respecto al sistema económico, que para Altamirano tienen implicaciones morales, políticas y de género: la diferencia entre hombres que se definen como productores (los hombres del “gran renunciamiento” decimonónico)⁷ y hombres que se

⁷ El “gran renunciamiento” (*Great Renunciation*) ocurrió a mediados del siglo XIX y se caracterizó por un notable cambio en los hábitos de consumo masculinos (y en particular, en su vestimenta y ornato). En comparación con la vestimenta masculina del *ancien régime*, marcada por el exceso y la opulencia en las telas y los adornos, en la moda para los hombres burgueses del siglo XIX resaltaba la simpleza (al menos, en tanto significante) cuyo emblema—hasta hoy en día—es el traje de tono sombrío. Ese cambio, en gran medida resultante de la Revolución Industrial, reflejó un cambio en actitud hacia el trabajo donde la utilidad y el sentido práctico reinaban como rasgos definitorios de la *performance* de la masculinidad. Fue con este cambio que la vestimenta femenina, por

definen como consumidores, en particular, por el consumo emblemático de la época: el consumo de ropa. Esto puede parecer algo extemporáneo, cuando hablamos de un bandido rural, pero recordemos que es un procedimiento común representar el futuro radical usando una imagen del pasado radical. (Pensemos en Osama Bin Laden. De una familia de magnates sauditas de la construcción, jefe de una red terrorista de alcance global, Bin Laden es todo menos un sujeto premoderno. Si algo, es un emblema de las paradojas de la posmodernidad. Sin embargo, la imagen de Bin Laden que los medios masivos invariablemente prefieren es la de un pastor rústico, que descende de una montaña virgen con ayuda de su cayado. Más un patriarca del Antiguo Testamento, que un guerrero global). Así, a la masculinidad sobria e inaparente de Nicolás se opone la masculinidad exhibicionista y provocativa del Zarco, que evoca metafóricamente la masculinidad excesivamente teatral y por ello problemática del dandy (sobre la figura del dandy, ver Breward).⁸ Desde luego, el Zarco no es un dandy à la *Oscar Wilde*. Pero como los cangaceiros del nordeste de Brasil (que favorecían el sólido oro antiguo en lugar de la plata) los Plateados eran cuidadosos administradores de su imagen. Y como el nombre mismo “Plateados” indica, subsumían su identidad en una imagen pública mediada o creada por su indumentaria (y su aseo ecuestre) y en el efecto escandaloso de esa indumentaria, a la vez una exhibición excesiva de afluencia y una apropiación transgresiva de prendas y materiales que el sistema de deferencia rural reservaba para los hacendados, y vedaba a los campesinos. El Zarco es un dandy de la misma manera equívoca que un *gansta-rapper*, un músico de reggaetón o un narcotraficante pueden serlo, y aquél convocaba en la imaginación del XIX la misma equívoca fascinación que éstos convocan en nosotros.⁹

contraste, adquirió por décadas su naturaleza comparativamente mucho más complicada, ornamentada y restrictiva (Entwistle).

⁸ Si bien el dandy ha sido interpretado como una figura “verdaderamente” moderna (ver, por ejemplo, Entwistle 127), ya que su consumo permite su ascenso social (ascenso basado en la apariencia y no en la herencia, o los lazos de parentesco), para Altamirano, el consumo conspicuo de los Plateados representa la antítesis de lo moderno (de la versión de lo moderno por la que Altamirano aboga) toda vez que el consumo anómalo de los Plateados no aporta nada al proyecto nacional moderno (ver Hallstead, *FashionNation*)

⁹ La figura del dandy convoca la idea de una cierta feminización de la figura masculina, que parecería del todo fuera de lugar en el caso de Zarco. Sin

