



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS**

**EL DIABLO EN LA PLUMA DE PAYNO.
ANÁLISIS DE RUGIERO EN DOS VERSIONES
DE *EL FISTOL DEL DIABLO***

T E S I S

Que para obtener el título de:
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

Presenta:

SARA CITLALLI TAPIA TLAHUEXTL

Asesora:

DRA. LUZ AMÉRICA VIVEROS ANAYA



Ciudad Universitaria, CDMX, abril de 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

¿Quiénes son los ángeles? Son los que no se ensucian las manos, los que no tienen que soportar la inmundicia y envían a los humanos inferiores al campo de batalla. Aquellos que, sin cargar con la responsabilidad, desean honor, riquezas y placeres, aquellos que mantienen el control sobre la gente. Entes celestiales que las manos de los demás no pueden alcanzar. Es decir, son los políticos. Su indiscreción crea guerras. Deben morir y renacer en el ciclo, y su muerte debe ser dolorosa. Es por eso que hemos empuñado nuestras espadas. Soy “La Corrupción de los Ángeles”, el signo de la muerte que cae sobre la codicia de las naciones.

—KAFKA ASAGIRI, *BUNGO STRAY DOGS*

Agradecimientos

Agradezco a mi familia que me ha apoyado cada paso del camino. A mi mamá que siempre está dispuesta a escucharme, a mi papá que está dispuesto a leerme y a mi hermano que está dispuesto a animarme sin importar que.

Agradezco también a mi asesora, la Dra. Luz América Viveros Anaya, que me aceptó en un momento de gran necesidad, me guio durante el proceso, tomó mis ideas inconexas y me ayudó a darles forma.

Agradezco a mis sinodales, la Dra. Guadalupe Belem Clark de Lara, el Mtro. Ricardo Martínez Luna, la Dra. Eliberta Esther Martínez Luna y la Mtra. Pamela Vicenteño Bravo por leerme con tanto detenimiento, sus recomendaciones me hicieron reflexionar sobre mi trabajo.

Agradezco a los seminaristas y varios otros tesisistas que me ayudaron a desarrollar mi pensamiento con sus exposiciones y con sus preguntas. Agradezco especialmente a Sharon, sin ella esta tesis no existiría.

Agradezco a mis amigas Tsanda y Karla por ayudarme a lo largo de todo el proceso, me escucharon siempre que tenía alguna duda, me aconsejaron cuando se me presentaba algún dilema, me ayudaron siempre que tenía problemas, les agradezco no solo su apoyo durante mi tesis, sino su apoyo siempre y aprecio su amistad.

ÍNDICE

Introducción.....	5
Capítulo 1. La novela de folletín.....	8
1.1 Novela de folletín o novela por entregas	9
1.2 Las características de la novela de folletín	11
1.2.1 Construcción del texto	11
1.3 La novela de folletín en México	16
1.4 Payno y su uso de la novela de folletín.....	22
Capítulo 2. La caracterización de Rugiero	32
2.1 Dos versiones diferentes de <i>El fistol del Diablo</i>	34
2.2 La construcción de Rugiero	40
2.2.1 Descripción física	40
2.2.2 Lo sobrenatural.....	44
2.2.3 Rugiero según sus acciones	51
2.2.4 Rugiero según los personajes	54
2.2.5 Rugiero según él mismo	59
2.2.6 Rugiero y la crítica	62
2.3 El fistol.....	65
Capítulo 3. La teología del Diablo	70
3.1 Un Diablo secularizado.....	73
3.2 La naturaleza cambiante del Diablo	77
3.3 El Diablo subordinado	84
3.4 Diferencias entre las dos versiones.....	90
Conclusión.....	94
Bibliografía.....	98

Introducción

Cuando finalizó la Independencia armada en 1821, para muchos todavía quedaba una batalla inconclusa. El conflicto dejó un país soberano e independiente, pero inestable en el ámbito político y social, asimismo, varios de los funcionarios que habían trabajado durante el virreinato, continuaron desempeñando sus cargos (Córdoba 15). Esto impulsó un movimiento que insistía que, para la verdadera Independencia, era necesario desprenderse de los modelos culturales europeos (Olea 17). Debido a esto, surgieron instituciones y asociaciones, como La Academia de Letrán fundada en 1836, que se dedicaban a mexicanizar y democratizar la cultura (Campos 154-155). Entre los autores que participaron en este esfuerzo se encuentra Manuel Payno.

Manuel Payno fue un escritor prolífico que dedicó su pluma a varias disciplinas: economía, historia, crónica, opiniones, entre otras. Algunos de estos textos se usaron en escuelas, otros se emplearon para decisiones gubernamentales, otros más sirvieron de entretenimiento para los lectores. Entre sus múltiples obras resaltan tres grandes novelas: *El fistol del Diablo* (1845-1887), *El hombre de la situación* (1861) y *Los bandidos de Río Frío* (1889-1893), todas ellas de gran extensión, con excepción de la segunda, con un gran número de espacios y personajes.

Estas tres novelas son merecedoras de estudio y examen cuidadoso, pues son una muestra no sólo del talento del autor, sino del pensamiento y los modelos de escritura de la época. No obstante, este trabajo se centrará en *El fistol del Diablo* debido a que su período y método de publicación, así como su premisa, revelan aspectos interesantes del contexto de su tiempo.

Con una novela de esta amplitud, con tantos puntos de interés, desde el uso de las descripciones hasta las características parahistoriográficas, es necesario delimitar cuidadosamente el tema para evitar un exceso de material que podría llevar a la pérdida de enfoque o a la confusión. Por esta razón, el trabajo se centra específicamente en el análisis de un personaje, aquel que más llama la atención debido a su construcción como un ente fuera de lo común, disonante con el realismo que Payno escribió en sus otras obras: Rugiero. Este sujeto presenta una construcción ambivalente. Por un lado, es un ente malicioso que busca la desgracia ajena, por el otro, es un caballero refinado y elegante, cuya elocuencia y excelente presentación llaman la atención de personajes y lectores. Sumado a esto el aspecto sobrenatural que lo permea y le añade misterio, no es de extrañar que existan análisis de su construcción, simbolismo y acciones.

El análisis de esta obra presenta otra disyuntiva. El período de escritura fue extenso, comenzó a publicarse en 1845 en la *Revista Científica y Literaria*, y el último cambio en el texto se dio a conocer hasta 1887 en la imprenta de Fuente Parres. Debido a ello, las distintas versiones que existen del texto poseen diferencias en contenido y estructura, lo que conduce a una gran cantidad de material. Por consiguiente, en este trabajo se tomaron en cuenta únicamente dos ediciones: la de 1859-60, por reunir la primera iteración completa de la obra; y la de 1887, última versión revisada por Payno.

Dicho lo anterior, el trabajo parte de la idea que la escritura es una manifestación del pensamiento del autor y que, a su vez, este es fruto de las influencias del contexto que lo rodean y que va cambiando a lo largo del tiempo. El trasfondo filosófico y la intencionalidad de la escritura de ambas ediciones son distintos y se manifiestan en la construcción de Rugiero. Para su estudio, entonces, es necesario un conocimiento del contexto en el que fue

creada la obra, tanto desde el punto de vista de la tradición literaria como del aspecto histórico. Para evitar un exceso de información, este trabajo se centrará en el aspecto literario.

Con ello, la tesis se dividió en tres capítulos. El primero examina la tradición literaria, pues se enfoca en el origen y las características de la novela de folletín. Se explora el desarrollo de la cultura literaria y periodística en México y la traslación de modelos europeos a la escritura mexicana con sus debidas modificaciones para adaptarlos a la realidad del país. Luego, se examinan las características formales que hacen del *Fistol del Diablo* una novela de folletín desde un punto de vista estructural, no necesariamente desde el método de distribución.

En el segundo capítulo se examinan las diferencias más notables entre la edición de 1859-60 y la de 1887, principalmente el desenlace, pues es diferente en cuanto a extensión y contenido. Aquí también se hace una cuidadosa clasificación de las características de Rugiero tomando en cuenta las descripciones físicas enunciadas por el narrador, las interacciones que tiene con los otros personajes, los sucesos sobrenaturales que genera, la manera en la que habla de sí mismo y la crítica que imparte. Algo similar se hace con el *fistol*: se repasa su historia, tanto la que le adjudica Rugiero como la que se desarrolla en el transcurso de la novela.

En el tercer capítulo se hace una interpretación de la estructura ideológica que conforma a este personaje, se contemplan las características que lo colocan dentro del romanticismo y se investigan las cualidades que demuestran una posición teológica en su estructura, así como los cambios que suceden en ella a lo largo del tiempo. Finalmente, se establece una posible interpretación del cambio de pensamiento ocurrido de la edición de 1859-60 a la de 1887.

Capítulo 1. La novela de folletín

El folletín, como soporte, surgió en Francia cuando, el 28 de enero de 1800, el *Journal des Débats* aumentó el tamaño de sus páginas.¹ En ese espacio creado en la parte inferior, se publicaron artículos diversos que lo hacían “un puente entre el periódico y sus lectores” (Thérenty 13). En sus inicios, estos artículos eran anuncios, críticas o cartas de los lectores, pero pronto se comenzaron a imprimir textos ensayísticos y literarios. Thérenty resalta que la convivencia de distintos géneros textuales provocó una transferencia de técnicas y características, primero entre los textos que se publicaban en el espacio del folletín, lo que permitió la experimentación en la escritura y el surgimiento de nuevos géneros y técnicas, y posteriormente repercutiendo en aquello que dominaba la parte superior de la publicación (14-15). Con el tiempo comenzaron a usarse formas literarias en el periodismo, las cuatro más populares durante este tiempo fueron la ficcionalización, la ironización, la forma conversacional y la escritura íntima en primera persona, de estas, la primera predominó por encima de las demás (26). El uso del folletín como un agregado del periódico pronto se expandió por la prensa francesa y continuó evolucionando.

En 1836, el cambio que se iba fraguando en Francia desde el inicio del siglo llegó a un punto clave con la creación de la novela por entregas. Este tipo de narración creció rápidamente en popularidad hasta convertirse en una pieza primordial en el esquema mercantil que impulsaba al periódico, algunas veces incluso rebasaba como incentivo de compra al contenido más político presentado en el resto de la publicación. Hacia 1870, la narración se volvió la parte más importante del folletín (Thérenty 15-17). Sin embargo, este

¹ Este incremento de tamaño resultaba conveniente al periódico, pues lograba evadir el aumento de impuestos mientras ampliaba el espacio que podía usarse para la impresión (Thérenty 12).

experimento literario causó incomodidad en los círculos gubernamentales; se escribieron numerosos textos en los que se criticaba tanto la técnica como los sospechados efectos morales que tenía este tipo de literatura en la población.² En 1850 se aplicó un impuesto sobre la novela por entregas como modo de controlar lo que se imprimía.³ No obstante, el impulso de la novela de folletín no se detuvo (Geraldo 26-27).

Para estudiar este tipo de narración, se necesita indagar lo que implica el término novela de folletín más allá de su existencia en los periódicos durante el período. Así, se pueden identificar las características específicas provocadas por el soporte y el medio de distribución que se distinguen incluso en sus posteriores recopilaciones en libros y en novelas que no se publicaron en los periódicos (Geraldo 42-43).

1.1 Novela de folletín o novela por entregas

Comúnmente se usan los términos novela de folletín y novela por entregas casi de manera intercambiable; a pesar de eso, es importante contemplar las especificidades de cada uno de ellos. Cuando se habla de la cultura popular y, más específicamente, de la literatura popular, surgen distintas denominaciones para lo que parece el mismo género literario: novela popular, novela periodística, novela por entregas y novela de folletín son todos ejemplo de ello, sin embargo, cada uno carga con distintas connotaciones.

² Thérenty propone que la razón de este desagrado por la novela periodística se debe más bien a que los detractores no estaban de acuerdo con la democratización de la cultura. Este hecho se encuentra bien documentado en el lenguaje utilizado por estas críticas (22). Umberto Eco propone motivos similares: una visión clasista, en el rechazo de la novela popular, fuertemente relacionada con la novela de folletín (*Apocalípticos e integrados*, 53-56).

³ La enmienda Riancey era un proyecto que provenía de la década anterior, cuando el contraste entre la política del periódico y la ideología expresada en la novela era más evidente debido al interés que tenían los directores para mantener ventas elevadas en lugar de la “coherencia moral” (Thérenty 21).

Diana Geraldo Camacho propone una manera de distinguir la novela por entregas de la novela de folletín que no se apoya en diferencias estructurales o se empeña en clasificarlas como géneros literarios independientes, concluye que “cada uno de ellos alude a un aspecto distinto de la novela de publicación periodística” (18).⁴ “Novela de folletín”, entonces, se refiere a un tipo y características de escritura, mientras que “novela por entregas” describe el método de publicación (18). Por otra parte, Rafael Olea Franco distingue las dos “modalidades para publicar una obra mediante avances parciales” (103) usando el “aspecto tipográfico” (104); la “novela de folletín” es aquella que se encuentra añadida a un periódico o una revista, mientras que la “novela por entregas” “consiste en impresiones parciales y autónomas de un texto (en uno o dos pliegos, por ejemplo), cuyo conjunto compondrá un libro” (103).

Además de estos conceptos, Umberto Eco ha identificado la novela popular como aquella que busca complacer a un público; un texto cuya única función es el entretenimiento, por lo que no pretende dar lecciones moralizantes o introducir modelos de comportamiento. Esto condujo al uso de técnicas narrativas como la introducción de personajes simples sin “profundidad psicológica” y las iteraciones que regresan a lo esperado tanto en cuestiones estilísticas como en contenido (*El superhombre* 20-21, 87-90). El conjunto de estas y otras características, como se verá más adelante, pueden encontrarse en la novela de folletín.

⁴ Con esto, Diana Geraldo Camacho introduce un nuevo término, “novela periodística”, que se refiere a “las novelas publicadas en los periódicos o escritas para ese medio” (78) y que, por lo tanto, incluye narraciones fuera de la novela de folletín. El término novela periodística también hace referencia al método de distribución, aunque mucho más específico que novela por entregas.

1.2 Las características de la novela de folletín

Buena parte de las características que definen a una novela de folletín son generadas por los límites y las oportunidades provocados en su método de distribución. Por un lado, esta sección del periódico escapaba casi por completo de la censura, democratizaba sus contenidos y permitía la experimentación; por el otro, era un espacio relativamente limitado que presentaba retos para publicar narrativas extensas (Thérenty 12-15), lo que impulsó la creación de un tipo particular de escritura (Geraldo 42-43).

1.2.1 Construcción del texto

Diana Geraldo Camacho afirma que la novela de folletín francesa fue el modelo que siguieron las tradiciones españolas e hispanoamericanas (44), Fernando Eguidazu establece su generalización en España entre los años 1838-1839 (53) y se sabe que obras como *Los misterios de París*, publicada entre 1842 y 1843, se extendieron por el mundo y se volvieron muy populares (Suárez “Estudio” 7). Este modelo surgió por la búsqueda del éxito mercantil, lo que provocó que la rápida escritura de este tipo de narrativas dejase de alcanzar lo artístico y se centrara en las posibles ganancias monetarias. Eso, a su vez, fue impulsado por la creación de tecnologías que permitían la impresión masiva de textos, lo que le quitó la cualidad de excepcionalidad y permitió que más gente tuviese acceso a las obras (Geraldo 28-30).

Debido a la percepción de la escritura como labor, la novela de folletín desarrolló sus tres elementos distintivos, la trama, los personajes y el espacio, de una forma muy particular. En primer lugar, como la publicación de estas narraciones ocurría en un lapso amplio, a veces meses o años, el autor debía asegurarse de dos cosas: tener suficiente material para publicar durante un extenso período y construir una trama que mantuviese el interés del lector

(Geraldo 44; Suárez “Estudio” 8). Estas dos condiciones incentivaron el desarrollo de una narrativa de intrigas y misterios (Geraldo 43-44) que usaba el suspenso y construcción de la trama para asegurar la venta de la siguiente entrega. Debido a esto, a lo largo del capítulo se creaba un conflicto cuya resolución quedaba inconclusa, lo que proveía un aliciente para comprar las publicaciones posteriores (49-50). Con esto se aseguraba un atractivo para el público lector, pero no bastaba para poder extender la trama por lo que se emplearon diversas técnicas.

La historia principal era constantemente interrumpida por historias adyacentes que tenían dos funciones: narrar hechos sucedidos simultáneamente en lugares distintos y la analepsis que explicaba algún evento o la súbita aparición de algún personaje (51). Esta manera de tejer las historias generaba la yuxtaposición de eventos a lo largo de los capítulos que también ayudaba a mantener el suspenso creado por la estructura de la trama individual de cada entrega (Chavarín 78).⁵

Otro recurso que se usaba para elaborar una historia atractiva surgió de la necesidad que tenían los lectores por encontrar un medio de evasión; el consuelo proporcionaba satisfacción, pues presentaba la idea de que “la situación dramática está solucionada o es solucionable” (Eco *El superhombre* 78) mientras siguen una estructura de “reiteración de lo esperado” (79).⁶

Este consuelo necesitaba que los lectores se identificasen con la situación (Eco *El superhombre* 78) y, sobre todo, con los personajes, por lo que estos tuvieron rasgos

⁵ Técnicas como estas han sido criticadas en las obras de Payno al considerarlas innecesarias y redundantes para la historia principal. El mismo Payno emitió una crítica similar hacia *Los misterios de París* por considerar muchos de los episodios inútiles (González 32).

⁶ Esta reiteración de lo esperado podía terminar con consecuencias trágicas como lo deja en claro Umberto Eco usando el ejemplo de Flor de María de *Los misterios de París* en donde, narrativamente, no podía gozar de una vida feliz debido a las tragedias sucedidas (*El superhombre* 74-75).

distintivos y dieron lugar a dos tipos de protagonistas. El primero de ellos era el “héroe carismático” que, en palabras de Umberto Eco, “es el engranaje imprescindible para el buen funcionamiento del mecanismo consolatorio; hace que los desenlaces de los dramas resulten inmediatos e impensables; consuela enseguida y consuela mejor” (65). Ejemplo de esto, continúa, puede encontrarse en el protagonista de *Los misterios de París*, Rodolfo, que cuenta con los recursos y capacidades para evitar o destruir los obstáculos que se pongan enfrente de él, además de redimir y castigar a los personajes malvados (65-66). Eco, además, considera que este “héroe carismático” es el precursor del superhombre nietzscheano que queda mucho mejor representado en *El conde de Montecristo* (1844-1845) de Alexandre Dumas, para, más tarde, saltar a la filosofía (111). Esto no quiere decir que el “héroe carismático” sea necesariamente impulsado por la bondad (65), sino que es un mecanismo eficaz de resolución del conflicto que satisface a los lectores.