Consideremos algo más en detalle el contraste entre Nicolás y Zarco (y entre Yautepec y Xochimancas). Nicolás es un herrero que trabaja para la hacienda de Atlihuayán. Su profesión, es magníficamente ajustada a los propósitos de Altamirano. Lejos de ser presentado como un campesino explotado, o un proletario alienado, Nicolás aún en tanto herrero todas las dimensiones que lo hacen para Altamirano un emblema de la masculinidad moderna. Ejerce un control aparente de medios de producción de notable resonancia simbólica: el fuego, el metal incandescente, el yunque, el martillo. A diferencia del campesino, doblado en la muda servidumbre a la tierra (y al propietario de la tierra), o del mozo de hacienda, actuando permanentemente los ritos de deferencia hacia el hacendado,¹⁰ el herrero trabaja erecto, y domina su materia por la violencia, una violencia, sin embargo, sabiamente administrada en aras de la producción. En tanto herrero, es tanto un trabajador al servicio del capitalismo como un artista que transforma la materia bruta en cultura. Así, Nicolás es un emblema de la modernidad sin sus bemoles, dado que es una especie de grado cero del trabajo, no marcado de antemano ni como proletario, ni como artesano, ni como pequeño capitalista. Además, es importante notar que el trabajo de herrero—como el trabajo en general—nunca se representa en la novela: Nicolás aparece yendo y viniendo de la hacienda donde está la herrería, pero nunca en ella. El trabajo funciona como un puro reaseguro simbólico, como el origen o el anclaje de la masculinidad de Nicolás, y de su relevancia política y cultural. El trabajo, es así, representado *metonímicamente*, por medio de sus efectos en la identidad de Nicolás.

Nicolás vive en un momento histórico lleno de riesgos: bandidaje epidémico, insurgencias de todo signo, invasiones extranjeras pasadas y por venir. Su circunstancia personal no es mucho más apacible: el comandante militar lo lleva preso y apenas se salva de que le apliquen la ley

embargo, luego de su presentación inicial como una especie de Uber-figura masculina, el personaje del Zarco revierte, de manera algo súbita, hacia un área donde su masculinidad se pone en cuestión, cuando no queda interdicta por entere (cuando se muestra, frente a otros bandidos de Xochimancas, incapaz de retener a Manuela, llegado el caso).

¹⁰ El Zarco fue un mozo de hacienda, y el recuerdo de esa deferencia lo hiere (24), del mismo modo que la inversión de esa deferencia (donde los hacendados, aterrados ante el capitán de bandidos actúan como sus mozos de estribo) lo exalta (26).

fuga, los Plateados detestan su valentía y no les molestaría verlo muerto, el Zarco jura vengarse de que le haya robado el corazón de Manuela. Pero el único *verdadero* riesgo que Nicolás reconoce correr en toda la novela es el de deponer su soberbia (aunque sobria) masculinidad, cuando permite que la misma sea puesta en cuestión por el notorio desprecio de Manuela, que invariablemente se refiere a él como “indio horrible”. Consentir o casi consentir a esta interpelación, a ser definido por Manuela (en términos de clase, raciales, culturales), es lo que Nicolás llama su “enfermedad”, que podríamos elucidar como el riesgo de la “doble conciencia” (volveremos a Manuela más adelante).¹¹

Hacia el final de la novela Nicolás es una suerte de líder civil de Yautepec (paralelo a Chagollan, líder militar): su seguridad cuando preso es un asunto de incumbencia municipal, su casamiento es un evento del que toda la población participa. Eso no es resultado ni de su ideología (ausente, más allá de su incommovible civismo) ni de su (más bien escasa) sagacidad política, sino de su resonancia simbólica con Yautepec, que se erige de una utopía posible al principio de la novela en una utopía actual, toda vez que concilia la sociedad civil y el estado (que como el encuentro entre Chagollán y Juárez ilustra, surge idealmente de la sociedad civil y sus necesidades), y el capitalismo y la comunidad orgánica. En Yautepec no hay contradicciones de clase, ni alienación, ni plusvalía, ni distinción entre la esfera económica y la cultural, entre el trabajo y el ocio, entre lo público y lo privado. La condición de posibilidad de esta utopía es la naturaleza con cuya representación se abre la novela:¹²

Yautepec es una población de la tierra caliente, cuyo caserío se esconde en un bosque de verdura.

¹¹ Recordemos además que Manuela no sólo refiere a Nicolás como “indio horrible” sino en términos de su aparente carencia de masculinidad a partir de la (errónea) apreciación de su incapacidad de defenderse de los Plateados: “Pero si ese hombre de bien [Nicolás] no es más que el herrero de la hacienda de Atlihuahayán, y si el mismo dueño de la hacienda, que está en México, y que es un señorón, no puede nada contra los *plateados*, ¿qué había de poder el herrero, que es un pobre artesano?” (9).

¹² La descripción de la naturaleza es muy importante para Altamirano, en la línea de *María*, de Jorge Isaacs. Así, la hibridez de la naturaleza (americana y oriental) en Guadalajara en *Clemencia* replica la hibridez de Clemencia (una belleza a la vez europea y oriental). Así, en *La Navidad en las montañas* la naturaleza funciona como un límite entre la historia—la guerra, de la que viene el narrador—y la utopía—el pueblo donde todo se concilia.

De lejos [...] siempre se contempla a Yautepec como un inmenso bosque por el que sobresalen apenas las torrecillas de su iglesia parroquial.

De cerca, Yautepec presenta un aspecto original y pintoresco. Es un pueblo mitad oriental y mitad americano. Oriental, porque los árboles que forman ese bosque de que hemos hablado son naranjos y limoneros, grandes, frondosos, cargados siempre de frutos y de azahares que embalsaman la atmósfera con sus aromas embriagadores. Naranjos y limoneros por donde quiera, con extraordinaria profusión. *Diríase que estos árboles son el producto espontáneo de la tierra*; tal es la exuberancia con que se dan, agrupándose, estorbándose, formando ásperas y sombrías bóvedas en las huertas grandes o pequeñas que cultivan los vecinos [...] Mignon no extrañaría su patria, en Yautepec, donde los naranjos y limoneros florecen en todas las estaciones. (3)

El pueblo está “escondido en un bosque de verdura”. Pero el bosque está compuesto de limoneros y naranjos, de los cuales “los vecinos viven casi exclusivamente” vendiendo los cítricos a la ciudad de México. Plantas de la producción, entonces. No verdadera naturaleza, sino un simulacro de naturaleza, capital. A pesar del bucolismo de la descripción, Yautepec no está enmarcado por un bosque, sino por una plantación o grupo de plantaciones de diversa envergadura. Así, la producción, que ocurre constante y silenciosamente ante nosotros es tan obvia como para ser inaparente. En la novela nunca vemos a nadie producir nada, pero esto es así porque la producción es menos un proceso representado que el espacio que define las condiciones de representación. Ésa es la astucia de Altamirano: hacer de su versión del capitalismo y del hombre que surge de él no un producto histórico, sino una segunda naturaleza.¹³

En Xochimancas, por contraste, reina una enfermiza pasión por la posesión y la exhibición: por eso el énfasis en los vestidos bordados de plata, por eso la febril y caótica acumulación de bienes, algunos de los cuales son tesoros, y otros desperdicios, por eso la farsa del baile (con música formal) en el salón de la arruinada hacienda. Pero nadie usa lo que adquiere por el robo para nada productivo, o siquiera “racional”. Xochimancas está llena de tesoros, pero es a la vez una ruina—a medio

¹³ Que ésta es una estrategia deliberada (y por ende, cargada de significado) puede constatarse ante el hecho de que Yautepec linda con una realidad agraria del todo diferente: las haciendas azucareras que rodean el pueblo (4), donde la diferencia entre naturaleza y plantación es insoslayable, y donde el trabajo es innegable, e innegablemente brutal.

destruir—y un asentamiento precario—a medio construir—donde reinan la suciedad, la promiscuidad y la violencia errática (a diferencia de *El Periquillo Sarniento*, donde la violencia de los bandidos tiene un efecto cohesivo al interior de la banda, el desenlace de *El Zarco* se precipita por la traición de uno de los bandidos, el Tigre [89]).¹⁴

Según la noción de consumo auspiciada por la ideología de la división social del trabajo, el consumo es una función derivada de la producción y el valor de cambio se subordina al valor de uso: adquiero lo que necesito y no puedo o sé producir, de otro productor, con dinero que obtengo de mi trabajo, produciendo lo que los otros no pueden o no saben. El dinero, y el mercado, desde este punto de vista, son sólo mediaciones entre instancias de producción. En Xochimancas se adquiere lo que *no* se necesita. Y como los Plateados no saben producir nada (a diferencia de los cangaceiros—incluyendo, notablemente, a Lampião—que eran sastres hábiles en el manejo de la tela y el cuero, los Plateados son del todo inútiles), el consumo no es una operación de intercambio entre productores, sino una relación que sólo puede estar basada en la violencia. Xochimancas era una antigua unidad de producción: una hacienda azucarera, luego abandonada. El purgar, lugar de la hacienda donde se acumulaban antes los panes de azúcar, es ahora el lugar de cautiverio y tortura de las víctimas de plagio (forma de secuestro extorsivo común en la época) (72). La imagen no podría ser más enfática.