Como su contraparte, existe el “héroe medio” o héroe mediocre, una categoría pensada por Georg Lukács para catalogar los personajes provenientes de novelas históricas similares a las de Walter Scott, pero que puede emplearse para los personajes de la novela de folletín. En esta clasificación, el protagonista no se asemeja a una deidad ante el resto de los personajes o del mismo lector de la manera que lo hace el héroe carismático, sino que la construcción es reminiscencia de lo cotidiano que representa a la persona común que conforma al público de la obra (Chavarín 17).

Para permitir que una parte amplia de los lectores se identificasen con el personaje, el “héroe medio” no tenía una afiliación política establecida y no era completamente bueno ni malo, por lo que el lector no tendría que someterse a un juicio de sus valores (18). La identificación que hacían los lectores con esta clase de protagonistas les permitía embarcarse en el tipo de aventuras del “héroe carismático” y “otorga[ba] al narrador movilidad a través

de los distintos niveles de la estructura social, política y cultural del mundo representado” (18), lo cual contribuía al atractivo de este tipo de obras.⁷

Un tercer personaje, considerado también en la teoría de Lukács, puede participar en la novela de folletín: el “individuo histórico universal”, que es la figura histórica consciente de sí misma que “permite a la voz autorial emitir juicios desde el tiempo-espacio del enunciante” (Chavarín 20). No obstante, este personaje no es el protagonista y su participación fuera de las reminiscencias históricas no suele ser extensa, “pues lo contrario podría generar una degradación de la figura histórica” (20).

El resto de los personajes mostrados en este tipo de narrativa eran “personajes tipo” faltos de profundidad psicológica (Geraldo 56-57). Los personajes tipo o típicos⁸ son una “abstracción conceptual” que, al ser formulaica y contener características que el lector ya conoce y espera, choca contra la búsqueda de individualidad, objetivo del arte contemporáneo (*Apocalípticos e integrados* 193).⁹ No obstante, su presencia en la novela de folletín se hace necesaria porque los personajes no eran creados para desarrollarse, sino para cumplir una función narrativa (Geraldo 58). Incluso un personaje que a primera vista parecería complejo, como lo es el “héroe medio” por su ambivalencia entre lo bueno y lo malo, tiene una configuración que “responde sobre todo a los requerimientos del nivel

⁷ La creación de este personaje representó la democratización de la cultura que comenzó a aparecer con la apertura de la historia a toda la población (Chavarín 16).

⁸ Umberto Eco coloca al “lugar literario” como un precursor de un personaje tipo, pues este es un referente literario establecido que carga con un peso connotativo intenso, por lo que su sola mención puede causar un proceso de identificación. Debido a la potencia del “lugar literario”, cuando hay un reconocimiento o identificación entre el contexto del receptor/lector y el recurso utilizado “nos habrá conducido a individualizar un tipo moral en el personaje” (*Apocalípticos e integrados* 193).

⁹ Eco menciona posteriormente que el personaje típico es “un personaje persuasivo capaz de ser sentido por el lector como profundamente verídico” (*Apocalípticos e integrados* 201) y un personaje que “posee universalidad, si por universalidad entendemos, en lo referente al personaje [...], la posibilidad de ser comprendido y compartido por lectores alejados de él por siglos y costumbres” (202). Esta definición no provoca un conflicto con la mencionada en primer lugar, por el contrario, permite complementar la idea de una abstracción que contenga características esperadas por el lector.

estético y no tanto a una intención crítica con respecto al grupo social al cual pudiera representar el personaje” (Chavarín 19). La presencia de este tipo de protagonista rodeado de actores que representaban uno u otro lado del espectro, no era situación rara para los lectores de estas obras.¹⁰

La caracterización de los personajes está firmemente relacionada con la configuración del espacio. Se presenta lo que Lukács llama un “efecto recíproco” entre ambos que implica una influencia del espacio-tiempo sobre el personaje y viceversa. Este concepto se describió primero como rasgo de la novela histórica de Walter Scott, pero también se puede encontrar en la novela de folletín porque ella recibe muchas de las características de la primera (Chavarín 71). Esto se usa como una muestra de la situación moral del personaje en cuestión; por ejemplo, bandidos que se encuentran en tabernas oscuras, como los espacios en los que se mueve El Maestro de *Los misterios de París*; o personajes sumamente avariciosos que habitan espacios lujosos y exuberantes, tales como la casa de Relumbrón en *Los bandidos de Río Frío*; o para expresar un contraste que exalte las virtudes que la religión, principalmente católica y cristiana, sostiene como de la mayor importancia, como en las habitaciones de Morel en *Los misterios de París* o el encarcelamiento de Celeste en *El fistol del Diablo*.

La mayoría de las veces, los espacios eran meticulosamente descritos de manera costumbrista, lo que agregaba “un color local del gusto de los románticos” (Prieto en Chavarín 27), lo cual pronto se convirtió en una herramienta útil para que autores pudiesen divulgar su ideología, pues, al contrario de lo que algunos estudiosos afirman, este tipo de textos no se encuentra desprovisto del espíritu crítico. La construcción de los espacios se

¹⁰ Esta es otra de las críticas dirigidas no sólo hacia Payno, sino hacia este tipo de literatura en general por considerarse que “la aparente conciencia que proponen estos textos no es una reflexión auténtica de las problemáticas de la sociedad del siglo XIX, sino una conciencia vacía y restrictiva de la actuación humana” (Geraldo 58).

volvió una parte tan importante que hay quien sugiere que en algunas de las novelas, como en *Ironías de la vida* de Pantaleón Tovar, “la trama sólo fuese un pretexto para pasearse por el bullicioso laberinto popular de México a la manera de *Los misterios de París*” (Blanco 267).

Así, lo que queda claro es que la novela de folletín es una estructura formal producto de un deseo mercantil en el que se busca maximizar el apego que el lector desarrolla con la obra. Por otro lado, la novela por entregas refiere al método de distribución, una publicación fragmentaria del texto a lo largo de un periodo de tiempo. Por su parte, novela popular indica la intencionalidad de agradar a un público amplio que no pertenece a las élites letradas. Estos tres conceptos indican la democratización de la cultura.

1.3 La novela de folletín en México

La imprenta se introdujo a México en 1539 en la capital administrativa de Nueva España, la Ciudad de México (Coudart 29). A pesar de este inicio temprano, la cultura de lo impreso casi no se desarrolló durante la Colonia. Señal de esto son los grandes intervalos entre la creación de una imprenta y de otra, pues la siguiente ciudad que obtuvo esta tecnología fue Puebla, más de un siglo después, en 1642. No fue sino hasta finales del siglo XVIII que se instalaron dos más, en Guadalajara en 1793 y en Veracruz en 1794 (29).

Laurence Coudart resalta que los dos principales obstáculos para el crecimiento y la consolidación de un círculo de letrados en esa época fueron el estatuto de colonia que tenía México¹¹ y la censura civil y religiosa (30). La primera de ellas surgió sobre todo por los

¹¹ El concepto de colonia ha pasado por muchos cambios. El término se usaba para definir asentamientos de gente en territorio externo a su país de origen durante la época del dominio español. Posteriormente, se aplicó para indicar un dominio político, económico y social sobre un territorio ocupado por una nación poderosa. El estado legal de México con respecto a España asemejaba más a una provincia adyacente que a un “establecimiento de comercio” como Francia veía a sus colonias.

intereses económicos de España que no veía un beneficio en perder el control político, cultural y económico de sus nuevos territorios. Una de las consecuencias fue la calculada escasez de los recursos necesarios para la publicación en México, principalmente de papel, para evitar competencia con las imprentas españolas. A causa de esto, la manufactura de papel en México no se estableció sino hasta el siglo XIX e, incluso en ese momento, las empresas no fueron capaces de producir una cantidad adecuada, por lo que la importación siguió siendo indispensable (30).¹² La segunda de ellas obstruía la publicación debido a que las obras seguían obligadamente un minucioso código de reglas establecido por el reinado de España y la línea moral indicada por el clero; de no acatarse dichas normas, se detenía la producción o se evitaba la distribución de las obras ya impresas (30-31). Este inconveniente continuó operando en cierta forma incluso consumada la Independencia, por cuestiones morales y religiosas (31).

A causa de esto, la creación de una “república de las letras”, un espacio en el que se crease la conversación y el debate entre “letrados que comparten un lenguaje común” (23), no comenzó a suceder sino hasta finales del siglo XVIII, cuando la expulsión de los jesuitas en 1767 de todos los territorios españoles “presupuso y redefinió el paradigma literario en un sentido sustantivo al distribuir de manera distinta la circulación del saber y su apropiación” (Martínez Luna 6). Esto, a su vez, se vio impulsado por la secularización que iba aumentando en el país y que contribuyó a la aparición de círculos de lectores que iban más allá de lo religioso y que, por lo tanto, requerían de nuevo material de lectura (Coudart 31).¹³

A pesar de eso es imposible negar el dominio económico y político que existía sobre La Nueva España (Carrera).

¹² Las primeras fábricas de papel se crearon entre 1823 y 1824 y estaban localizadas en Chimalistac y Loreto. Hacia 1840, había nueve fábricas de papel en México (Coudart 30).

¹³ Esta es una de las grandes dicotomías que existieron en México, pues a pesar de la secularización a nivel general que se puede ver en el contenido de los impresos encontrados, legalmente, había

A inicios del siglo XIX, y a diferencia de lo que se podría pensar con las cifras de personas alfabetizadas,¹⁴ México vio un aumento repentino en la cantidad de imprentas y editoriales dedicadas, sobre todo, a publicar material de uso cotidiano como devocionarios, estampas, cartillas, catecismos, calendarios, billetes de lotería, entre otros (Suárez “De impresos mexicanos” 77).

Otro importante tipo de impresos para el desarrollo de la publicación en México, es lo que Laura Sánchez de la Torre, denomina folleto. Su tamaño variaba entre las ocho y cien páginas, además resultaba fácil y barato de hacer por lo que su distribución era abundante. Su contenido variaba desde lo religioso hasta la publicación de noticias, discusiones políticas, crítica y métodos de enseñanza. Durante la Colonia, y debido a que resultaban “indecentes o subversivos”, muchos de ellos fueron prohibidos por las autoridades. Su publicación continuó todo el siglo XIX (“De impresos mexicanos (1800-1850)” 81-83).

Además, durante este tiempo surgieron también varios periódicos de corta duración (Coudart 28).¹⁵ Debido a que “‘el diarista’ o ‘escritor periódico’ no [era] todavía un profesional del periodismo” (25), los que escribían para este tipo de soporte realizaban una mezcla de labores que no se limitaban a la comunicación de las noticias, algunos elaboraban noticias administrativas; otros, artículos de divulgación de diversas ramas del saber y gran parte de ellos se dedicaba a la política (25-28), pues “a menudo el actor político es a la vez

muchos obstáculos para la libertad de la prensa, como se puede ver en algunas de las leyes más restrictivas (Coudart 37-39).

¹⁴ Se considera que a inicios del siglo XIX sólo 5% de la población estaba alfabetizada. Esta cantidad subió hasta llegar a 20% en 1910. No obstante, decir que el porcentaje de lectores correspondía al porcentaje de gente alfabetizada sería desconocer la frecuencia con la que se daba la lectura en voz alta de los materiales publicados y, por lo tanto, la aparición de lectores indirectos (Coudart 23).

¹⁵ Laurence Coudart marca la creación de quince publicaciones periódicas entre 1768 y 1809; alrededor de cien en el período de 1810 a 1821; y un registro de casi setecientos treinta entre 1822 y 1855, con ciento ochenta de ellos publicados en la Ciudad de México (28).

periodista, historiador y literato” (27). Todos ellos presentaban un interés en “construir la nacionalidad mexicana mediante la articulación de ciertas claves identitarias de una comunidad nacional” (Martínez Luna 7).

Aunque desde tiempos anteriores a la consumación de la Independencia podía encontrarse ese afán nacional, en un inicio los periódicos mexicanos imprimieron en sus hojas la literatura europea que llegaba a México (Suárez, “Lecturas” 132-133) porque a lo largo de las décadas de 1830 y 1840 había una marcada escasez de textos originales mexicanos (Mora 138).¹⁶ Este tipo de publicaciones permitía que la población se enterase de las formas de escritura de otros países, particularmente de Europa, pues “querían la ‘modernidad’, la ‘civilización’” (Suárez “De impresos mexicanos” 96-97). No sólo se traducían literatura, también se trasladaba al español historia, religión, ciencia, arte y tecnología (97). No obstante, la creciente necesidad de crear una literatura propia para completar la Independencia ideológica era evidente (Martínez Luna 8).

Este sistema de lectores y productores de material de lectura, si bien, no tan abundante como en otros países, permitió que, cuando en 1844, dos años después de su publicación en el *Journal des Débats*, *Los misterios de París* llegó a México, su popularidad se extendiese rápidamente por el país (Suárez “Lecturas” 135), pues en México ya había “un mercado editorial dinámico, atento a las novedades, en incesante competencia y en busca de lectores” (136). Aunado a esto, no se debe olvidar el poder que tenía Francia como fuente de cultura y civilización por encima de otros países de Europa (Suárez “De impresos mexicanos” 97), lo que aumentaba el atractivo de la novela.

¹⁶ A pesar de la insuficiencia de textos, no debe olvidarse que ya existían obras publicadas en México. Ejemplo de esto es *El Periquillo Sarniento*, vendida por entregas y luego en folletín en 1816, obra con la que, asegura Alberto Villegas Cedillo, comenzó la novela popular mexicana (6).

Si bien esta obra tuvo gran influencia en los autores de varios lugares, provocando imitaciones (Geraldo 100), asumir que únicamente después de su publicación en el país se desencadenó la creación literaria en el periodismo en México, resulta desacertado. No sólo ya existían multitud de periódicos y otros impresos con sus respectivos escritores, sino que desde la publicación de *El Periquillo Sarniento* (1816) varias obras se imprimieron en formatos fragmentarios como *La Quijotita y su prima* (1818), *Don Catrín de la Fachenda* (1832) y *El filibustero* (1841) (Villegas 29). Por esta razón, y a diferencia de lo que podría pensarse, resulta más difícil establecer una responsabilidad directa y completa entre *Los misterios de París* y el uso del modelo refinado de la novela de folletín que se emplea, por ejemplo, en *El fistol del Diablo*, obra que algunos estudiosos han llamado la “primera novela de folletín mexicana” (Geraldo 110) ignorando varias novelas anteriores. No obstante, la importancia que tuvo el modelo europeo en la escritura de novelas de folletín mexicanas es innegable. Autores como Sué y Dumas fueron la inmediata inspiración de los escritores mexicanos de décadas posteriores (Blanco 256).

A pesar de la influencia de la novela de folletín francesa, no todos sus aspectos se trasladaron a la tradición literaria mexicana de la misma manera en la que se manejaban en su país de origen. Esto se debió, en parte, a la tardía introducción de la tecnología necesaria para la impresión a gran escala, pero también a varias razones que provienen, principalmente, de las diferencias del contexto histórico en el que se desarrollaron ambos tipos de escritura. En primer lugar, el liberalismo mexicano y el liberalismo francés eran completamente diferentes. En contraste con Francia, en donde “una burguesía lucha contra una concepción feudalista para establecer el capitalismo” (Chavarín 31), cuando comenzó la Independencia “en México, la clase burguesa como tal no había nacido aún, por lo que el liberalismo no es el producto de las pretensiones de una clase. Al contrario, la clase es producto del liberalismo”

(31). Por si fuera poco, la religión, que había perdido gran parte de su importancia en Francia después de la Revolución, seguía siendo una fuente de conflicto muy grande en México (34) que, todavía en el presente, afecta algunas decisiones políticas.¹⁷

Otra diferencia reside en la disparidad temporal entre la evolución de este tipo de obras en ambos países. En México ya existían impresos que manejaban la literatura: las revistas literarias, publicaciones elaboradas siguiendo el modelo europeo de impresiones similares, tenían el propósito de mostrar novedades a sus lectores (Suárez “De impresos mexicanos” 90).¹⁸ Este tipo de documentos se multiplicaron durante la década de 1830 (Coudart 41) y siguieron siendo muy populares en los siguientes años (Suárez “De impresos mexicanos” 91). La aparición del folletín a la francesa, aquel localizado en la parte de abajo del periódico, no se dio sino hasta el 16 de septiembre de 1845, cuando *Los misterios de París* comenzó a publicarse en el diario *El Siglo Diez y Nueve* (Coudart 46-47). Por esta razón, mientras que en Francia la verdadera época de la novela de folletín terminó en 1868 (Ferrerías 69), en esa década adquiría su máximo esplendor en México (Geraldo 110-111), lo que permitió ritmos de experimentación distintos.

¹⁷ Muchos de los enfrentamientos entre liberales y conservadores residían en una diferencia de opinión en cuanto a la aplicación de la religión en el ámbito político (Chavarín 34). Durante el siglo XIX, “tanto liberales como conservadores buscaban la modernidad y concebían a la educación como el elemento necesario para alcanzarla” (32), además de que ambos grupos eran marcadamente católicos. No obstante, mientras los conservadores estaban satisfechos con mantener el dominio que tenía la Iglesia católica sobre los asuntos políticos, económicos y sociales del país, los liberales buscaban una división entre estado e Iglesia (34), lo que provocó numerosos choques entre los dos bandos y que afectó al propio Payno, que se posicionó del lado del clero en el golpe de Estado llevado a cabo por Ignacio Comonfort en 1857 (Hamnett 91).

¹⁸ Un ejemplo temprano de esto es *El Iris* (1826), que se dedicaba fomentar las Bellas Artes (Coudart 40-41). La Academia de Letrán también fundó revistas: *El Recreo de las Familias* (1837-1838) y *El Año Nuevo* (1837-1840) (Suárez “De impresos mexicanos” 90-91). Según informa Coudart, muchas de ellas “tomaron el nombre de las extranjeras y agregaron el adjetivo mexicano”: *Le Musée des Familles* dio *El Recreo de las Familias*; *La Revue* se adaptó como *La Revista Mexicana*; *Le Mosaïque* se volvió *El Mosaico Mexicano*; etc (91).

Una discrepancia más fue que, a diferencia de lo sucedido en Francia, en la que este tipo de narración dominó el espacio del folletín como único texto, en México continuó conviviendo con el resto del contenido (Geraldo 102), consistente principalmente de ensayos de tinte histórico (Coudart 47).