Así, Xochimancas es una metáfora de los aspectos más amenazantes de la sociedad de consumo en ascenso. Desligada (económica y moralmente) de la producción, la sociedad de consumo deviene sociedad criminal. “Sociedad de consumo” puede parecer excesivo en una novela donde no hay moneda, ni sistema financiero, ni locales comerciales, ni transacciones de ninguna índole. Pero recordemos que ésta es una novela realista, pero de vena melodramática, donde se representan extremos incommunicables. Xochimancas como sociedad criminal no es una

¹⁴ Esta representación entrópica de los Plateados—común y hasta esencial en ciertas narrativas de bandidos—no se corresponde del todo con su realidad histórica: el plagio y la extorsión, como asimismo las relaciones al interior de la banda y con los otros factores de poder locales y regionales que se regulaban a partir de un definido sentido de la administración de la violencia (Vanderwood).

representación: es una *reductio ad absurdum* y la forma de una pesadilla cultural.

III. Manuela: monstruosidad y consumo

El Zarco es un bandido: robar, extorsionar y matar por oro o plata parecen ser las definiciones cruciales de su masculinidad, tipo de masculinidad que en la novela, casi llega a erigirse en el modelo de masculinidad dominante en términos políticos, marciales y culturales (25). En contraste con el modelo burgués/moderno de masculinidad (control de los impulsos, invisibilidad de lo corporal) la violencia del Zarco deriva de sus pasiones desordenadas. Pero esas pasiones desordenadas se alimentan de las pasiones desordenadas de otro personaje: Manuela, el verdadero origen de todos los riesgos de la novela. El Zarco no roba nada para sí (más allá de la exhibición de plata en su atuendo y su apero). Cuando roba, mata y tortura, es para obtener joyas, monedas, vestidos para su amante, Manuela. El deseo de Manuela define las acciones del Zarco, y esa confusión de las jerarquías (y que equivale a una interdicción de un modelo de masculinidad) es el riesgo que la novela exorciza.¹⁵ *El Zarco* está poblado de personajes brutales: asesinos de niños y mujeres, violadores, torturadores. Sin embargo, la novela llama “monstruo” y “demonio”, de manera inequívoca, a uno solo, el menos previsible: Manuela. En la escena del *rendezvous* con el Zarco en la huerta, el narrador medita: “Si en aquella noche oscura, en medio de aquella huerta solitaria, alguien acostumbrado a leer en las fisonomías, hubiera contemplado a aquella linda joven [...] de seguro habría encontrado en esa figura singular, algo de espantosamente siniestro y repulsivo, como una aparición satánica” (22-23). Y más adelante: “Él, Nicolás, el pobre herrero de Atlihuayan, se había escapado de aquel monstruo. Había estado amando á un demonio, creyéndolo un ángel” (49). De hecho, la novela no termina con la muerte del bandido (que es, al

¹⁵ No por casualidad, las relaciones iniciales del Zarco y Manuela están rodeadas de un marco que alude (explícitamente) al jardín del Edén y la escena de la tentación y la caída. Aunque podría argumentarse que es el Zarco quien tienta a Manuela (una de las joyas que el Zarco le regala representa una serpiente) es Manuela quien precipita al Zarco en su caída.

fin y al cabo, narrada de manera sumaria, y algo anticlimática),¹⁶ sino con la de Manuela: loca, en un éxtasis de la pasión maldita a la que se entrega, vomitando sangre por la boca (la muerte romántica *par excellence*, recordemos):

—¡No—respondió Manuela—, moriré contigo! ... Prefiero morir a ver a Pilar con su corona de flor de naranjo al lado de Nicolás, el indio herrero al que dejé por ti...

[...] [i] Yo no quiero casarme, yo quiero ser la querida del Zarco, un ladrón!...

En esto alzó la cabeza; vio el cuerpo colgado [del Zarco]..., después contempló a los soldados, que la veían con lástima, luego a don Martín, luego al Tigre, que estaba inclinado y mudo, y después se llevó las manos al corazón, dio un grito agudo y cayó al suelo.

[...]

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

—¡Don Martín, ya está muerta!

—Pues a enterrarla—dijo Martín con aire sombrío—, y vámonos a concluir la tarea.

Y desfiló la terrible tropa lúgubre. (89-90)

Esa muerte no es una coda añadida por amor a la simetría o a la justicia poética, sino un evento central. Allí desaparece una amenaza paralela a la del bandidaje, y hasta cierto punto, más cercana a las preocupaciones de Altamirano como hombre de letras finisecular: desaparece un modo de consumo cultural alternativo, no mediado por la autoridad masculina letrada. De hecho, éste es un tema dominante en la obra narrativa de Altamirano. Salvo en *La navidad en las montañas*, sus otras obras narrativas (*Clemencia*, *Antonia*, *Julia*, *Beatriz* y *Atenea*) hablan de los riesgos que para el hombre supone la perfidia o la estupidez de la mujer lectora o artista, que tiene acceso al consumo de productos culturales europeos no mediado ni administrado por el hombre, acceso que le permite intervenir decisivamente en la definición de uno de los tipos de masculinidad en juego. Manuela, encarna así a la mujer consumidora/devoradora del siglo XIX cuyo consumo resulta en la destrucción, simbólica o real de la comunidad (ver Hallstead, "Disease and

¹⁶ "Los soldados arrimaron al Zarco junto al tronco y dispararon sobre él cinco tiros, y el de gracia. Humeó un poco la ropa, saltaron los sesos, y el cuerpo del Zarco rodó por el suelo con ligeras convulsiones. Después fue colgado en la rama, y quedó balanceándose allí" (89).

Immorality”). En el caso de Manuela, esta destrucción es la muerte de su madre y podría haber sido la destrucción de Nicolás y tal vez de Yautepec.

Pero veamos esto un poco más en detalle. La entrada del Zarco en la novela es claramente celebratoria: aparece en un ambiente romántico—la luna, las montañas, el camino de altura, los sonidos bucólicos. Es un joven de belleza excepcional, contemplativo (se detiene a mirar el paisaje), artístico (canta una balada de bandidos), tiene un gusto aventurado pero interesante en el vestir, es blanco, convoca inequívocamente imágenes del noble bandido de la literatura europea:

El jinete [...] en la actitud más tranquila, parecía abandonarse a una deliciosa meditación, cruzando una pierna sobre la cabeza de la silla, como las mujeres, mientras que entonaba, repitiéndola distraído, una copla de una canción extraña, compuesta por bandidos y muy conocida entonces en aquellos lugares. [...] El jinete, caminando así a mujeriegas, no parecía darse prisa por bajar al llano, y de cuando en cuando se detenía un momento, para dejar que su caballo respirara y para contemplar la luna por los claros que solían dejar los árboles y la montaña.

[El Zarco] Era un joven como de treinta años, alto, bien proporcionado, de espaldas hercúleas y cubierto literalmente de plata. El caballo que montaba era un soberbio alazán, de buena alzada, musculoso, de encuentro robusto, de pezuñas pequeñas, de ancas poderosas, como todos los caballos montañeses, de cuello fino y cabeza inteligente y erguida. [...]

El jinete estaba vestido como los bandidos de esa época, y como nuestros *charros*, los más *charros* de hoy. Llevaba chaqueta de paño oscuro con bordados de plata, calzoneras con doble hilera de *chapetones* de plata, unidos por cadenillas y agujetas del mismo metal; cubríase con un sombrero de lana oscura, de alas grandes y tendidas, y que tenían tanto encima como debajo de ellas una ancha y espesa cinta de galón de plata bordada con estrellas de oro; rodeaba la copa redonda y achatada una espesa toquilla de plata, sobre la cual caían a cada lado dos chapetas también de plata, en forma de bulas rematando en anillos de oro [...]

La luz de la luna hacía brillar todo este conjunto y daba al jinete el aspecto de un extraño fantasma con una especie de armadura de plata; algo como un picador de plaza de toros o como un abigarrado centurión de Semana Santa. (16)

En esta presentación, no es sólo la voz del narrador dominante la que habla (notemos que la balada que aquí es considerada encantadora, más adelante en la novela es repugnante, y que la profusión de plata es descrita con la fascinada minucia del *fashionista*, para declararla luego “de mal gusto”). Es que hay, a la manera del estilo indirecto libre de Flaubert, una

colusión indiscernible entre la voz del narrador y la de un personaje: Manuela, desde cuya perspectiva (en la tensión de perspectivas) se construye aquí el personaje del Zarco, perspectiva que el narrador luego exitosamente contradice y destruye (destruyendo al Zarco, pero sobre todo, destruyendo a Manuela).