En cuanto a las narraciones, la mayor parte de la estructura de intriga y misterio se mantuvo, con la diferencia de que se hizo un traslado al territorio mexicano idealizando el pasado indígena (Martínez Luna 8-9). Sin embargo, una distinción notable fue la presencia de cuadros de costumbres que se entremezclaban con la narración para mostrar estampas de la vida cotidiana mexicana (Blanco 257). Esto le ayudó a los escritores mexicanos a pintar el paisaje del país e incentivar a los lectores a tener un referente nacional en lugar de optar por uno extranjero (Treviño 37).¹⁹

La función didáctica de la novela de folletín no se limitaba a representar la realidad mexicana, sino que, al igual que el resto de la literatura del momento, pretendía comunicar las virtudes requeridas y los modelos que convenía que los habitantes siguiesen para lograr un país civilizado (Geraldo 124-136) y poder presentar la identidad nacional que las “élites letradas decimonónicas” ya sabían que existía (Martínez Luna 8), por lo que estos cuadros de costumbres se volvieron una herramienta esencial para “construir un discurso promotor de temas patrióticos y nacionales [...] salpimentados con los ideales de libertad (8).

1.4 Payno y su uso de la novela de folletín

Manuel Payno nació el 20 de febrero de 1820 (Treviño 11), cuando la Independencia ya estaba casi concluida. Su padre se dedicaba a las finanzas, labor que Payno después

¹⁹ Este tipo de textos existían también como publicaciones separadas en las revistas literarias. Algunas veces estos se recopilaban para los lectores, ejemplo de ello es el libro *Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales* (Coudart 41).

desempeñó a lo largo de su vida; su madre era profundamente católica, sentimiento que se desarrolló en el corazón del escritor (11-12). A los trece años de edad comenzó a trabajar como meritorio en la Dirección General de Rentas de la Ciudad de México en donde conoció a Guillermo Prieto. Continúo en ese puesto incluso después del cierre de la escuela a la que asistía, el Colegio de Jesús (Córdoba 28-29).

Participó en la Academia de Letrán desde su formación en 1836 (Córdoba 32). En el periodo entre 1839 y 1843 trabajó como oficial sexto de la Aduana Marítima de Matamoros, como secretario particular de Mariano Arista y como administrador de Tabacos de Fresnillo (35-44). Hacia 1845 viajó a Estados Unidos con las órdenes del entonces presidente José Joaquín Herrera de recabar información pertinente al conflicto de Texas (50-51). Volvió en noviembre de ese año (52) y comenzó la publicación de *El fistol del Diablo* en la *Revista Científica y Literaria*.

Participó en la rebelión de los polkos (73) y, posteriormente, como parte del plan de Manuel Baranda para debilitar al ejército estadounidense, como correo secreto entre México y Veracruz durante la guerra entre México y los Estados Unidos, así como en la defensa de Churubusco (80-83).

Fue elegido diputado en Puebla durante 1848 (94) y fungió como ministro de hacienda entre julio de 1850 y enero de 1851 (98, 105). Después de su renuncia, viajó a Gran Bretaña para negociar la deuda de México (107). En diciembre de 1855, fue nombrado secretario de Hacienda por el presidente Comonfort y renunció en mayo de 1856 (146). Luego del golpe de Estado de 1857, no volvió a ocupar un puesto político tan importante (Treviño 19). Además de ser funcionario también desempeñó labores de negocios.

Desde joven mostró interés por la escritura (24) y, al igual que la mayoría de los literatos de su época, comenzó su labor escribiendo en los periódicos (35), en parte, porque

se consideraba una práctica que demostraba civilización y modernidad (34), pero también porque esa les parecía la herramienta más adecuada para guiar la recién formada nación (35). Acompañado de Guillermo Prieto, su constante amigo a lo largo de su vida (12), fundaron algunas revistas dedicadas a la difusión del arte y las ciencias (35).

Mientras realizaba sus numerosos viajes, publicó varios escritos descriptivos del territorio mexicano (25), al igual que cuadros de costumbres encontrados en multitud de revistas y periódicos (37) que no proporcionan “datos históricos ni científicos” sino que “parece creación efrástica, sacada de un cuadro paisajista o de género” (Viveros 36) con recursos como el uso del diálogo y la “bella desconocida” (35-36). Técnicas como estas también aparecieron en sus narraciones de ficción (Treviño 25). La intención con esto era crear y comunicar la identidad nacional (25).

Además de estos textos, también publicó cincuenta y seis ensayos históricos (Treviño 40), un libro de texto para preparatoria titulado *Apuntes para la historia de la guerra entre México y los Estados Unidos* y una gran cantidad de escritos que retrataban su labor en la Hacienda Pública y otras situaciones varias (41).

En cuanto a su narrativa, escribió varias obras breves entre novelas cortas y cuentos que se antologaron con el título *Tardes nubladas* (1871). Posterior a su muerte, se publicaron de nuevo bajo el nombre de *Novelas cortas* en 1901 (56). Sus narraciones más extensas son: *El pistol del Diablo*, novela de folletín elaborada a lo largo de cuarenta años, *El hombre de la situación*, publicada en 1861, y *Los bandidos de Río Frío* impresa en Barcelona en 1891 después de tres años de trabajo (58-61). De estas, la que más interés ha generado hasta nuestros días ha sido la última, se le han dedicado numerosos estudios y se le considera una novela medular para el desarrollo de la literatura mexicana (61).

Sus novelas fueron juzgadas negativamente durante mucho tiempo, un ejemplo de esto es J. R. Spell quien describe *El fistol del Diablo* como “rambling and disconnected” (350).²⁰ De forma similar, critica *Los bandidos de Río Frío* diciendo que “The plot of this novel is also, from an artistic standpoint, poor; it is cumbersome, full of digressions, and tiresome, for Payno was utterly unable to subordinate minor incidents” (350).²¹ Esta crítica solía ignorar el contexto en el que fue creada la obra, las intenciones y las características de la novela de folletín. No obstante, Robert Duclas, con la publicación de *Les bandits de Río Frío* en 1979, comenzó una nueva etapa en la que las obras de Payno fueron contempladas desde un punto de vista diferente sin el inherente desprecio que se les había dado en estudios anteriores (González 14).

Como ya se ha dicho, la primera obra extensa de Manuel Payno fue *El fistol del Diablo*. La versión inicial se comenzó a publicar en *La Revista Científica y Literaria* en 1845 (González 17) y se detuvo en el capítulo titulado “Florinda” a la par que la impresión de la revista en 1846 debido a la falta de papel, producto de la guerra entre Estados Unidos y México (Landeros). Payno la volvió a retomar en 1848 en *El Eco del Comercio* (González 17), revista de su pertenencia, en donde publicó la obra desde el inicio y avanzó más allá del contenido original abandonando la empresa en el capítulo “Método de sacar el equipaje de un hotel” (Landeros). En 1859 y 1871 se imprimieron dos ediciones con lo que, hasta ese momento, era considerado la obra completa. En 1887, cuando Manuel Payno ya vivía en Barcelona, se publicó la última revisión de la novela en la que cambió el final, agregó

²⁰ “Que divaga y está desconectada” (la traducción es mía).

²¹ “La trama de esta novela es también, desde un punto de vista artístico, pobre, es enrevesada, llena de digresiones y cansada, porque Payno fue completamente incapaz de subordinar incidentes menores” (la traducción es mía). En varias ocasiones se hicieron reediciones de *Los bandidos de Río Frío* en el que se “corregían” los “errores de estilo” que se encontraban en el texto, incluyendo el lenguaje que Payno usaba para transmitir las diferencias entre sus personajes (Glantz 134-141).

capítulos de conflictos históricos y eliminó las críticas más duras dirigidas hacia los militares (González 17).

Esta novela sigue, casi al pie de la letra, los cánones de la novela de folletín con su enorme longitud y sus historias entrelazadas. Antonio Castro Leal sugiere que hay tres obras principales de las que abreva este texto: *Las memorias del Diablo* de Frédéric Soulié (1837-1838), *Los misterios de París* (1842) de Eugène Sue y *El conde de Montecristo* (1844) de Alexandre Dumas (XIX). De la última de ellas, no menciona ninguna característica específica, sin embargo, dice que Payno tomó de *Las memorias del Diablo* la intervención del personaje diabólico y el estilo entrelazado de las historias que conforman la trama, y de *Los misterios de París* postula que comparte el gusto por la crítica y la inclusión de personajes de origen humilde (XIX).

A pesar de que es cierto que comparte similitudes con *Los misterios de París* en cuestiones como los personajes y el ambiente,²² resulta precipitado sugerir que las características mencionadas provengan directamente de estas obras. Además, el Diablo ya estaba muy presente en la cultura como personaje novelizado debido a los cambios ideológicos, la secularización y la importancia del mundo mortal que sucedieron durante la Ilustración, lo que hace que surja la idea de “gozar los castigos a los malos aquí y ahora” (Sandoval 124). El tejido de las historias, en cambio, es una característica esencial en las novelas de folletín, por lo que adjudicarle el procedimiento a una única obra puede resultar excesivo; aunque es imposible negar una influencia importante, no es posible otorgar toda la responsabilidad a estas obras. En cuanto a la presencia de crítica dentro del texto, esta

²² Tanto Flor de María en *Los misterios de París* como Celeste en *El fustol del Diablo* pasan por eventos similares (una vida sumida en la miseria, una visita a la cárcel, el escarnio de sus conocidos, lo que parecería un momento de descanso se transforma en desgracia, etc.) y parecen representar lo mismo, pues ambas son jóvenes, bellas, castas, sufren en silencio y son muy cercanas a su fe.

actividad fue uno de los objetivos principales, no sólo de Payno, sino de varios otros escritores de su época (Martínez Luna 6), por lo que sugerir que el origen de este afán surge con la lectura de *Los misterios de París* resulta arriesgado.

No obstante, es indudable que esta obra sigue el esquema de la novela de folletín al igual que las antes mencionadas. La primera evidencia para determinar esto se encuentra en su método de distribución en dos publicaciones periódicas distintas, *La Revista Científica y Literaria* y *El Eco del Comercio*. Por esta razón, la estructura de cada capítulo sigue aquella descrita previamente en la que el conflicto futuro se esboza con antelación (Geraldo 50). Un ejemplo claro de esto se ve en el capítulo “Aventura nocturna” (Payno, Fuente Parres 60-64; vol. 1, cap. 9), que es muy breve. En los primeros párrafos se establece el conflicto: Rugiero lleva a Arturo a una casa y le dice que observe los acontecimientos que van a suceder, pero que no intervenga; el conflicto crece al observar a una figura encapuchada, una señorita a la que reconoce como Teresa y a un sacerdote; las interacciones entre los tres culminan con el encapuchado, que se revela como don Pedro, amenazando con matar a Teresa. La acción se interrumpe dentro de la narración, pues Rugiero impide que Arturo vea el desenlace de la situación, lo que asegura el despertar de la curiosidad del lector. Sin embargo, el narrador procura aumentar este efecto con la trifulca entre Arturo y Manuel, a quien el primero no reconoce, que termina con estas palabras: “—¡Maldición! —exclamó— lo he matado, y no puedo salvar a su querida. —Y ya fuera de sí abandonó la fatal casa y echó a andar por en medio de la calle—” (64; vol. 1, cap. 9).

En cuanto a la estructura narrativa, el texto cuenta una historia principal, la de Arturo, entrelazada con una historia secundaria pero que tiene casi con el mismo nivel de importancia y espacio utilizado, la de Manuel y Teresa. Arturo es el hilo conductor alrededor del cual se tejen el resto de las fábulas que cuentan eventos sucedidos a personajes que Arturo conoce o

que están relacionados con él de alguna forma. Las pausas a la trama principal causada por estos otros hilos argumentativos a veces suponen capítulos enteros dedicados a narraciones que a primera vista parecen ajenas.

Estas interrupciones se unen de diversas maneras. En algunas, mediante la analepsis, se presenta la historia previa de los personajes, como en los capítulos dedicados a la vida de Teresa y aquellos que hablan de la infancia de Celeste. En otros casos, la interrupción es realizada de forma metadieética en la que uno de los personajes toma las riendas de la narración para relatar una historia propia, como es el caso del padre de Celeste, o ajena, como lo que cuenta Rugiero en el hotel. En unas cuantas ocasiones, la diégesis principal se interrumpe para mostrar un evento simultáneo, como sucede en el lance entre Celeste, Rugiero y Olivia, que se desarrolla a la vez que Arturo formula las diligencias necesarias para sacar a Aurora del convento. No obstante, estas pausas están muy lejos de ser interrupciones innecesarias, por el contrario, son parte del objetivo de la obra. Payno no pretendía sólo contar la historia de un protagonista único, sino pintar un mundo entero, una descripción del México de su época.

La construcción de los personajes es otra característica fundamental. Como menciona José Joaquín Blanco, en la narrativa de Payno aparecen las convenciones comunes del folletín como el “presidente idealizado” o “el viejo juez incorruptible y angélico” (266). En el caso de *El pistol del Diablo* se pueden agregar otros personajes similares como “la mujer ideal”, que es Teresa, “la mujer resignada”, que es Celeste, y “la mujer frívola”, que es Aurora (González 59-60), además de “la mujer chismosa” doña Venturita, “la dama benéfica”, que son Teresa y Aurora, “el villano corrupto”, don Pedro, etc., personajes maniqueos que mantienen sus cualidades a lo largo de toda la novela.

En el caso del protagonista, Arturo, a pesar de que su modelo implica la posesión de valores y un buen corazón, presenta también las características de una persona común. A lo largo de la trama comete errores de juicio, coquetea con Celeste, Aurora, Apolonia y, hasta cierto punto, con Teresa, además, es descuidado con el dinero. No es el superhombre que se ve representado en Rodolfo de *Los misterios de París*. Durante buena parte de la historia no posee recursos económicos suficientes, va a la cárcel y la desgracia lo persigue; es un poco crédulo y propenso a seguir los consejos de Rugiero. Palti alude a que esto es señal de que “estaba destinado a ser un personaje secundario, como Lorenzo, una sombra de Manuel, su mediador y complemento” (17), sin embargo, estas características corresponden más bien al héroe medio y, por lo tanto, alguien en el que el lector puede encontrar rasgos con los cuales identificarse.

Los espacios se encuentran detalladamente descritos,

Mientras estas y otras reflexiones hacía Arturo, habían andado varias calles, torcido otra y se hallaban la muchacha y su galán en uno de esos lugares de México que se llaman barrios, y en los cuales apenas se puede creer que forman parte de la bellísima capital, reina de las Américas. No hay en ellos ni empedrados, ni aceras; inmundos albañales ocupan el centro de la calle; y por toda ella está esparcida la basura y la suciedad, lo cual hace que la atmósfera que allí se respira sea pesada, fétida y, por consecuencia, altamente perjudicial a la salud.

Las casas presentan el mismo aspecto de abandono: unas son de adobe, otras de piedra volcánica, color de sangre o de ceniza; pero todas sin aseo exterior, sin vidrieras en las ventanas, sin cortinas en lo interior. Frente de estas habitaciones frías y tristes hay algunos edificios arruinados, o por los temblores o por los años y la incuria de los dueños. Se ve un lienzo de pared en pie, queriéndose desplomar; algunas vigas podridas medio caídas; los marcos de las puertas comidos por la polilla, y brotando la hierba de las hendeduras [...].

En cuanto a la población que habita por lo común estos barrios, no puede decirse sino que está en armonía con los edificios. Cruzaban como unas sombras varios personajes envueltos en una luenga tela cuadrada de lana de colores o blanca, que se llama frazada: un sombrero de palma, de una ala muy ancha, [sic] cubre su cabeza, que oculta parte de su cara bronceada, y que es más imponente y rara, porque a veces está oscurecida por un negro bigote o por grandes madejas de pelo negro y desordenado que caen sobre las mejillas [...] (Payno, Fuente Parres 24; vol. 1, cap. 5).

Estos fragmentos van más allá de la construcción visual, algunos de ellos añaden elementos olfativos, “lo cual hace que la atmósfera que allí se respira sea pesada, fétida y, por

consecuencia, altamente perjudicial a la salud” (24). Los elementos auditivos en estas descripciones no son tan evidentes, no obstante, se pueden deducir con frases como “Cruzaban como unas sombras”, lo que indica un silencio que ayuda a crear el ambiente. En varios casos, en los que el espacio sirve como un cuadro de costumbre, incluye también a la gente que habita en esos lugares, más como una parte del ambiente que como personajes “En cuanto a la población que habita por lo común estos barrios, no puede decirse sino que está en armonía con los edificios...”. Este tipo de retratos escritos son una muestra de la intención de Payno de describir México.

La última característica se encuentra en la “forma conversacional” (Thérenty 26) que se le ha adjudicado a Manuel Payno incluso mientras vivía (Glantz 137). Esto también se le ha reprochado por considerarse que muestra una prosa “descuidada” (138). Críticas injustas como estas se han reexaminado en los últimos tiempos, pues muchas de ellas parecen olvidar el contexto y los valores de la época. La llamada forma conversacional es evidente a lo largo de toda la narración, pues fluye sin necesidad de un vocabulario demasiado rebuscado o una increíblemente difícil forma oracional: “La charla del tendero fastidió a nuestros jóvenes, quienes se burlaban de la falsa sabiduría del pobre hombre, que, olvidado en un pueblo desconocido de la Sierra, había digerido tan mal su escogida biblioteca” (Payno, Fuente Parres 309; vol. 2, cap. 9).

Además, Rafael Olea Franco señala, apoyándose en varios otros estudiosos, que frecuentemente usaba mexicanismos (115), sobre todo en los diálogos, como “El catrín que la llevaba” (Payno, Fuente Parres 363; vol. 2, cap. 15), “Rentoy, valedor” (378; vol. 2, cap. 16), “vale más que todas las zarandajas que han empeñado al patrón de la casa” (380; vol. 2,

cap. 16), entre otros, que emplea para volver más vivo el retrato que pinta, pues muestran el habla y comportamiento de la gente de la época y lugar.²³

Antonio Castro Leal, a pesar de su defensa, admite, siguiendo la directiva de Alejandro Villaseñor y Villaseñor, que el lenguaje usado en la obra no es muy elevado (XX). Spell lo acusa de tramas complicadas y una incapacidad de jerarquizar los eventos (350). A pesar del estigma que ha afectado la visión de su prosa, debe contemplarse a esta no desde el punto de vista contemporáneo, pues los cánones de composición han cambiado con el tiempo, sino como la herramienta que sigue las reglas del género literario que usó para expresarse y que, en algunos lugares, lo reinventa para que mejor represente su contexto. Usaba esta manera de escribir alejada de los elitismos presentes en otro tipo de obras y así acercaba la literatura a un grupo que nunca antes había sido contemplado como lector.

²³ El uso tan prevalente de este vocabulario específico recibe especial atención con el glosario en la primera edición de *Los bandidos de Río Frío*.

Capítulo 2. La caracterización de Rugiero

En el capítulo anterior ya se habló de lo importante que es la construcción de los personajes para la novela de folletín. Algunos permiten que el lector se proyecte en ellos para encontrar un consuelo (Eco *El superhombre* 78), otros más, menos desarrollados, participan de la creación del mundo debido a que construyen el ambiente con su presencia. También se ha explicado cómo los esquemas de la novela de folletín, por ejemplo, el héroe medio, se aplican a un gran número de personajes de *El fistol del Diablo* que conviven entre ellos para crear la historia.

No obstante, entre los personajes, existe uno que resalta inmediatamente por las enormes diferencias encontradas entre él y el resto de los actores. Rugiero, que aparece recurrentemente a lo largo de la obra, se distingue por sus cualidades que se escapan de lo ordinario y presentan lo sobrenatural. Algunos estudiosos, como José Ricardo Chaves, las han considerado como elementos fantásticos. Otros, como Antonio Castro Leal, identifican en esas características un remanente romántico debido a los textos que posiblemente inspiraron su construcción (XV-XVI). Unos más, como Adriana Sandoval y Héctor González Aguilar infieren un resto fáustico en el personaje. Otros examinan su modernidad y humanización.

José Ricardo Chaves nota cómo su papel de “espejo de los malos instintos y pensamientos de los otros personajes” (68) se usa para reducir los efectos de lo fantástico a lo largo de la obra, pues provoca una “cristalización de un sentido alegórico en el personaje diabólico de Rugiero” (68); dice que su descripción “apela a un repertorio de lo diabólico y sobrenatural” (70) y postula que podría presentarse un rasgo homoerótico en el personaje que

ayuda a esa construcción diabólica (70), aunque el autor mismo no está seguro de que haya bases para discernir esto.

Por otra parte, Adriana Sandoval analiza los aspectos simbólicos de su descripción física. Rugiero es un hombre sofisticado y elegante, marcado enormemente por la presencia del fístol (128). Sugiere que la punta del fístol, así como la punta de las botas, remite a “los ángulos picudos asociados con los cuernos y la cola del Diablo” (129), una idea un poco vaga que desconoce la costumbre de la época de portar accesorios semejantes. Hace también una relación entre el nombre de Rugiero y el rojo, color asociado con el Diablo, así como los momentos en los que viste de negro y cómo esto remite a la noche y la oscuridad (130). Nota también cómo “parecía ser más una suerte de catalizador de la conducta de los personajes” (134) y la forma en la que afecta negativamente al resto. Postula que, aunque hay características románticas en Rugiero (135), su actitud es “más moderna” (138) y existe ambivalencia en su pensamiento y actuación, pues tanto trabaja con los antagonistas, como ayuda a los protagonistas u ofrece crítica a la sociedad (139).

Héctor González Aguilar subraya que el influjo de Rugiero es difícil de resistir, además, el personaje sabe todo lo que sucede a su alrededor. Postula que “es un diablo humanizado que a veces llega al sentimentalismo” demostrado por la pena que demuestra cuando habla de su patria, de la que es un exiliado (58); asevera también que otra muestra de esta humanización se percibe en su enamoramiento de Celeste, algo erróneo si se contempla el texto. Apunta que “jamás se opone a los designios de Dios, reconociendo además su inferioridad ante él” (59) y lo llama, al igual que Antonio Castro Leal, una “personificación del destino” (59).

Finalmente, Alfredo Landeros Jaime señala una influencia mefistofélica que se diluye en la última versión. Además, a lo largo de la obra, Rugiero repite lo que decían o pensaban

los personajes antes de su llegada para solucionar su dilema, lo que Landeros adjudica a su conocimiento de la condición humana. Es una manifestación del libre albedrío, pues la decisión de la condena se encuentra en la mano de los otros personajes, Rugiero no obliga las acciones. También compara su construcción como ente diabólico entre las dos versiones de la obra e indica que en la primera de ellas se articula completamente al personaje como el demonio, algo que se pierde en la segunda.

2.1 Dos versiones diferentes de *El fistol del Diablo*

Alfredo Landeros Jaime en su conferencia sobre la novela, considera que las ediciones de esta obra se pueden dividir en dos. Aquella publicada en 1871 engloba la primera iteración del texto, pues los cambios que existen entre ésta y sus predecesoras son mínimos, por lo que el contenido no se ve afectado. Reconoce como la segunda versión el texto publicado en 1887 debido a las diferencias significativas, incluyendo un final distinto, que tiene respecto las impresiones anteriores. A pesar de que la distinción es muy importante, pues marca las distintas fases tanto del autor como de la obra, en este trabajo se comparará el texto publicado en 1859-60²⁴ con el impreso en 1887²⁵ porque son los extremos del período en el que se realizó escritura íntegra y, por lo tanto, sus contextos originales de creación contrastan enormemente.

La primera versión completa de *El fistol del Diablo* se publicó en la imprenta de Ignacio Cumplido, conocido por el cuidado editorial que dedicaba a su trabajo y los maravillosos resultados que obtenía, incluso cuando escaseaban los recursos (Quirarte 248-

²⁴ A partir de aquí se le llamará “Inicial”, pues es la primera que recoge la versión íntegra de la obra.

²⁵ A partir de aquí se le llamará “Final”, pues es la última versión publicada por Payno.

249).²⁶ Constaba de un total de ochenta y siete capítulos repartidos en siete tomos impresos entre 1859 y 1860, el último de los cuales, para aprovechar los últimos pliegos, reúne el cuento “El cura y la ópera” y un estudio histórico de María Estuardo, ambos textos también de Manuel Payno.

La última versión se imprimió en Barcelona en 1887 en la imprenta de Juan de la Fuente Parres (Vieyra 288),²⁷ constaba de ciento trece capítulos y seis láminas repartidos en dos volúmenes, además de un glosario que Landeros toma como señal de la preocupación que Payno sentía acerca de la recepción de su obra en España.²⁸ Luego de la muerte del autor, Antonio Castro Leal reeditó el texto y dividió los capítulos en cinco partes, Porrúa publicó esta versión sin el glosario y con un extenso prólogo. El aumento de capítulos de la versión final y otros cambios, a juicio de Landeros, manifiestan un ánimo de reestructurar la novela. Aquí no se pretende realizar una exhaustiva comparación tipográfica ni editorial, pero es importante resaltar algunas diferencias específicas, pues algunos cambios resaltan distintos aspectos de la obra, lo que señala un cambio en la intencionalidad de la escritura.

El contenido hasta el capítulo veinte de la cuarta parte del impreso de Barcelona es similar y está organizado casi completamente de la misma manera a la edición de Cumplido con algunas excepciones: los capítulos que en la versión final de 1887 se llaman “Las novelas

²⁶ Ignacio Cumplido nació en Guadalajara en 1811. En 1829 se volvió el director de la imprenta que editaba *El Correo de la Federación*. En su imprenta se editaron publicaciones como *El Mosaico Mexicano* (1836-1837), *El Siglo Diez y Nueve* (1841-1896) que fue el primer lugar de impresión de *El pistol del Diablo*, *El Museo Mexicano* (1843-1846), una edición del *Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1842), etc. (Mesías).

²⁷ Juan de la Fuente Parres fue un editor que nació en Asturias en 1847 y emigró a México en 1863. En 1872 se volvió el gerente de la empresa J. F. Parres y Compañía y pasó a ser el propietario en 1889. Editó numerosas obras importantes como *La historia de Méjico* de Niceto de Zamacois. También publicó *La Prensa*, periódico de filiación porfirista, con quien se cree que mantenía buenas relaciones debido a que fue a él a quien se le dio un contrato para elaborar libros en blanco para las aduanas marítimas y fronterizas. Su imprenta en Barcelona fue la que editó *Los bandidos de Río Frío* entre 1892 y 1893 y posteriores ediciones (Vieyra 290, 292- 293, 296; Sol 93-94).

²⁸ El glosario en la primera edición de *Los bandidos de Río Frío* apoya a esta noción.

de Rugiero. El famoso Argentón” y “Las novelas de Rugiero. Una noche de bodas” están unidos bajo el nombre de “Florinda” en la versión inicial; el capítulo “El Palacio y la Plaza Mayor” es un agregado de 1887; los capítulos “Secretos del corazón”, “Combate entre un perro y un hereje” y “Escenas de familia” no estaban divididos y llevaban el nombre de “Un enemigo del alma”. En los capítulos restantes, la mayoría de ellos tiene nombres diferentes, aunque el contenido es, en su mayoría, el mismo.

En cuanto a la narración, una diferencia notable e interesante como muestra del tipo de cambios que se llevaron a cabo a lo largo de los años, se encuentra en el capítulo “El ministerio de la guerra”, que mantiene la crítica a la burocracia mexicana y la línea general de la historia encontradas en la edición de Cumplido, pero cuyo texto y descripciones presentan variaciones notables que resaltan aspectos distintos. En la versión de 1887, la descripción de los desventurados que esperan a que llegue el ministro es más extensa y detallada, lo cual permite una visión más amplia del espacio y pone en evidencia la incompetencia del gobierno.

En el texto original, la crítica es más aguda, pues incluye frases como “se figurarán que para ser Ministro, u oficial mayor de una Secretaría en este país, se requieren un gran talento y una carrera muy distinguida [...]. Pero tampoco para ser general, para ser empleado o para figurar acaso en primer término, se requiere saber nada, absolutamente nada” (Payno, Cumplido 3-4; vol. 3, cap. 1). Además, pone en evidencia el desprecio que el ministro tiene por la gente con diálogos como “—¿Y ese otro legajo de papeles, qué cosa es? / —Solicitudes, señor. / —¿Y qué quieren esos solicitantes? / —Diversas cosas: licencias, pagos de alcances, grados, ascensos. / —Bien, bien; échelas usted en un cajón, a donde no volvamos a verlas” (8; vol. 3, cap. 1).

La bifurcación entre versiones hacia dos finales distintos comienza en el capítulo veinte de la cuarta parte de la edición de 1887, “La sombra de Teresa”, que en la versión original se llama “La voz de la conciencia” y es el segundo capítulo del séptimo volumen. En la primera versión del texto, la historia llega al desenlace en los siguientes ocho capítulos, a diferencia de la edición final que concluye la historia en treinta. Debido a las características genéricas de su escritura, Landeros considera que este segundo final muestra similitudes con la novela histórica; por su parte, Héctor González Aguilar ve la novela como una “obra parahistoriográfica” por la “ficcionalización de los hechos” (99).

La trama que se desarrolla en ambos textos es semejante en algunos puntos. Se mantiene la ambientación histórica, con la rebelión de los polkos y la invasión de los Estados Unidos a México como escenario principal de la narración. Dentro de estos dos eventos históricos generales, se conservan otros puntos de la trama: la estadía de Arturo en el convento de la Concepción durante el levantamiento, su romance con Aurora, la fatídica ruptura de su relación debido a las historias contadas por Francisco y la cruel carta que Arturo manda a la muchacha. En los dos textos aparece el conflicto de la paternidad secreta de Carmela y el ataque a Churubusco.

A pesar de estas similitudes, el tratamiento de las historias es diferente. Por ejemplo, el romance entre Arturo y Aurora en el convento de La Concepción se desarrolla de manera distinta: en la versión inicial, ambos se entienden desde el inicio, hablando frecuentemente, incluso enfrente de otras religiosas; en el texto final, Arturo tarda unos días en encontrar a Aurora en los pasillos del edificio, momento que el autor aprovecha para describir el convento. Así mismo, la manera en la que se devela la relación entre Mariana y Valentín es diferente; en la versión inicial, Teresa, Valentín y Mariana intentan decirle a Carmela que su madre falleció años atrás, antes de que Teresa no pueda sostener la mentira y le termine

confesando todo; en la edición final, Teresa pone en evidencia la mala conducta de Valentín, contando enfrente de todos la relación que se dio entre él y Mariana y poniendo de manifiesto su conducta reprobable al no casarse con la chica; luego comienzan a tratar a Carmela como su hija, acostumbrándola a que los trate como padres pero sin contarle la verdad.

En cuanto a diferencias más sustanciales, en la versión inicial, después de la repentina aparición de Teresa en su oficina, don Pedro cae en un estado delicado que efectivamente lo elimina de la trama, su influencia desaparece por completo en los últimos ocho capítulos. Por el contrario, en la versión final, don Pedro se recupera de la fuerte impresión y continúa actuando como el antagonista de la novela. Es él quien interviene en la tensión de las relaciones sociales e instiga el conflicto entre polkos y puros.

Otra discrepancia notable es la cantidad de personajes que manejan ambos finales. En la versión inicial, los personajes más relevantes en el desenlace son Arturo, Josecito, Teresa y Manuel; Aurora, Celeste y Rugiero también tienen gran importancia en sus respectivos capítulos; el resto de los personajes, Valentín, Carmela, Bolao, Luis, Celestina, Mariana y Florinda, aparecen en menor medida. Por su parte, en la edición final de 1887, Teresa recibe más importancia, hasta el punto de que buena parte de los capítulos se desarrolla en su quinta, se convierte en el pilar de Arturo y la consejera del resto; le siguen en trascendencia Arturo, Manuel y Bolao, este último fungiendo de narrador en páginas posteriores para retratar la invasión estadounidense. Valentín, Carmela, Celestina, Mariana, Josecito, Luis, Celeste, Aurora y Florinda tienen papeles más incidentales.

En el desenlace de 1887 también se reintroducen personajes que se habían presentado a lo largo de la novela. Se le da conclusión a la historia de Elena, Margarita y Apolonia, que aparecen recurrentemente en la quinta de Teresa. Doña Venturita, la vecina chismosa de Celeste, don Mariano, el tendero de Jaumabe, la viuda que lo acompaña y la hija de ésta,

siguen a los soldados y su presencia permite ahondar en el ambiente que se vive en los campamentos. Culebrita, parte de la pandilla que roba a don Pedro las joyas y el fístol, interviene al final de la trama para permitir el trágico final de Teresa y Manuel. Asimismo, Amapola y Pancha, miembros de su pandilla, Joaquín, el enamorado de Elena, y Ojo de Pájaro, conocido de Manuel, están presentes en la narración.

Igualmente, y a diferencia de la versión inicial, el padre Martín ocupa un puesto importante en esta parte de la trama. Después de escuchar la sincera confesión del soldado Martín, que también tiene un papel más extenso en la última edición, existe un cambio en su personaje; la sinceridad y sencillez con las que el soldado confiesa sus pecados y revela las acusaciones contra don Pedro, reforman su manera de ver y comienza a cooperar con los protagonistas, al contrario de lo que sucede en la versión inicial en la que en un par de líneas se dice que continúa trabajando según los planes que ideó don Pedro (Payno, Cumplido 40; vol. 7, cap. 3).

Finalmente, aunque en la primera versión no se cuenta más de Migueletti y de Francisco, en el texto de 1887 se narra el final humillante del último, quien es ejecutado en el mismo campo de batalla por desertor y se escribe, en una sola línea, la muerte de Migueletti, quien sucumbe súbitamente y sin explicación. Como una última y curiosa disparidad, en la versión inicial, Teresa y Manuel contraen matrimonio a pesar de que Teresa afirma que “El día que me casé sabía que Manuel había de morir pronto” (Payno, Cumplido 92; vol. 7, cap. 7); muy distinto a lo sucedido en la edición final, en la que Teresa pronuncia palabras similares, lo que la convence de no casarse con su amado, aunque al final, ambos perecen, al igual que en la primera versión.

2.2 La construcción de Rugiero

Debido a la longitud y complejidad del personaje, se ha dividido el análisis de su caracterización en seis diferentes aspectos. En primer lugar, se explorará la descripción física; después se analizará el rasgo sobrenatural que permea toda la construcción del personaje. Se continuará con un estudio de las acciones que realiza a lo largo de la trama y algunas de las consecuencias de estas, seguido de los comentarios que hacen otros acerca de él, así como lo que él diga de su propia persona. Se terminará con una exploración de la crítica que el personaje otorga.

2.2.1 Descripción física

Adriana Sandoval, en su artículo “La figura del diablo en algunos textos y *El fistol del Diablo*”, recoge parte de la construcción física del personaje de Rugiero. En cuanto a su fisonomía en la novela de Payno, determina que hay un “toque de exotismo” (130), visible en su descripción:

Se encontró frente a frente con un hombre alto y bien distribuido en todos sus miembros. Sus ojos grandes y rasgados, sombreados por rizadas pestañas, ya brillaban como dos luceros o ya relucían como dos ópalos. En su fisonomía había alguna cosa de rudo y de salvaje, a la vez que agradable, pues parecía participar de la belleza de un ángel y de la malicia de un demonio. Su cabello delgado y castaño, perfectamente arreglado, caía sobre sus sienes y orejas y engastaba su rostro de una manera graciosa (Payno, Fuente Parres 3-4; vol. 1, cap. 1).

Esta apariencia exótica se determina sobre todo por la descripción de sus ojos “grandes y rasgados” (3; vol. 1, cap. 1), además de que “explicita su naturaleza” (Sandoval 130) cuando dice: “En su fisonomía había alguna cosa de rudo y de salvaje [...] parecía participar de la belleza de un ángel y de la malicia de un demonio” (4; vol. 1, cap. 1). Aquella belleza se refuerza múltiples veces a lo largo de la novela: “su fisonomía hermosa tenía, por decirlo así, algo de siniestro y terrible” (87; vol. 1, cap. 13); “Entre los bailadores se hacía notar un

hombre de cuerpo muy bien hecho, fisonomía severa, pero interesante y hasta podría decirse hermosa” (447; vol. 3, cap. 1). Ese atractivo también se da a entender usando otros adjetivos: “En el timón estaba un hombre de **gallarda** presencia [...] daba a su fisonomía severa y varonil, a la vez que amable, un aspecto muy **interesante**” (462; vol. 3, cap. 3); “un hombre en el vigor de su edad, de una fisonomía **insinuante y simpática**” (601; vol. 4, cap. 2).²⁹ Resulta interesante notar que en las descripciones aparece también el adjetivo “severo” para describir su rostro, lo que concuerda con la primera aseveración de “rudo y salvaje”.

En este fragmento resalta también su físico, “hombre alto y bien distribuido en todos sus miembros” (Payno, Fuente Parres 3; vol. 1, cap. 1), como parte de su atractivo, detalle que se manifiesta en otros lugares: “hombre de cuerpo muy bien hecho” (447; vol. 3, cap. 1), que se asemeja a la frase anterior; “dejó ver un par de brazos hercúleos y completamente cubiertos de vello” (452; vol. 3, cap. 1), centrado en un solo detalle; y “A intervalos se veía que Rugiero con los pies y con sus nervudos brazos removía fuertemente las aguas, y entonces aparecía su cuerpo blanco de Hércules” (457; vol. 3, cap. 2); esa referencia a la mitología clásica no estaba en la versión inicial, donde se le describe como “cuerpo blanco y varoni[I]” (Payno, Cumplido 189; vol. 4, cap. 7).