Y la analogía con Flaubert es más que formal: Manuela es una suerte de Emma Bovary de la tierra caliente. Como ella, Manuela es una chica provinciana que ha leído demasiados libros exóticos para su propio bien. Ambas desprecian la realidad provinciana que les tocó en suerte, y quisieran vivir una vida elevada, de pasiones fuertes y aventuras violentas románticas o góticas. Las consecuencias son parejamente fatales: Emma se envenena y muere después de una larga e indigna agonía. Manuela, curiosamente tiene una muerte mucho más romántica: muere loca y vomitando sangre a los pies de su amante ahorcado, muere la muerte que hubiese querido tener su hermana de desvaríos, Clemencia.

No obstante, la tragedia de Emma es personal. A lo sumo familiar. La tragedia de Manuela amenaza con arrastrar a toda la comunidad. Recordemos que para Altamirano la novela es la Biblia del siglo XIX, centro y reaseguro simbólico de la comunidad.¹⁷ Pero la Biblia católica, no la protestante: esto es, una Biblia de acceso restringido, administrado por una clase sacerdotal letrada masculina. “Administrar el libro”: determinar las políticas de representación de los sujetos, de los espacios y de las prácticas, y cómo se regula el juego entre saber europeo y realidad americana. Manuela representa un riesgo que debe ser suprimido violentamente porque es ella, a partir de los libros que ha leído, quien da vida al Zarco en la novela como ícono de masculinidad alternativo, de genealogía europea, prolongando y profundizando el error del estado liberal, que hizo de los Plateados héroes de la guerra civil, y amenazando destruir a Yauhtepec en el proceso. El libre acceso al libro, al saber de otro

¹⁷ Dice Altamirano en “Revistas Literarias de México”: “La novela es indudablemente la producción literaria que se ve con más gusto por el público, y cuya lectura se hace hoy más popular. Pudiérase decir que es el género de literatura más cultivado en el siglo XIX, y el artificio con el que los pensadores de nuestra época han logrado hacer descender a *las masas doctrinas* y opiniones que de otro modo habría sido difícil que aceptasen. [...] Aunque revestida con las galas y atractivos de la fantasía, [...] la novela suele ocultar hoy la biblia de un nuevo apóstol o el programa de un audaz revolucionario” (39).

orden, conduce a la herejía, y al crimen y la muerte. Así, la imagen de la modernidad que la novela excomunica es doble: por un lado, la sociedad de consumo (que desligada de la producción, es una no-sociedad), por otro, a la vez como su subproducto y su condición, el consumo cultural femenino no mediado por la figura masculina—recordemos que la fantasía de la sociedad de consumo como fatalmente feminizada es común en Europa en el XIX (Felski). El desbaratado destino de Manuela es un exorcismo simbólico del riesgo de una instancia interpretativa localizada por fuera de la instancia masculina letrada metropolitana. Es una forma de barbarie aún más peligrosa que la de Salomé Placencia o el Tigre (los camaradas de armas del Zarco, cuya presentación es inconfundiblemente abyecta, y que llenan a Manuela de horror). Así, podemos notar una línea que une las dos narrativas de bandidos que examinamos aquí. De la misma manera que Fernández de Lizardi critica la condición femenina, haciéndola sinónimo del viciado orden colonial, para Altamirano Manuela representa el peligro del consumo como riesgo decisivo del fin de siglo mexicano.

De allí surge un paralelismo y un contraste. En la escena de *El Periquillo Sarniento* con la que abrimos estas páginas, el cuerpo colgado del bandido rural sirve como admonición y como oportunidad de redención para el hombre que devendrá ciudadano y letrado nacional. El bandido marca un límite que no se debe cruzar, y Perico no lo cruza: la severa lección del estado triunfa, produciendo el hombre adecuado. Manuela ya ha cruzado ese límite (al fugarse con los bandidos, malaconsejada por sus lecturas y por su febril imaginación), y ya no hay salvación para ella: el cuerpo del bandido colgado es la cifra de su perdición, no una postrera oportunidad. La severa lección del estado triunfa otra vez, suprimiendo a la mujer que siguió (literalmente) el camino erróneo: el que llevaba a las ilusorias seducciones de Xochimancas, en vez del que toma Pilar, que lleva a las sólidas realidades de Atlahuayán.