Otra ligera discrepancia entre ambos textos se encuentra en la descripción que se tiene en 1887 del “cabello delgado y castaño” (Payno, Fuente Parres 4; vol. 1, cap. 1) que contrasta con la que se tenía en 1859-60, en la que se habla de “cabello delgado y rubio” (Payno, Cumplido 7; vol. 1, cap. 1), lo cual resulta todavía más confuso cuando en páginas posteriores, en ambas versiones se habla de “patillas negras y espesas” (Payno, Fuente Parres 87; vol. 1, cap. 13) (Payno, Cumplido 176; vol. 1 cap. 13).

²⁹ Las negritas son mías.

Otro aspecto que resalta es la ropa que porta. María del Carmen de Arechavala Torrescano dice que “Aunque en la novela se mezclan personajes de todas las clases sociales, los protagonistas están ubicados en las altas” (119), algo que se indica en el esplendor con el que se detalla la vestimenta de Rugiero cuando aparece por primera vez:

Vestía un traje negro y un grueso fistol, prendido en su camisa blanquísima y de rica Holanda, despedía rayos de luz de todos los colores del arcoíris. Una cadenita de oro y amatistas, asida a los botones del chaleco, iba a esconderse en la bolsa izquierda. No podía darse hombre ni más elegante ni más bien presentado y sólo una mujer, con su curiosidad instintiva, podría haber notado que las puntas de las botas eran extremadamente largas y agudas (Payno, Fuente Parres 4; vol. 1, cap. 1).³⁰

Una descripción similar ocurre páginas más adelante, cuando visita a Arturo en la cárcel:

Rugiero estaba vestido, poco más o menos, de la misma manera que cuando Arturo lo vio por primera vez en su casa, y sólo podía notarse que en vez del fistol de hermosos brillantes [...] tenía en su blanca y fina camisa de Holanda un ópalo tan pequeño que sólo cuando lo hería diagonalmente la luz se observaba, como si estuviera adherida a la camisa, una chispa encendida.

Arturo notó también que Rugiero tenía un chaleco de terciopelo, de un color incomprensible y que tan pronto, y según le daba la luz, aparecía de un color sanguinolento, como de un tristísimo morado. La última y rápida observación que hizo el joven, fue que su amigo jamás cambiaba de moda en cuanto a las botas y que siempre terminaban en una exagerada punta (Payno, Fuente Parres 296; vol. 3, cap. 8).

En estas detalladas referencias a su ropaje, Adriana Sandoval resalta la presencia del negro al relacionarlo con “el color de la noche, del mal, de los villanos, de la oscuridad” (130). Otra instancia más en la que Rugiero porta ese color resalta por la extrañeza con que la pinta el narrador, pues dice “se presentó en su cuarto un personaje vestido de negro, a pesar del calor y contra la costumbre veracruzana” (Payno, Fuente Parres 87; vol. 1, cap. 6), refiriéndose a la visita que hace a Arturo mientras éste yace enfermo en Veracruz. Una última mención de la vestimenta de color negro sucede en Jaumabe, en donde se encuentra con los jóvenes vestido con “pieles negras de chivo” (Payno, Cumplido 320; vol. 2, cap. 10).

³⁰ En la edición de 1859-60 se agrega “un grueso fistol de diamantes” (Payno, Cumplido 7; vol. 1, cap. 1), detalle que no cambia el contenido.

Se acentúa continuamente su elegancia desde las primeras páginas, “No podía darse hombre ni más elegante ni más bien presentado” (Payno, Fuente Parres 4; vol. 1, cap. 1), que se repite, por ejemplo, en el baile en Tampico en el que va “vestido con una elegancia sin afectación” (447; vol. 3, cap. 1). Posteriormente, se nota algo similar cuando visita a Florinda y llega “con sus guantes puestos y vestido todo de gris, con una correcta elegancia” (542; vol. 3, cap. 10), y, más adelante, en su encuentro con Celeste, va “vestido con una elegancia perfecta” (601; vol. 4, cap. 2) y “se presentó con un traje diferente y más elegante que el de la víspera” (604; vol. 4, cap. 3).

Además de su arreglo extremadamente refinado, en otras ocasiones, Rugiero viste con ropas que le dan un aspecto insólito, como su encuentro en Jaumabe en el que, en medio de la tormenta, Rugiero “estaba vestido de pieles negras de chivo, llevaba un gran sombrero jarano y encajadas en el cinto un par de enormes pistolas” (Payno, Fuente Parres 320; vol. 2, cap. 10), atuendo que, si bien extraño, resultaba explicable debido a las circunstancias.

Otro lugar en el que va con la costumbre es después del naufragio en Tampico, en donde visita a los protagonistas dos veces. En la primera de ellas porta “una chaquetilla encarnada con unas letras y marcas blancas, que denotaban que pertenecía a la marina sarda; un elegante sombrerillo de paja de Italia, adornado con un listón negro” (Payno, Fuente Parres 462; vol. 3, cap. 3) mientras navega con destreza una lancha; la posterior descripción, “Era verdaderamente el tipo del marino sencillo y valiente” (462; vol. 3, cap. 3), indica que la vestimenta que llevaba era la adecuada para el clima, aunque todavía llamativa debido a que es un uniforme extranjero. En la segunda aparición ocurrida unas páginas más adelante, se dice que “venía vestido como se acostumbra en los puertos de Matamoros y Tampico: una fina camisa de tela de Holanda, una chaqueta y un pantalón de lona, también blanco, un ligero

lazo negro en el cuello y un sombrero de paja” (501; vol. 3, cap. 6), momento en el que, una vez más, se resalta su elegancia mientras viste de manera adecuada.

Además de las descripciones que van de lo común del hombre elegante a aquellas que revelan lo sobrenatural en Rugiero, en su última comparecencia de la versión inicial se completa la imagen de ente extraordinario. Después de que rapta a Celeste y Arturo y ofrece a éste ser el “rey de la creación”, se transforma en la representación del ángel caído, poseedor de una enorme belleza: “Arturo observó en el horizonte un ángel hermoso a la vez que terrible. Sus alas eran rojas, su túnica de fuego; sus ojos grandes estaban empapados de un tinte melancólico, su figura toda brillaba siniestramente” (Payno, *Cumplido* 109; vol. 7, cap. 7).

2.2.2 *Lo sobrenatural*

José Ricardo Chaves indica que el principio de dubitación del que nace lo fantástico permea toda la obra. Este principio de duda surge de los aspectos sobrenaturales con que se construye el personaje de Rugiero. Chaves ofrece un breve listado de recursos fantásticos que aparecen en la novela: la adivinación, la reaparición de los muertos, la catalepsia y los trances del magnetismo (69). Similarmente, anota algunas de las “cualidades sobrehumanas” de Rugiero: una excelente puntería, virtuosismo musical, la apariencia de parte de su indumentaria, la atracción que parece ejercer sobre luciérnagas y cujos, así como la “ocasión [en que] Manuel le dispara a la cabeza con una pistola cargada y la bala no sale” (71).

Pero esas no son las únicas características sobrenaturales de Rugiero. La primera de sus habilidades extraordinarias es la de leer el pensamiento. Esta se manifiesta desde su primera aparición:

—Decidme, Arturo, ¿no es verdad que pensabais actualmente en el amor?

—En efecto —repuso Arturo algo desconcertado— pensaba en el amor; pero ya veis que es el pensamiento que domina a los veintidós años.

—Decidme, Arturo, ¿no habéis sentido un mal humor horrible los días anteriores?

—En efecto —contestó Arturo un poco más alarmado— pero también esto es muy natural... cuando el corazón está vacío e indiferente a todo lo que pasa en la vida.

—Decidme, Arturo, ¿no es cierto que tenéis en el corazón una ambición desmedida de amor?

—Pero vos adivináis —interrumpió Arturo, levantándose de su asiento.

—Decidme, Arturo, ¿no es cierto que antes de que yo entrara os mirabais al espejo, y pensabais en que vuestra fisonomía juvenil y fresca podría hacer impresión en el corazón de las mujeres? (Payno, Fuente Parres 4; vol. 1, cap. 1).

Algo similar sucede posteriormente, mientras Arturo languidece enfermo en Veracruz:

—Es muy natural amigo mío, porque vos no amáis ni habéis amado nunca a Celeste, y durante vuestro delirio sólo habéis tenido delante de vuestros ojos la imagen de otra mujer.

—No comprendo vuestro lenguaje, Rugiero, y esas palabras no pueden ser sino conjeturas, puesto que no estáis dentro de mi corazón.

—¿Y si os dijera, Arturo, que poco antes de que yo viniera, pensabais...?

—Pensaba —interrumpió Arturo— en esta maldita enfermedad que aún me tiene clavado en la cama.

—¿Y no os venía acaso a la imaginación —continúo Rugiero— la soledad de un claustro, el retiro y la meditación?

—Cómo, ¿acaso me habéis escuchado? (Payno, Fuente Parres 88; vol. 1, cap. 6).

En esas dos instancias, Rugiero incluye en su intervención el “pensabais” refiriéndose así a algo que Arturo no ha exteriorizado; prosigue develando información que el joven ha mencionado para sí mismo momentos antes. Esto causa sorpresa y alarma en Arturo, que responde negativamente, cuestionando la manera en la que Rugiero obtuvo ese conocimiento. En la primera ocasión, después de que Arturo manifiesta su extrañeza ante el evento, es superado por la curiosidad, que después Rugiero mismo ayuda a elevar con su negativa a responder las interrogantes del joven. En el segundo fragmento, ante la molestia del muchacho, Rugiero ofrece una explicación que, como dice Chaves, “opera un mecanismo de reducción de lo fantástico por medio de una explicación supuestamente natural” (68), algo que se vuelve casi una constante en el resto de la obra.³¹

³¹ Chaves emplea el término “reducción”, por lo que es la palabra que se ha usado en la cita, no obstante, es preferible usar “minimización”, pues expresa con más exactitud, el proceso que se lleva a cabo.

A pesar de que estas son las instancias más notorias, buena parte de sus interacciones con otros personajes se desarrollan con la asunción de que Rugiero sabe más de lo que debería. Parece conocer a la perfección el corazón humano (Landeros), de cierta manera es omnisciente, algo que también se muestra con su amplio conocimiento de las historias de otras personas, como Florinda, Elena y Margarita.

Un segundo poder es la habilidad de desplazarse de formas inexplicables, cuya instancia más destacada sucede en sus primeras apariciones en las que se presenta repentinamente en la habitación de Arturo, para después despedirse y salir “cerrando tras sí la puerta. Arturo tomó la luz y salió a buscarlo, pero en vano. Ni en la escalera, ni en el patio había nada. Todo estaba en silencio y el portero dormía profundamente” (Payno, Fuente Parres 5; vol. 1, cap. 1). Aquel arribo repentino se repite unas líneas más adelante, en las que vuelve a introducirse súbitamente y sin el conocimiento del joven. Aquello se complementa con las mismas palabras de Rugiero, que le dice: “Yo entro por las ventanas, por los techos, por las hendiduras. Por donde quiera que puede pasar el aire, por ahí paso yo” (5; vol. 1, cap. 1), lo que alude a inmaterialidad. Un fragmento parecido se da más adelante en la obra, cuando Rugiero se adentra en la habitación de hotel en la que conversaban Arturo y Josecito ante la sorpresa de ambos. Aquí, esta habilidad es minimizada por las palabras de Rugiero (666; vol. 4, cap. 13).

Su tercer poder reside en el hipnotismo que genera con la ayuda de su voz, con la que crea un ambiente que aturde, adormece y cuando los afectados despiertan de su estupor, la memoria de lo ocurrido se encuentra afectada. Esto se visibiliza en dos ocasiones. En la primera de ellas, Rugiero alcanza a Manuel y Arturo en Jaumabe en medio de la noche, después de hablar y mirar visiones en un espejo, uno cae “presa de un fatigoso sopor” mientras que el otro “se retorció rabioso en su lecho” (Payno, Fuente Parres 327; vol. 2, cap.

1); al despertarse al día siguiente, no recuerdan nada de lo sucedido y sólo les queda el remanente de las terribles emociones suscitadas la noche anterior: “—¿Ha estado aquí anoche alguien? —preguntó el capitán. / —Eso mismo te iba yo a preguntar... / —¿Recuerdas si cuando nos acostamos estaban estas sillas? / —En verdad que no puedo hacer memoria de nada —respondió Arturo” (328; vol. 2, cap. 1).

Algo similar sucede luego del rescate de Teresa, después de una larga conversación, casi como una cátedra, Arturo, Manuel y Valentín, “como volviendo en sí de un largo desmayo, se desperezaron, se restregaron los ojos y empezaron a mirarse asombrados” (Payno, Fuente Parres 497; vol. 3, cap. 6). Nuevamente no recuerdan con exactitud lo sucedido: “—Recuerdo —dijo Valentín, poniéndose la mano en la frente— que cuando entré, Rugiero pidió que le sirviera té; luego comenzó a platicar y después... después... imposible... no sé si salí de aquí y volví a entrar o permanecí. El caso es que un pesado sueño se apoderó de mis párpados” (497; vol. 3, cap. 6).

El cuarto poder que utiliza, y que menciona Chaves, es “el uso de medios mágicos para adivinar acertadamente el futuro” (69). El ejemplo más claro sucede en Jaumabe, en donde usa el espejo para mostrar el futuro a Manuel y Arturo. La capacidad para adivinar, o mejor dicho, predecir el futuro se refuerza con sus palabras: “—Esta es la suerte de vuestras dos queridas —dijo Rugiero—, las dos han naufragado” (Payno, Fuente Parres 327; vol. 2, cap. 1). Una segunda prueba de su poder se da en la casa de juego a la que Manuel arrastra a Arturo. Rugiero incita a Arturo a jugar y apuesta a todas las cartas ganadoras ante el asombro del joven, incluso le dice a Arturo “el seis de oros estaba antes” (194; vol. 1, cap. 27) previo a que el tallador terminase de pasar las cartas y a pesar de que ambas salieron unidas.

Su quinta habilidad es el dominio sobre los animales, aunque el momento, el tipo de animal y el dominio que ejerce sobre ellos son muy específicos. Rugiero, a lo largo de la

novela, tiene contacto con cuatro tipos de animales. El primero de ellos, el perro que le obsequia a Arturo, Turco,³² se acerca con timidez a Rugiero, no parece tenerle miedo; después de que este le indica a Arturo como su nuevo amo, la criatura no vuelve a acercarse a él (Payno, Fuente Parres 297; vol. 2, cap. 8).

El segundo tipo son sus impresionantes caballos negros que aparecen múltiples veces a lo largo de la historia, ya sea tirando de una carreta o como su montura. Estos caballos son descritos como “un par de caballos negros con unos ojos colorados como de fuego y unas narices abiertas, por donde arrojaban columnas de humo” (Payno, Fuente Parres 542; vol. 3, cap. 10), lo que, acompañado de la aseveración del padre Martín “Me parecieron los caballos del diablo” (542; vol. 3, cap. 10), pintan una imagen terrorífica que traen consigo referencias al infierno con la presencia del rojo y el fuego. Una instancia muy importante en la que aparecen los corceles se desarrolla en la versión inicial del texto, en la que ayudan a Rugiero y a su acompañante a raptar a Celeste y Arturo para, hacia el final de la obra, precipitarse con sus dos amos en el cráter del volcán (Payno, Cumplido 101-110; vol. 7, cap. 7).

El tercer tipo son las luciérnagas y cocuyos del jardín en Tampico que, después de que Arturo y Manuel exijan respuestas “aunque el diablo me lleve”, “se agitaron repentinamente e invadieron la habitación, formando como una aureola alrededor del misterioso personaje e iluminando siniestramente con una luz azulada y blanca su hermosa e imponente figura” (Payno, Fuente Parres 471; vol. 3, cap. 4). Esta imagen de una luz fantasmagórica rodeando a Rugiero ya se había visto páginas atrás, durante el naufragio en donde “en las aguas del golfo, con el oleaje se inflaman multitud de animalillos fosfóricos. A intervalos se veía que Rugiero con los pies y con sus nervudos brazos removía las aguas,

³² En la versión original, el nombre de este perro es Lince.

y entonces aparecía su cuerpo blanco de Hércules como sumergido en un líquido de luz fosfórica” (457; vol. 3, cap. 4). Los pequeños insectos, fuertemente asociados con la noche, no sólo se sienten atraídos hacia él, sino que lo obedecen: “Rugiero sacó un pañuelo, y apenas lo agitó dos o tres veces en el aire, cuando se alejaron los muchos cocuyos que habían entrado” (472; vol. 3, cap. 4).

La última criatura con la que Rugiero tiene algún contacto de importancia es con los perros del padre Anastasio. Desde el inicio, su interacción es distinta; cuando los animales se suben al bote en el que iban a acudir al rescate de la goleta, Rugiero grita “¡Malditos sean estos perros de Satanás!” (Payno, Fuente Parres 453; vol. 3, cap. 1). Posteriormente, uno de ellos se enfrenta contra él durante el rescate de los pasajeros de la goleta:

La lucha entre Rugiero y la mujer blanca no cesaba; un nuevo combatiente o salvador había venido a mezclarse entre estos personajes [...] Este combatiente era uno de los perros del padre Anastasio [...] Hubo un momento supremo en que Rugiero tomó de las dos manos a la mujer blanca y la arrastró al abismo; el perro entonces hizo un esfuerzo sobrenatural y volvió a la superficie con el grupo (Payno, Fuente Parres 458; vol. 3, cap. 2).

Puede notarse que Rugiero sostiene gran control sobre dos tipos de criaturas, los insectos que además mantienen una relación con la noche, y los caballos que suelen acompañarlo y que, se puede insinuar debido a las descripciones dadas, provienen de un lugar similar al de Rugiero. Por el contrario, los perros, conocidos por su lealtad y cariño, dejan de prestarle atención pronto o lo desafían, como sucede en el caso de los canes del sacerdote, animales asociados al poder benigno que simboliza el padre.

Además de estos dones y los ya mencionados anteriormente por Chaves, Rugiero posee una gran fuerza que se demuestra en la descripción que se hace de sus brazos, pero también en sus acciones. Cuando lleva a Arturo a la aventura nocturna lo deja observar los sucesos, pero en el momento álgido de la discusión: “Rugiero lo asió de la cintura y con una fuerza sobrenatural lo sacó de la pieza, lo bajó por la escalera y, abriendo el zaguán, lo puso

en la calle” (Payno, Fuente Parres 63; vol. 1, cap. 9), Otro ejemplo constante son los apretones de mano dolorosos que recibe Josecito. Relacionado con su fuerza, también son remarcables su atletismo y agilidad; entra con facilidad por la ventana de la habitación en Jaumabe, nada varios kilómetros en el mar de Tampico agitado por la tormenta, salta fácilmente al parapeto de la quinta de Teresa. La extrañeza se resalta con su habilidad para moverse sin provocar ruido: “Rugiero abrió la puerta y los goznes no rechinaron; rozó con sus vestidos al centinela y éste continuó durmiendo profundamente; por fin, atravesó, sin hacer el menor ruido los silenciosos y lóbregos corredores y los soldados que estaban recostados de distancia en distancia no se movieron” (300; vol. 2, cap. 8).

Aparte de este conjunto de características sobrenaturales existe otro aspecto, el pacto. Adriana Sandoval dice que la actitud de Rugiero es más moderna y que “no es necesario firmar un pacto con sangre con él para abrazar el mal” (138). Landeros Jaime afirma que hay un pacto con Arturo que se concreta con un apretón de manos. El texto es ambiguo en ese aspecto, pues Rugiero sugiere en un inicio que un pacto no es necesario, pero en páginas posteriores el pacto se concreta explícitamente.

A lo largo de la narración existen dos invocaciones; la primera de ellas sucede al inicio de la novela, es precursora de la primera aparición de Rugiero y la dice Arturo: “Si tuviera un secreto para hacerme amar de las muchachas, era capaz de hacer un pacto con el mismo diablo...” (Payno, Fuente Parres 3; vol. 1, cap. 1). La invocación se repite unas páginas más adelante, esta vez en boca de don Pedro: “Si yo encontrara un medio de aniquilar sin comprometerme... ¡Oh!, daría mi alma a Satanás con tal de que mi venganza fuera terrible, inaudita” (55; vol. 1, cap. 8). Una tercera frase que recuerda a las invocaciones la dicen Arturo y Manuel cuando exigen información de Rugiero: “—aunque el diablo me lleve, estoy resuelto a tener una explicación [...], —Aunque el diablo me lleve, tendré una explicación”

(471; vol. 3, cap. 4) esto no provoca la aparición de Rugiero, pues ya se encontraba presente, pero sí una reacción extraordinaria en la que “el fistol de ópalo de Rugiero, que siempre llevaba prendido en la pechera, despedía una llamita roja y como si fuera oro fundido; las luciérnagas y cocuyos del jardín se agitaron repentinamente e invadieron la habitación, formando como una aureola al derredor del misterioso personaje” (471; vol. 3, cap. 4).

En cuanto al pacto, en ambos casos se cierra con el requerimiento de una confirmación: “—¿Darías, por venganza, vuestra alma a Satanás? / —Sí; lo daría todo, mi cuerpo y mi alma” (Payno, Fuente Parres 56; vol. 1, cap. 8) y “—Es decir que os entregáis a mí con alma y vida. / —Si nos salváis, estoy conforme” (702; vol. 4, cap. 18). Con esta confirmación el pacto queda acordado. En el caso de Don Pedro, Rugiero le recuerda que “no hay necesidad de hacer esas promesas locas; basta obrar para que el diablo quede contento, sin necesidad de que le prometamos nada” (57; vol. 1, cap. 8), aunque de todas formas le ayuda a formular el maquiavélico plan contra Teresa y Manuel.

Esto no sucede con Arturo. Después del pacto, hacia el final de la historia en la primera edición, durante la defensa de Churubusco, Rugiero reitera el acuerdo hecho entre ambos cuando aparece para mencionarle: “Me habéis prometido ser mío. Conque no tengáis cuidado y quizá el diablo mismo os salvará” (Payno, Cumplido 86; vol. 7, cap. 6), que desemboca en la pelea entre Rugiero y Celeste. En el texto de 1887 aquella reiteración no sucede pero, después de la muerte de Arturo y Celeste, Rugiero se lleva sus cuerpos (Payno, Fuente Parres 915; vol. 5, cap. 22).

2.2.3 Rugiero según sus acciones

Rugiero “no es el villano de la novela, pues a la larga funciona tan solo como un espejo de los malos instintos y pensamientos de los otros personajes” (Chaves 68). Adriana Sandoval

sugiere que, en un principio, Rugiero participa incidentalmente, “coloca circunstancias propicias pero no obliga” y no es sino hasta después del capítulo nueve que su injerencia aumenta (133-134). Esta labor como “catalizador de la conducta de los personajes” la realiza, principalmente, para conducir a los personajes a cometer acciones malvadas y sigue un curioso sistema que se repite en varias ocasiones, por ejemplo, cuando don Pedro quiere venganza contra Teresa y Manuel, y cuando Arturo se encuentra encarcelado.

Rugiero, para incentivar la maldad en los personajes, llega cuando se encuentran en un momento vulnerable o de alta emoción. En el caso de don Pedro, sucede justo después de que ha visto a Teresa y Manuel reunirse en la casa de Mariana, lo cual le provoca emociones fuertes, “una especie de vértigo infernal” (Payno, Fuente Parres 55; vol. 1, cap. 8). Con Arturo, se presenta mientras este, después de muchos días en la cárcel, sin la posibilidad de ver siquiera a su madre, “no encontraba remedio y un pesar sordo oprimía su corazón” (295; vol. 2, cap. 8).

Continúa avivando las emociones latentes hasta que llegan a un punto crítico. Esto se ve cuando resalta el futuro que le depara a don Pedro si Teresa se casa: “os quedaréis en la miseria, reducido a pedir de limosnas las migajas sobrantes de la mesa de Teresa y los pantalones inútiles de ese capitán calavera y disipado [...] la aurora los sorprenderá abrazados, tranquilos y felices, mientras que vos quizás tenéis hambre y tenéis celos” (Payno, Fuente Parres 56; vol. 1, cap. 8). También lo hace con Arturo, pues Rugiero le cuenta cómo don Pedro tiene el físcal, lo que revela la traición que hizo a su padre y cómo fue que el anciano consiguió que Manuel terminase preso (297-298; vol. 2, cap. 8).

El último paso consiste en proponer una “solución” que va contra la moral, la ética, la ley o las tres. Para don Pedro ofrece el siguiente plan:

Dirigidas estas cartas, es claro que cada uno de los amantes va a la hora señalada; la calle está desierta, la casa está deshabitada [...], aunque haya gritos y ruido, ni serenos ni alcaldes acudirán pronto [...]. A las ocho y media [...] tomáis un par de pistolas [...], apartáis al mudo y Teresa queda sola; llamáis a un padre con el pretexto de confesar a una moribunda y, o consiente a casarse o [...]. Si se niega absolutamente... dejáis al mudo en una pieza y el cadáver de Teresa en la otra. A las nueve, llega el capitán... la justicia procederá contra él y contra el mudo; el primero, si sobrevive al pesar, le costará largos años de prisión y de martirios; y en cuanto al mudo, como no puede hablar, es claro que lo ahorcarán o lo condenarán al grillete (Payno, Fuente Parres 58; vol. 1, cap. 8).

Mientras incentiva a Arturo a llevar a cabo una venganza deshonrosa que no lo conducirá a la cárcel, pero que lo hará perder la noción de justicia (Payno, Fuente Parres 299; vol. 2, cap. 8). Este tipo de resolución de conflictos se presenta con Arturo un par de veces más, por ejemplo, cuando intenta convencerlo de que olvide sus responsabilidades en el país y su papel como amigo de Manuel y siga a Teresa a La Habana para enamorarla y vivir un idilio con ella o cuando sugiere robarse a Aurora del convento, rompiendo así los votos que la chica había profesado.

Además del sistema para conducir a los personajes o, más bien, complementario a este, tiende a sembrar la discordia. Esto crea malentendidos, como es el caso entre Manuel y Arturo después de la aventura nocturna cuando su amistad pende de un hilo; también funciona para dejar a algunos de los personajes aislados de los demás, lo que los pone en situaciones delicadas, como sucede entre Celeste y Olivia cuando pretende seducir a Celeste para que Olivia se llene de celos.³³

Únicamente en dos ocasiones, Rugiero interviene directamente en lugar de hablar con los otros personajes para convencerlos de actuar. La primera de ellas sucede durante el naufragio de Teresa, en el que participa en la acción con la intención de ahogarla: “Entonces

³³ Héctor González Aguilar lo ha interpretado como muestra de un diablo humanizado, pues afirma que Rugiero se ha enamorado de Celeste. Ese no es el caso, pues Rugiero dice “Es fuerza emplear cuantos medios sean a propósito para seducir a esta criatura. Ella es el ángel bueno [...]. Obraremos en este sentido y como ella es pobre y desvalida, el dinero ayudará mucho. Dentro de pocos días ya tendrá necesidad de recurrir a mí” (Payno, Fuente Parres 606; vol. 4, cap. 3).

pareció a Arturo que se entablaba una especie de lucha, la mujer hacía esfuerzos supremos por nadar en la dirección de la lancha, mientras Rugiero trataba de hundirla o de alejarla” (Payno, Fuente Parres 457; vol. 3, cap. 2).

La segunda situación ocurre exclusivamente en la versión de 1887. A diferencia de la primera versión, en la que don Pedro sucumbe a la impresión de la reaparición de Teresa, en la última, después de unos capítulos, cae gravemente enfermo y Rugiero se presenta en su cabecera a terminar de arrastrarlo al mal: “No se deje usted vencer por esos cuervos, no dé nada a los hospitales ni a los conventos ni a los pobres, no suelte usted el dinero ni haga promesas ni tenga miedo, pues usted va a sanar” (Payno, Fuente Parres 782; vol. 5, cap. 6).

Curiosamente, en la versión de 1887, Rugiero se resiste a cumplir algunas de las peticiones de Arturo. Después de la tertulia en la casa de Aurora, Arturo quiere información sobre las historias de Florinda, Elena y Margarita. Rugiero se niega aludiendo a que tiene sueño y es mejor dormir, lo que hace que Arturo insista para obtener esta información (Payno, Fuente Parres 146-147; vol. 1, cap. 23), al contrario de la versión inicial en la que Rugiero cuenta las historias sin necesidad de que se lo pidan (Payno, Cumplido 38-39; vol. 2, cap. 2-3).

2.2.4 Rugiero según los personajes

Un narrador omnisciente, es decir, un narrador con focalización cero, puede explorar la interioridad de los personajes, la construcción de sus emociones y sentimientos, desde un punto de vista que el lector considera como verdadero y objetivo. Eso es cierto para la mayor parte de *El pistol del Diablo*, no obstante, la construcción que se hace alrededor de Rugiero es diferente. No sólo recibe un tratamiento distinto del narrador, sino que, la mayoría de las veces, aquel se desplaza a la focalización interna otorgada por un personaje. Por esta razón,

Rugiero nunca aparece en un espacio en el que no haya otro actante. Una posible excepción, si quiere tomarse de esa manera, se da en la casa de juego, en donde Manuel y Arturo lo encuentran por accidente.

El descubrimiento de su mundo interior depende de sus propias palabras y de las deducciones que hacen los otros personajes: “Rugiero suspiró profundamente y Arturo notó que una lágrima temblaba en sus párpados. —¡Es cosa singular —se dijo para sus adentros— que siempre que este hombre habla de religión y de virtud se enternece!” (Payno, Fuente Parres 90; vol. 1, cap. 13). Lo más cercano a una visión por parte del narrador existe en frases como “Rugiero, que lo observaba, aunque fingía distraerse en jugar con una campanita que estaba sobre la mesa, seguía con disimulos las emociones” (58; vol. 1, cap. 8), aunque no es una exploración profunda y se puede adjudicar a la descripción de sus acciones.

Existen dos excepciones muy claras a este procedimiento. La primera de ellas sucede al poco del rescate de Teresa en Tampico, después de que Arturo agradece a Dios por haberlos salvado, “al oír el nombre de Dios, Rugiero se estremeció y sus ojos, que revolvió ferozmente como si fueran rayos, buscaban una persona a quien herir” (Payno, Fuente Parres 463; vol. 3, cap. 3). La segunda sucede mientras intenta seducir a Celeste: “El desconocido no pudo menos de desconcertarse al escuchar esta respuesta ingenua y franca; pero disimulando su cólera, adoptó otro camino [...]. El desconocido conoció que ese camino era el más seguro” (605; vol. 4, cap. 3). Ambos fragmentos retratan la interioridad del personaje y muestran sus sentimientos.

Por esta razón, la construcción que los personajes hacen de Rugiero influye en la percepción que se tiene de él y de ellos mismos.³⁴ Hay dos reacciones que Rugiero provoca en aquellos con los que tiene contacto. La primera de ellas engloba a los que caen bajo su carisma y lo reconocen como un amigo o alguien cercano y confiable. La segunda categoría reúne a quienes desconfían o temen a Rugiero.

La lista de los que aprecian a este personaje es notable. El primero de ellos, don Pedro, es el villano de la novela, un anciano que disfraza su alma corrompida fingiendo probidad; lo consumen la avaricia y la lujuria, es el ejemplo del pecador empedernido, reconocido incluso por el mismo Rugiero “este hombre es peor que el demonio” (Payno, Fuente Parres 59; vol. 1, cap. 8), pero que la sociedad insiste en colocar en posiciones de poder por creerlo benévolo y piadoso. Considera a Rugiero un “antiguo amigo” con el que puede revelar sus verdaderas intenciones (56; vol. 1, cap. 9) y Rugiero, por su parte, se muestra dispuesto a ayudarlo en sus fechorías.

Otro personaje interesante, aunque más importante en la versión final que en el texto inicial, es el padre Martín. También un hombre mayor, es un sacerdote recto, estricto y conservador. Por esta razón, en un inicio sigue las indicaciones de don Pedro, pues lo considera un buen hombre. Rugiero es también un amigo, aquél que lo rescató de un accidente fatal en el canal de San Lázaro (Payno, Fuente Parres 542-543; vol. 3, cap. 10) y con quien aparentemente conversa extendidamente. Posteriormente, en la versión de 1887, la percepción de Rugiero que tiene el padre Martín se agría, aunque no es posible conocer a qué nivel.

³⁴ Además, la manera de hablar de Rugiero se distingue por su insistencia en usar el voseo para referirse a todos los personajes. Esta tendencia del voseo desaparece en el final publicado en la versión de 1887.

Otros reconocidos personajes que también sienten inclinación hacia Rugiero son Florinda, que alude a sus visitas continuas: “¡Es Rugiero, el señor Rugiero [...], hace mucho que no venía!” (Payno, Fuente Parres 542; vol. 3, cap. 10), y, por lo tanto, a una amistad; y la madre de Aurora, con quien “Rugiero platicaba tranquilamente [...] sobre el modo de evitar que los gusanos verdes se comieran las hojillas de las dalias” (141; vol. 1, cap. 22). Otro personaje que lo recibe entusiasta es Olivia, quien inmediatamente cae enamorada de él (607; vol. 4, cap. 3), lo que genera discordia con Celeste.

Entre los personajes que expresan su repudio hacia él destaca Manuel, que desde el inicio no es un aficionado de Rugiero por lo sucedido durante la aventura nocturna de Rugiero y Arturo: “Ese hombre me fastidia muchas veces y otras me parece muy amable” (Payno, Fuente Parres 192; vol. 1, cap. 27); y más adelante se refiere a él de la siguiente manera: “a ese maldito italiano, a ese aventurero pícaro, a ese Rugiero que se mezcla en todos nuestros asuntos le he de arrancar el corazón” (203; vol. 1, cap. 28). Esta repulsión crea un enfrentamiento directo con Rugiero hacia la mitad de la novela cuando Manuel intenta dispararle (484-485; vol. 3, cap. 4). Por su parte, el soldado Martín que escucha todo lo que diga su amo y es fiel a él, revela que “es un señor que me da mucho miedo porque se me figura que es el diablo y se llama Rugiero” (770; vol. 5, cap. 4) comentario que se presenta sólo en la versión de 1887.

Otras reacciones menos fuertes, pero en el mismo sentido negativo, provienen de Teresa, quien parece intimidada con su presencia: “Teresa quiso articular algunas palabras, pero no pudo; se dejó caer en un banco y cubrió su rostro con el rebozo” (Payno, Fuente Parres 463; vol. 3, cap. 3); de Celeste, quien dice: “No sé por qué creo que un próximo peligro me amenaza, y que es mayor de los que me he pasado en mi vida” (606; vol. 4, cap. 3); y también el padre Anastasio que declara: “A bordo de la goleta venía una persona que le

interesaba mucho y fue la primera que se arrojó al mar, donde Rugiero... Habréis presenciado todo” (459; vol. 3, cap. 2).

En el caso de Arturo, al inicio de la historia siente gran fascinación por Rugiero, aficionándose rápidamente a su presencia: “Arturo tendió la mano a Rugiero y ambos se despidieron como antiguos amigos” (Payno, Fuente Parres 7; vol. 1, cap. 1). Su primer roce importante se debe a los sucesos ocurridos en la casa abandonada que causa discordia entre Arturo y Manuel (107-108; vol. 1, cap. 17). Con esta primera semilla de desconfianza, Arturo se separa un poco de la influencia de Rugiero, aunque sigue respetando su talento y prefiriendo darle el beneficio de la duda: “Yo puedo aclarar ese asunto con Rugiero, y acaso nos podrá servir de algo, porque es hombre de astucia y talento. Si en efecto se ha portado mal, abandonaremos su amistad” (203; vol. 1, cap. 28). Su relación regresa a la cercanía momentáneamente mientras Arturo se encuentra encarcelado, pues es Rugiero quien se presenta para darle esperanzas: “En el fondo, Rugiero es un amigo, pues en todas las desgracias y aventuras que he tenido lo he encontrado dispuesto a servirme... ¡Oh, magnífico es este Rugiero! Será un malvado, será un aventurero, será el diablo mismo; pero lo cierto es que se porta como un caballero” (300; vol. 2, cap. 8).

Su amistad se rompe por completo con el hundimiento de la goleta en la que viajaba Teresa y las explicaciones que tanto Manuel como Arturo sienten vacías y que los hacen detestar sus apariciones: “—El señor Rugiero —dijo Mariana asomando la cabeza por la puerta. / Manuel y Arturo dieron un salto en su silla. / —¡Siempre ese hombre! —murmuró el capitán. / —¡Siempre este demonio! —murmuró también Arturo” (Payno, Fuente Parres 501; vol. 3, cap. 6). A pesar de eso, Arturo sigue su consejo para sacar a Aurora del convento y unas páginas más adelante, Arturo y Rugiero concretan su pacto (702; vol. 4, cap. 18).

2.2.5 *Rugiero según él mismo*

Aunque se necesita que Rugiero hable para conocer su interioridad, hay suficiente material para deducirla, pues la expresa con frecuencia. La construcción que hace de sí mismo es muy ambivalente, en algunas ocasiones, pone de manifiesto su identidad como un ente sobrenatural, en otras, aplica una “reducción de lo fantástico” y ofrece una “explicación natural” (Chaves 68).