IV. Coda

Manuela es un monstruo, dijimos. Como los monstruos de la ciencia ficción, Manuela no destruye: contamina o amenaza contaminar. Y como los monstruos de la ciencia ficción, nunca puede ser del todo derrotado:

Manuela muere, pero muere como hubiese querido vivir, como una heroína romántica en riesgo, doblegada por (y entregada a) una pasión prohibida. El estado (bajo la forma de Martín Sanchez Chagollan) restablece el orden con la desaparición física del Zarco y de Manuela, pero la *forma* de la muerte de Manuela no habla de su fracaso, sino de su éxito (si Xochimancas es una decepción, la encrucijada donde Manuela muere está a la altura de su sed de drama). La forma de su muerte establece, en el punto mismo de su desaparición, las condiciones mismas de su seducción, y por ende, de su probable retorno.

Obras citadas

- Altamirano, Ignacio Manuel. *El Zarco*. 1901. México: Porrúa, 1999.
- . *La navidad en las montañas*. 1871. México: Editorial Porrúa, 1999.
- . *Clemencia*. 1869. México: Secretaría de Educación Pública, 1986.
- . *Obras completas XIX. Periodismo Político 2*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989.
- Beward, Christopher. *The Hidden Consumer: Masculinities, Fashion and City Life 1860-1914*. Manchester: Manchester University Press, 1999.
- Dabove, Juan Pablo. *Nightmares of the Lettered City: Banditry and Literature in Latin America, 1816-1929*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2007.
- . "Demonios culturales: conjuras y exorcismos". *The Colorado Review of Hispanic Studies* 4 (2006): 1-15.
- y Carlos Jáuregui. "Mapas heterotrópicos de América Latina". En *Heterotropías narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*. Carlos Jáuregui y Juan Pablo Dabove, editores. Pittsburgh: ILLI, 2003. 1-30.
- Frazer, Chris. *Bandit Nation: A History of Outlaws and Cultural Struggle in Mexico, 1810-1920*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2006.

- Entwistle, Joanne. *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory*. Cambridge: Polity Press, 2000.
- Escalante, Ovidio. "Lectura Ideológica de dos novelas de Manuel Altamirano". En *Homenaje a Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893)*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1997.
- Felski, Rita. *The Gender of Modernity*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín. *El Periquillo Sarniento*. 1816. México: Porrúa, 1996.
- Franco, Jean: "La heterogeneidad peligrosa: escritura y control social en vísperas de la independencia mexicana". *Hispanamérica* 12:34-35 (1986): 3-34.
- Hallstead, Susan. "Disease and Immorality: the Problem of Fashionable Dress in Buenos Aires (1862-1880)". *Latin American Literary Review*, forthcoming.
- . *FashionNation: the Politics of Dress and Gender in Argentine Journalism*. Dissertation, University of Pittsburgh, 2006.
- MacLachlan Colin M. *Criminal Justice in Eighteenth-Century Mexico: A Study of the Tribunal of the Acordada*. Berkeley-London-Los Angeles: California UP, 1974.
- Irwin, Robert McKee. *Mexican Masculinities*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- Melgarejo Acosta, María del Pilar y Joshua Lund. "Altamirano's Demons". *The Colorado Review of Hispanic Studies* 4 (2006): 49-63.
- Palti, Elías José. "Literatura y política en Ignacio M. Altamirano". En *La Imaginación histórica en el siglo XIX*. Mabel Moraña y Lelia Area, eds. Rosario: UNR editora, 1994.
- Parra, Max. "'Pueblo', bandidos, y Estado en el siglo XIX mexicano. Notas a partir de *El Zarco* de Ignacio Manuel Altamirano." *The Colorado Review of Hispanic Studies* 4 (2006): 65-76.
- Payno, Manuel. *Los bandidos de Río Frío*. 1891. México: Porrúa, 2001.
- Slatta, Richard W (ed.). *Bandidos. The Varieties of Latin American Banditry*. New York: Greenwood Press, 1987.

- Sommer, Doris. *Foundational Fictions*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Teskey, Gordon. *Allegory and Violence*. Ithaca and London: Cornell UP, 1996.
- Thompson, E. P. "Patrician Society, Plebeian Culture". In *Journal of Social History*. 7.4 (1974):3 82-405
- . *Whigs and Hunters: The Origins of the Black Act*. New York: Pantheon Books, 1975.
- Vanderwood, Paul J. *Disorder and Progress. Bandits, Police and Mexican Development*. Wilmington: Scholarly Resources Inc., 1992.