La construcción extraordinaria que se adjudica Rugiero comienza desde su nombre. Cuando se presenta, lo hace diciendo “Mi nombre no puede pronunciarse sin espanto de los mortales” (Payno, Fuente Parres 7; vol. 1, cap. 1), lo que ayuda a perfilar su condición como ser sobrenatural. Continúa ofreciendo un nombre a Arturo, pero deja en claro que no es el verdadero, sino uno sacado de una tradición literaria, “Llamadme... llamadme como gustéis: Rugiero, por ejemplo. Es el marido de Laura en un drama de Martínez de la Rosa” (7; vol. 1, cap. 1). Esto, en la versión inicial se complementa con la frase siguiente “y por otra parte, un nombre italiano no le va mal al diablo” (Payno, Cumplido 15; vol. 1, cap. 1), lo que complementa y concretiza esa noción, una diferencia importante entre ambos textos.

La noción de diablo no es abstracta, sino que conforma una imagen teológica muy particular. En primer lugar, Rugiero contribuye a la identificación de sus habilidades sobrenaturales al declarar varias veces que su cuerpo no es como el del resto de los humanos. Anuncia su resistencia superior: “Yo camino día y noche y jamás me canso” (Payno, Fuente Parres 322; vol. 2, cap. 10), frase cuyo sentido se podría conectar con la idea del exiliado. Esta idea del expatriado también la declara cuando dice: “Mi patria era magnífica, espléndida; la desgracia no se conoce en ella; pero hace muchos años que estoy desterrado” (6; vol. 1, cap. 1) y “yo no tengo patria, mi patria es por ahora toda la tierra, y a donde quiero ir, tal vez

no llegaré nunca” (448; vol. 3, cap. 1). Esa condición de expatriado la usa para explicar su poliglotismo (448; vol. 3, cap. 1).

También alude a su inmortalidad varias veces, la más reconocible se encuentra en la edición de 1887, durante su conversación con el padre Martín, quien interpreta sus palabras: “el señor Rugiero cree que [...] no ha de morir nunca” (Payno, Fuente Parres 543; vol. 3, cap. 10). Una referencia un poco menos directa se lleva a cabo durante la noche en la que le cuenta a Arturo las historias de Florinda, Elena y Margarita que, al igual que la anterior, existe únicamente en la versión de 1887, en donde hace referencia a su antigua edad, ya que dice lo siguiente: “Casi tengo la misma edad que el viejo padre Adán cuando salió del paraíso con vuestra madre Eva, porque yo tengo otro padre y otra madre” (147; vol. 1, cap. 23).

Declara con relativa frecuencia su naturaleza diabólica, pues manifiesta su labor de inducir el mal: “El que causa todos los males del mundo, el que inspira discordia donde quiera que haya paz; el que lleva a los hombres por un camino de flores donde hay ocultos escorpiones y punzantes abrojos” (Payno, Fuente Parres 7; vol. 1, cap. 1), para hacer que Arturo deduzca su identidad. A veces, incluso lo declara directamente, primero en la versión inicial enfrente de Arturo: “Llamadme... como gustéis: Rugiero, por ejemplo [...], por otra parte, un nombre italiano no le va mal al diablo” (Payno, Cumplido 15; vol. 1, cap. 1), detalle que se elimina en la última versión, en la que hace una primera aserción muy directa de su condición, luego de planear fechorías con don Pedro. Ahí no sólo manifiesta la verdad de su condición sobrenatural, sino que compara a don Pedro consigo mismo: “este hombre es peor que el demonio, o peor que yo, que es cuanto se puede decir” (Payno, Fuente Parres 59; vol. 1, cap. 8).

Más adelante confirma su naturaleza ante Arturo de una forma mucho más explícita basándose en la historia bíblica en la que San Miguel arcángel derrota a Lucifer, “nuestra

madre, la Santa Iglesia, a la cual no me es dado pertenecer. Vos lo sabéis: entre San Miguel y yo existe todavía la guerra sorda” (Payno, Fuente Parres 182; vol. 1, cap. 26). Además, esta naturaleza malvada se resalta más todavía en el capítulo “La filosofía del diablo”, en donde se posiciona desde la perspectiva de diversos personajes que causaron graves daños, desde Caín hasta los conquistadores y otras figuras históricas, asumiéndolos como una manifestación de sí mismo (490-495; vol. 3, cap. 5).

Esta imagen no llega a concretarse en la versión de 1887, pues Rugiero casi desaparece hacia el final de la novela, con el desenlace de su historia narrado desde el punto de vista de Bolao, cuando anuncia el robo de los cuerpos de Celeste y Arturo en el que da la moraleja de la historia: “El infierno todo se conjurará en vano, y nada, nada podrá contra la caridad” (Payno, Fuente Parres 915; vol. 5, cap. 22). Al contrario, en el texto inicial, después de que secuestrase a Arturo y Celeste, completa su construcción al decirle a Arturo: “¿Quieres ser superior a esos insectos que ves devorarse mutuamente?; ¿quieres ser dueño de los tesoros que encierran las entrañas de la tierra?; ¿quieres ser como yo el rey de la creación...?” (Payno, Cumplido 109; vol. 7, cap. 7).

Aquello contrasta con la insistencia que manifiesta para explicar que él no es un ente sobrenatural. Esto aparece en los momentos en los que Arturo comienza a dudar de él en Veracruz, cuando, después de mostrar su habilidad para leer el pensamiento, Arturo se enfada y lo reta a un duelo, Rugiero procura calmarlo explicando sus habilidades:

En mí no hay nada misterioso ni fantástico, y si algunas veces suelo adivinar vuestros pensamientos, eso no es debido sino a que conozco el corazón humano [...] ¿Se necesita acaso ser un ente sobrenatural para conocer que los ingleses son raros y borrachos [...]? ¿Se necesita haber bajado la luna para conocer los vicios y los defectos de [...] [la] raza humana? (Payno, Fuente Parres 90; vol. 1, cap. 13).

Instancias semejantes se repiten cada vez que los personajes comienzan a interpretar a Rugiero como un ente sobrenatural; ejemplo de ello se da cuando se presenta

inesperadamente en Jaumabe y Tampico, o cuando aparece en la habitación cerrada de Arturo en el hotel: “La llave de mi alcoba es idéntica a la de este cuarto; la traía en la mano por casualidad, maquinalmente la apliqué a la cerradura, abrí y entré. Ya veis que no se necesita para esto ser ni mágico ni hechicero” (666; vol. 4, cap. 13).

2.2.6 Rugiero y la crítica

Manuel Payno, al igual que sus contemporáneos, era un ferviente seguidor de la escuela de pensamiento que prescribía la necesidad de hacer literatura que sirviese para enseñar (González 74-75), por lo que en su novela trata varios temas sociales como “el perfeccionamiento de la sociedad, la función del gobierno, la seguridad, la impartición de justicia, las asonadas y la conducta de la mujer” (78), ya sea como parte del contenido de la historia, en boca del narrador o como digresión en voz de uno de los personajes. Rugiero, a pesar de su construcción como el Diablo, es uno de los personajes que más participa en la presentación de esa crítica, sobre todo aquella que incumbe a la sociedad y a la función del gobierno.

A lo largo de la historia, según sus propias palabras, nunca “cuent[a] historias que no tengan un fondo moral” (Payno, Fuente Parres 183; vol. 1, cap. 26).³⁵ La evaluación de sus reflexiones no debe tomarse como única guía para comprender la crítica realizada por el personaje, pues posteriormente se contradice la veracidad y validez de sus opiniones al declarar que “Arturo, que había sido educado en el colegio de jesuitas de Stony Horse y que tenía en su cabeza otras teorías” (495; vol. 3, cap. 5), no compartía sus opiniones acerca de los sucesos acontecidos.

³⁵ Esta aseveración no se encuentra en la versión inicial, en donde no existe el último párrafo de ese capítulo que contiene también un resumen de la lección que Rugiero pretende impartir.

Sus reflexiones tienden a inclinarse a los comentarios sobre las apariencias, la influencia y el poder que tienen en la sociedad mexicana y las consecuencias que produce tanto en aquellos que fingen, como los que caen por la mentira. En uno de los primeros comentarios que hace recalca cómo “los extranjeros tenemos aceptación con las mexicanas, y aunque no se sepa nuestra procedencia ni la madre que nos parió, se nos abren de par en par las casas de más tono” (Payno, Fuente Parres 7; vol. 1, cap. 1), que pone en evidencia la banalidad presente en algunos sectores. Este casi escarnio a los crédulos que prefieren fiarse de las apariencias se mantiene a lo largo de la novela y llega al punto de resaltar en fragmentos como el siguiente: “Generalmente, todo el que no ve una figura espantosa con pies de chivo, cuernos de toro y cubierto su cuerpo de cicatrices y culebras, no desconfía ni se asusta ni teme [...], el diablo está en todas partes” (489; vol. 3, cap. 5).

Pero también condena a aquellos que se esfuerzan en fingir lo que no son. En el capítulo “Cartas de La Habana” (Payno, Fuente Parres 184-199; vol. 1, cap. 27), después de convencer a Arturo de apostar en la casa de juego, le pregunta si conoce a alguno de los comensales; ante la sorpresa de Arturo al reconocer a varios de los invitados, Rugiero declara que “muchas veces los hombres que gozan de mejor reputación son los más dañinos y malvados” (195; vol. 1, cap. 27) y procede a diseccionar la miseria, la mentira y la hipocresía en la que viven cada uno de ellos: algunos perdiendo todo su dinero hasta el punto de que “sus hijos no recibirán ni educación ni alimentos y sólo un ejemplo de inmoralidad” (195; vol. 1, cap. 27), otros ocultándose de los acreedores y viviendo siempre en deuda, unos más toman dinero gubernamental para mantener su estilo de vida. Esta posición se ve reflejada en la moraleja que le cuenta a Arturo después de las historias de Florinda, Elena y Margarita, en donde dice que: “Esto enseñará a las madres de familia que no se deben fiar ni de los maestros

de música ni de los que gastan lujo y ostentan riquezas, porque no es oro todo lo que reluce” (183; vol. 1, cap. 26).

Muchas de las faltas que señala Rugiero se deben a la avaricia o a la lujuria. Los hombres fingen ser más ricos y usan cualquier medio para llenar sus bolsillos, ya sean conspiraciones o falsas y exageradas lisonjas; para conservar su fortuna se niegan a la caridad y desprecian al prójimo. Aquellos tocados por la lascivia no dudan en cometer crímenes horribles para saciar sus apetitos, se aprovechan de la inocencia de los que los rodean, engañan y dan falsas promesas. Algunos, como don Pedro, son muestra de ambos pecados que ocultan detrás de una cortina de religiosidad y puritanismo.

La prevalencia de la hipocresía en la sociedad llega a su punto culminante en el capítulo “La filosofía del diablo”, en donde, además de lo ya mencionado, resalta cómo ellos aceptan la historia que él mismo se ha construido: “Vosotros creéis que soy un comerciante italiano, alemán o inglés que vengo a cambiar a este país algodón, seda, baratijas por oro y plata; que viajo, que me divierto, que gasto dinero, que fumo buenos puros y que me arrojé a los peligros cuando los hay, que canto y bailo [...]. Pues es en lo aparente cierto, pero en la realidad falso” (Payno, Fuente Parres 489-490; vol. 3, cap. 5). Los lleva a un recorrido por la historia y les recrimina creer todo lo que está en los libros, pues: “¿Llamáis historia a unos cuantos centenares de libros escritos por los cortesanos o aduladores de los reyes y de los pueblos, o formados, después de muchos años, de documentos trancos y de noticias parciales y equivocadas?” (495; vol. 3, cap. 5). Asevera que “todo en la vida se hace por interés” (496; vol. 3, cap. 5) y que eso es lo que lleva a la gente a cometer maldades o equivocaciones. Finalmente, se despide con una advertencia: “os he contado todo lo que queríais saber; y en lo adelante, si no sabéis quién soy, culpa será vuestra y no mía” (496; vol. 3, cap. 5).

Un último fragmento que llama la atención se encuentra únicamente en la versión de 1887. En ella, después de que comienza la invasión de Estados Unidos a México, Bolao se encuentra en la quinta de Teresa cuando llega Rugiero acompañado de una cuadrilla de hombres a caballo. Durante la conversación entre ambos, Rugiero recalca que “yo no he visto hombres tan preocupados y pagados de sí mismos como los mexicanos. Solo los españoles son peores” (Payno, Fuente Parres 883; vol. 5, cap. 18), aludiendo a que ese orgullo no evitará que pierdan la guerra, pues el mundo gira en torno al dinero. Esta conversación degenera en la aseveración de que México está en desventaja debido a su población de “dos millones de gente blanca, pensadora, apta y capaz, con cinco millones de indios excelentes para cultivar el maíz y para batirse con una especie de frialdad e indiferencia, pero nulos para todo lo demás” (884; vol. 5, cap. 18), una afirmación pesimista y racista que va en contra de la intención de construir una identidad puramente nacional que solían tener los escritores de su generación.

2.3 El fistol

Rugiero es un personaje elegante, viste de forma impecable y, en las descripciones de su indumentaria, una de las cosas más notables es el fistol que le da el título a la novela. La historia comienza con este objeto y su presencia desencadena conflictos, lo que es una “estrategia propia del romanticismo popular de las novelas por entregas” (Chaves 67).

Al inicio de la obra, el fistol es un elemento importante: en la primera aparición de Rugiero crea tanta impresión en Arturo que: “Los ojos de ópalo del hombre de Calais y su fistol de diamantes brillaron toda la noche en la imaginación de Arturo” (Payno, Fuente Parres 5; vol. 1, cap. 1). Esta línea de increíble atracción hacia la joya se mantiene a lo largo

de la obra: cuando Arturo lo recibe, llama inmediatamente la atención de Aurora que “había dirigido a hurtadillas una mirada a su fístol de brillantes” (10; vol. 1, cap. 2).

Después, ya en poder de Celeste, crea comentarios entre las vecinas, con lo que comienza a vislumbrarse la travesía de desgracias que tocan a aquellos que lo poseen. El resto de los habitantes, con la codicia inflamada en parte por la joya, en parte por el cambio que trae en la vida de Celeste, la acusan de ladrona; el fístol es recogido como prueba de su “crimen” y el juez fragua un plan para quedárselo, el cual falla cuando el platero lo asesina para arrebatárselo (Payno, Fuente Parres 73-80; vol. 1, cap. 11). Llega a manos de los bandidos que intentan asaltar la diligencia en la que viajaban Manuel y Bolao (100; vol. 1, cap. 15) y regresa a manos de Arturo que se lo presta a Manuel, provocando el interés de su padre que “como fascinado con el brillo del fístol de Rugiero, se quedó inmóvil” (248; vol. 2, cap. 3) sin dejar de observarlo.

Las desgracias continúan cuando Manuel y Arturo terminan en prisión, el uno por traición y el otro por conducta desordenada; y su padre, el señor Antonio, después de entregar sus alhajas a don Pedro como salvaguarda, y de pensar seriamente en quedarse con el fístol (Payno, Fuente Parres 279; vol. 2, cap. 7), muere de la impresión al darse cuenta de la ignominia de don Pedro (286-287; vol. 2, cap. 7).

Celestina insiste en poseerlo, aunque su atracción parece más capricho infantil que verdadero deseo como el de otros personajes (Payno, Fuente Parres 340-343; vol. 2, cap. 13) y su madre siente tanta fascinación por él que admite en su casa a Josecito por el simple hecho de poseer la joya (350; vol. 2, cap. 14). Josecito, a su vez, termina apuñalado cuando intenta escapar con Celestina y el fístol vuelve a don Pedro, quien es víctima de un robo en su propia casa, donde le quitan la joya (371-372; vol. 2, cap. 15). Los ladrones entran en un conflicto interno y uno de ellos muere durante un duelo con el resto, dejando la joya con el

tendero, en cuya casa se encontraban, para evitar cualquier discusión, lugar que a los pocos días se incendia (380-388; vol. 2, cap. 16).

De ahí, la piedra preciosa es recuperada por Marta, quien sufre “una repentina variación de su alma”, que la lleva a ocultar su descubrimiento y romper las promesas que le había hecho a Aurora (Payno, Fuente Parres 395-397; vol. 2, cap. 17); Marta y su compañera Águeda fallecen por *miserere* (401-404; vol. 2, cap. 17) y el fistol queda con Aurora, cuya reputación se destruye al poco por la audacia de don Francisco (426-441; vol. 2, cap. 19-20). Aurora se recluye en un convento y deja sus alhajas a Florinda (574; vol. 3, cap. 12), quien por un momento piensa en robarlo (554; vol. 3, cap. 11) y a quien Ojo de Pájaro despoja apenas unas semanas después (621; vol. 4, cap. 6). Las desgracias comienzan casi de inmediato para Florinda, pues su marido muere dejándole cuantiosas deudas que, al igual que el largo duelo requerido, la dejan sin fortuna para criar a su hijo (560-573; vol. 3, cap. 12). Finalmente, el fistol regresa a los protagonistas y a Rugiero, que en lugar de aceptarlo propone “volverlo a la dama que lo tenía”, es decir, a Aurora (702; vol. 4, cap. 18).

Con esta última mención, en el texto de 1887, el fistol desaparece y su historia queda sin resolución; no obstante, en la versión inicial se obtiene una conclusión satisfactoria. En uno de los capítulos titulado “Correspondencias”, Aurora, después de recordar que Florinda le había enviado la joya, le informa: “[lo] saqué de la cajita en que estaba encerrado y lo prendí en el pobre y humilde manto azul de María; y ¡cosa rara y extraña que no me puedo explicar! Al momento sentí una tranquilidad que antes no había experimentado” (Payno, Cumplido 139; vol. 7, cap. 10).

Pero esa no es toda la historia de la joya. Su origen lo narra Rugiero mismo en el capítulo “Historia de una piedra preciosa” (Payno, Fuente Parres 473-483; vol. 3, cap. 4) y revela otro tanto de desgracias cuya ubicación da el “detalle exotista” (Chaves 67). La historia

comienza en Egipto, donde el primero que encuentra la joya decide romper una promesa y es castigado. El siguiente en poseerla es el rey a quien aquel personaje se la vende, a continuación, el rey es asaltado por una banda de ladrones a los que condena a muerte en el caso de los hombres, y a la humillación, en el de las mujeres. Luego, un filósofo griego que la encuentra, pero no la desea, se ve de todas formas amenazado por el emperador Nicéforo, quien se vuelve su siguiente dueño. Nicéforo es asesinado por el rey Crunno, que nunca llega a tocar la piedra, mientras el filósofo se retira a vivir pacíficamente. Después, la joya provoca un conflicto entre un grupo de maniqueos, antiguos seguidores del emperador, que acaba en la muerte de todos, incluyendo al joyero armenio al que le habían pedido ayuda, debido a traiciones entre ellos.

La alhaja causa la desgracia de Teodora y los miembros de su familia, quienes se cruzan con ella por accidente pero no sienten ambición. El emperador Andrónico la secuestra, encaprichado con ella al verla con la joya; el padre planea destronarlo para recuperarla. Teodora cede voluntariamente la piedra a su raptor y el día que este la porta como un anillo la primera vez, el levantamiento comienza y el emperador es castigado. Teodora regresa a su casa, pero su padre muere al poco.

Este no es el único fístol en la obra, otro más aparece en la primera mitad del texto “sólo podía notarse que en vez del fístol de hermosos brillantes [...] tenía en su blanca y fina camisa de Holanda un ópalo tan pequeño, que sólo cuando lo hería diagonalmente la luz se observaba, como si estuviera adherida a la camisa, una chispa encendida” (Payno, Fuente Parres 296; vol. 3, cap. 8). Llama la atención de Arturo lo suficiente para que, durante el baile en Tampico, Rugiero ofrezca regalárselo, pero su presencia es mínima en comparación con el fístol de brillantes y más bien sirve como un elemento más para resaltar la extrañeza en el aspecto físico del personaje, como en el jardín de la casa en Tampico en el que “despedía una

llamita roja y como si fuera oro fundido” al momento de que Manuel y Arturo prometen obtener una explicación aunque los lleve el diablo (471; vol. 3, cap. 4) y posteriormente, en el fragmento que sólo se encuentra en la versión de 1887, durante la agónica lucha de don Pedro contra su enfermedad en donde “brillaba con una luz siniestra” (781; vol. 5, cap. 6).

Capítulo 3. La teología del Diablo

El ser humano siempre ha buscado una explicación para el mundo, sus fenómenos, su origen y su destino. En sus inicios, la religión fue el vehículo principal para comprender el cosmos; deidades regían la naturaleza, eran los responsables del principio y del fin, de las tormentas, de los volcanes, de los buenos cultivos, de las cacerías exitosas, de las desgracias y de las fortunas. Debido a que se ha necesitado de un razonamiento para las desdichas, uno de los temas más importantes es el mal.

La cuestión del mal ha ocupado a filósofos, teólogos y pensadores que han desarrollado distintas visiones para expresar las desgracias que existen en el mundo. Artistas y literatos tomaron los conceptos establecidos por los estudiosos y crearon perspectivas propias que a su vez influyeron en las corrientes ideológicas. Estas obras artísticas, además, indican la corriente ideológica del lugar y la época, así como el pensamiento específico del autor.

Durante largo tiempo, el cosmos se concibió como una unidad de contrarios en la que ambos aspectos eran necesarios para un equilibrio. La expresión de la naturaleza puede darse de distintas formas: un monoteísmo en donde el principio³⁶ de todo, es decir, Dios, es la representación del cosmos entero, una entidad ambivalente que no se inclina hacia el bien o hacia el mal; un politeísmo en donde la naturaleza se manifiesta en múltiples deidades, a veces en dos que encarnan el bien y el mal, a veces en varias de ellas que tanto pueden dividirse en dos principios como pueden ser expresiones ambivalentes del cosmos (Russell *The Devil* 55).

³⁶ Se toma *principio* como una traducción directa del inglés *principle*.

Las mitologías que siguieron esta línea de pensamiento fueron muchas, no obstante, un cambio comenzaba a fraguarse. El judaísmo surgió con una deidad ambivalente “[who] made all that was in heaven and earth, both of good and of evil. The Devil did not exist.” (174)³⁷ y, dependiendo la interpretación, Satán podía ser un demonio, la personificación de la maldad humana o “the personification of the dark side of the God” (176-177).³⁸ Los libros que conforman el Antiguo Testamento se compilaron a lo largo de siglos, comenzando en el 900 a. C. y culminando alrededor del 100 a. C., con el canon estableciéndose alrededor del primer siglo de nuestra era (175).

El Nuevo Testamento descende de esta tradición, pero coloca a Satán como un opuesto de Cristo, ya no es sólo una imagen tangencial, sino que se vuelve una figura central (221-222), lo que inmediatamente crea un conflicto teológico. El Cristianismo se esfuerza por eliminar la parte oscura del cosmos sin crear una figura alterna, es un monoteísmo extremo que insiste en un Dios que es “One, omnipotent, and wholly good” (222).³⁹ La razón por la que el Diablo es el oponente de Cristo y no el enemigo de Dios es que nada puede compararse a la divinidad, por lo que nadie puede ser un verdadero rival. Sin embargo, esa visión, además de que las escrituras que conforman al Nuevo Testamento no se establecieron sino hasta unos cuantos siglos después, permitieron la evolución de multitud de corrientes de pensamiento y una enorme variedad de justificaciones para explicar la existencia del mal y la fatalidad en un mundo gobernado por el Dios cristiano.

En la época del Nuevo Testamento, el mal se consideró un elemento necesario de la formación del cosmos, no obstante, era esperado que todo tendiese o aspirase hacia el bien

³⁷ “[Quien] hizo todo lo que existe en el cielo y en la tierra, ambos, lo bueno y lo malo. El Diablo no existía” (la traducción es mía).

³⁸ “La personificación del lado oscuro de Dios” (la traducción es mía).

³⁹ “Único, omnipotente y completamente bueno” (la traducción es mía).

(223-224), la idea de una batalla espiritual y cósmica desciende directamente de este pensamiento. Con el paso del tiempo, los gnósticos trajeron con ellos ideas dualistas que tuvieron gran influencia en el desarrollo de la figura del Diablo aunque contradecían las enseñanzas cristianas (Russell *Satan* 53). Si una presencia ajena a Dios que personificase el mal existía, una de las maneras de adherirse al monoteísmo rígido del cristianismo era asegurarse de que el Diablo fuese subordinado de Dios, cosa que se lograba con su origen descrito como la caída de un ángel (Russell *The Devil* 228) y con la idea, que se ve desde los inicios del cristianismo, de que Dios le otorgaba un permiso para tentar al ser humano (Russell *Satan* 97).

Con el paso del tiempo su figura se fue independizando y su mito se volvió más profundo, dándole jerarquía a su origen (Russell *Lucifer* 94), explicando las razones y la cronología de su caída (174-175) y la conclusión que le espera. Finalmente, después de la declaración de la existencia y características del Diablo en las sesiones del Concilio de Trento llevadas a cabo entre 1546 y 1551 (Russell *Mephistopheles* 50), este comenzó su transformación en un personaje literario, primero obteniendo características de adversarios clásicos como Turnus (57) y, posteriormente, presentándose como una figura demoniaca “who are both sympathetic and even justified in their rebellion” (57).⁴⁰ Russell ha identificado su establecimiento formal y definitivo como un personaje con la aparición de la historia de Fausto donde Mefistófeles “is at least a little sympathetic with his victim, and he shows some small signs of introspection” (64).⁴¹

⁴⁰ “Que eran comprensibles e incluso justificadas en su rebelión” (la traducción es mía).

⁴¹ “Es por lo menos un poco compasivo con su víctima, y muestra alguna pequeña señal de introspección” (la traducción es mía).

Esto, acompañado de un creciente escepticismo y una comprensión más profunda de las ciencias (Russell *Mephistopheles* 77), permitió la contemplación del Diablo como un personaje que, tanto podía mostrarse heroico, como podía hacernos dudar de que ese heroísmo fuese verdadero (98). Aquello, a su vez, reforzó el crecimiento de la secularización que se estaba fraguando desde siglos antes, lo que permitió finalmente una trasposición de símbolos en donde el Diablo era el representante de una oposición a la sociedad “that blocks the way of progress toward liberty, beauty, and love” (174-175),⁴² pues muchos de los escritores y artistas “used Christian symbols for esthetic and mythopoeic purposes, usually without much regard for their theological content” (174).⁴³

3.1 Un Diablo secularizado

El romanticismo llegó a México pese a la distancia respecto a Europa, con un océano entero de por medio; sus participantes, sin embargo, no se reconocieron como parte del movimiento (Chaves 63). Se generó un vendaval de obras que retomaban temas y puntos de vista románticos. En el caso de Manuel Payno, creó una dicotomía al escribir *El fístol del Diablo*. Por un lado, Rugiero tiene muchas de las características religiosas tradicionales del Diablo: puede tentar y encontrar formas de desviar a los personajes del camino recto, pero no puede

⁴² “Que bloquea el camino del progreso hacia la libertad, la belleza y el amor” (la traducción es mía).

⁴³ “Usaron símbolos cristianos por motivos estéticos y mitopoeicos, generalmente sin mucha consideración a su contenido teológico” (la traducción es mía).

obligarlos a pecar;⁴⁴ su naturaleza está corrompida, por lo que desprecia la inocencia y la bondad;⁴⁵ le teme a lo relacionado con lo religioso;⁴⁶ sus colores son el rojo y el negro.

A pesar de la visión tradicional, los aspectos románticos sobresalen por toda la obra. En primer lugar, el nombre que elige, Rugiero, es una referencia directa a *La conjuración de Venecia*, obra considerada de corte romántico. Rugiero señala esto al inicio de la obra al decirle a Arturo: “Llamadme... llamadme como gustéis: Rugiero por ejemplo. Es el marido de Laura en un drama de Martínez de la Rosa” (Payno, Fuente Parres 7; vol. 1, cap. 1). Hay evidentes paralelismos entre ambos personajes. Rugiero, en *La conjuración de Venecia*, es parte de una intriga para derrocar al gobierno estricto y opresor, lo que se asemeja a la rebelión que Lucifer provocó en el Cielo. Además, está casado en secreto con Laura, la sobrina del presidente del tribunal, una posición elevada en el gobierno, lo que puede relacionarse con *El fístol del Diablo*, debido a que el Rugiero de la última novela asegura que “a la única mujer que he amado es a la madre Eva” (147, vol. 1, cap. 23),⁴⁷ que es una creación de Dios y, por lo tanto, en posición tan o más cercana a ese poder mayor como lo está Laura.

Unas páginas después, y debido a su misma pasión, el Rugiero de *La conjuración de Venecia* es capturado, juzgado y condenado a muerte por su traición, castigo que enfrenta con resignación sin súplicas por piedad: “PRESIDENTE 2º: ¿Tienes algo que declarar? / RUGIERO: Nada... Sólo quisiera pedir una gracia, que haría menos amargos mis últimos

⁴⁴ Este es uno de los temas centrales de la novela. A pesar de que su fístol provoca desgracias, los ánimos de cometer fechorías para obtenerlo pueden resistirse, como se ve con Florinda (Payno, Fuente Parres 554-555; vol. 3, cap. 11).

⁴⁵ Eso se explicita cuando Rugiero se burla del amor intenso pero todavía inocente de Arturo hacia Aurora (Payno, Fuente Parres 41; vol. 1, cap. 5).

⁴⁶ Rugiero constantemente muestra desagrado ante la mención de Dios y se ve intimidado por el padre Anastasio (Payno, Fuente Parres 453; vol. 3, cap. 1).

⁴⁷ Puede sugerirse que este es uno de los pecados de Rugiero y una muestra de su carácter demoníaco retorcido, pues su amor no estriba en la búsqueda del bien de su amada, sino que, al no ser correspondido, planea la caída de esta (Payno, Fuente Parres 147; vol. 1, cap. 23).

momentos [...] Yo no quiero retardar mi muerte [...] ¡Yo no os pido más... nada más... recibir la bendición de mi padre, y entregar mi alma a Dios!” (108-109). Además, mientras se lee su condena está completamente solo pues tanto sus aliados como Laura han sido sacados del juzgado, una muestra del individualismo esperado de la época (Argullos 271).⁴⁸ Este castigo se corresponde con la expulsión del Paraíso sufrido por Lucifer, hecho del que Rugiero habla con melancolía en un par de ocasiones: “Mi patria era magnífica, espléndida; la desgracia no se conoce en ella; pero hace muchos años que estoy desterrado” (Payno, Fuente Parres 6; vol. 1, cap. 1) y “yo no tengo patria, mi patria es por ahora toda la Tierra, y a donde quiero ir, tal vez no llegaré nunca” (448; vol. 3, cap. 1); aquel sentir era también frecuente en el Romanticismo (Quevedo 147). Si Rugiero eligió ese nombre para indicar la visión que tiene de sí mismo o si es una referencia irónica, no queda claro.

Otro aspecto romántico es la vestimenta que porta Rugiero. Goethe, uno de los más importantes forjadores de la visión romántica del Diablo (Russell *Mephistopheles* 158-159), indica que se le representa “comfortably disguised as a suave gentleman with only the hint of a hidden deformity” (165).⁴⁹ Por su parte, Théophile Gautier personificó a su diablo como un hombre elegante y atractivo, un dandy (202). Estas dos prerrogativas se incorporan en el vestir extremadamente elegante de Rugiero que se muestra en múltiples ocasiones a lo largo de la obra con “las puntas de las botas [...] extremadamente largas y agudas” (Payno, Fuente Parres 4; vol. 1, cap. 1) como único elemento discordante.

⁴⁸ Este individualismo no sólo se presenta en Rugiero, sino que se extiende al resto de los personajes, Arturo se enfrenta solo a Rugiero, don Pedro yace solo en su lecho de muerte, Celeste sufre sola sus desgracias.

⁴⁹ “Cómodamente disfrazado como un caballero sofisticado con sólo un indicio de deformidad” (la traducción es mía).

El detalle disonante es muestra de su condición sobrenatural, la cual se mantiene oculta la mayor parte del tiempo y sólo contadas veces aparece, como en el encuentro que tiene con Manuel y Arturo en Tampico, en donde “las luciérnagas y cocuyos del jardín [...] forma[ron] como una aureola al derredor del misterioso personaje e iluminaron siniestramente con una luz azulada y blanca su hermosa e imponente figura” (Payno, Fuente Parres 471; vol. 3, cap. 6). Exclusivamente en el texto publicado en 1887 se aprecia una instancia similar, aunque, en este caso, la forma que toma Rugiero es más monstruosa: “La figura de Rugiero, vestido de negro, parecía que se volvía gigantesca y llenaba la estancia, y sólo de cuando en cuando brillaba con una luz siniestra el fistol de ópalo que tenía prendido en una limpia camisa” (781; vol. 5, cap. 6).

Un elemento más que llama la atención se encuentra en los momentos en los que habla de su patria perdida. Estas instancias provocan simpatía tanto en el lector como en los personajes que lo escuchan, Arturo remarca que “siempre que este hombre habla de religión y de virtud, se enternece” (Payno, Fuente Parres 90; vol. 1 cap. 13). Por el contrario, en otras ocasiones produce repugnancia y rechazo; Arturo cambia de opinión y declara que “Si en efecto se ha portado mal, abandonaremos su amistad y nos manejaremos en lo sucesivo con más cordura” (203; vol. 1, cap. 28) y luego intenta desprenderse por completo de su influencia hasta el punto que le espeta que “No son vuestras eternas lecciones de filosofía las que deseo escuchar ahora” (472; vol. 3, cap. 4).

Curiosamente, aunque es el Diablo y se dedica a inventar artimañas que pueden desembocar en la muerte de alguien, como el plan que ayuda a preparar a don Pedro (Payno, Fuente Parres 57-58; vol. 1, cap. 8), o a tentar a los personajes prometiéndoles amor o dinero si dejan de lado sus principios morales, como lo hace con Arturo (90-91; vol. 1, cap. 13) y Celeste (605-606; vol. 4, cap. 3) e incluso se alía con el ejército estadounidense, también es

capaz de emitir críticas acertadas para la sociedad mexicana. Es todo el conjunto de contradicciones ya mencionadas lo que hacen de Rugiero un personaje romántico.⁵⁰

3.2 La naturaleza cambiante del Diablo

La presencia de Rugiero y la percepción que tienen de él el resto de los personajes cambian a lo largo de la novela. Al inicio, Arturo lo ve como alguien encantador, culto e interesante: “Vos sois un caballero rico que pasea por el mundo [...] quiero ser vuestro compañero” (Payno, Fuente Parres 7; vol. 1, cap. 1). Después de algunas desventuras, Arturo comienza a acercar su opinión a la que sostiene Manuel, aunque todavía se resiste pues Rugiero se muestra dispuesto a apoyarlo: “En el fondo, Rugiero es un amigo, pues en todas las desgracias y aventuras que he tenido lo he encontrado dispuesto a servirme [...] Será un malvado, será un aventurero, será el diablo mismo; pero lo cierto es que se porta como un caballero” (300; vol. 2, cap. 8). Finalmente lo repudia por completo hacia la mitad de la novela, cuando en Tampico exige explicaciones, aunque termina sucumbiendo a su influjo y hace un pacto con él (702; vol. 4, cap. 18). Así mismo, Rugiero se muestra ambivalente en su trato a Arturo, por un lado, mostrándose fascinante y simpático, bromeando con él e incluso contándole sus recuerdos del paraíso, y por otro, confabulando con el antagonista de la novela para traer multitud de desgracias.

Esta forma de representar al Diablo no es del todo novedosa. A lo largo del tiempo, a Satán se le ha mostrado como una criatura presta para los artificios; desde el cristianismo temprano se le ha señalado como creador de engaños para confundir lo bueno con lo malo y

⁵⁰ Existen otros personajes similares a Rugiero, por ejemplo, Luzbel en *La noche venturosa* de José Joaquín Fernández de Lizardi también se presenta elegante, guapo bien vestido, con temor a Dios y con frecuencia haciendo menciones de su sobrenaturalidad. Curiosamente, también posee un diamante, aunque la participación de esa joya es casi nula.

así llevar a la humanidad al pecado (Russell *Satan* 71). Algunos ermitaños aseguraban que se les presentaba como una bestia o fingiendo ser un ángel u otros monjes para convencerlos de abandonar su fe y retiro (170). En la Edad Media se hablaba de un Diablo que podía cambiar su forma a la de distintos animales e incluso humanos (Russell *Lucifer* 67-68). Aquella percepción de él se volvió una parte esencial de la tradición e instancias de ella pueden encontrarse también durante el Renacimiento y la Ilustración (Russell *Mephistopheles* 58, 61, 116, 118).

Existe una gran diferencia entre la metamorfosis del Diablo tradicional y la metamorfosis de Rugiero. El Diablo tradicional usaba todas esas artimañas porque su forma corpórea reflejaba su corrupción que lo volvía una presencia que manifestaba “ugliness and emitting stench”⁵¹ o “heavy, invisible substances drawn toward darkness and ruin” (Russell *Satan* 170).⁵² Incluso en las representaciones pictográficas de la Edad Media se le concebía como “deprived of beauty, harmony reality and structure [...] as a twisted, ugly distortion of what angelic or even human nature ought to be” (Russell *Lucifer* 131)⁵³, para simbolizar la degradación que provocó su caída.

A pesar de las representaciones poco placenteras, desde la época del Nuevo Testamento se estableció para el cristianismo la idea de que Satán podría haber sido un ángel que cayó en desgracia (Russell *The Devil* 231), aunque esta conjetura proviene de mitos anteriores en los cuales ángeles yacían con mujeres humanas lo que provocaba el nacimiento de terribles bestias (191-194). Al cabo de un tiempo, la tradición desembocó en nombrar al

⁵¹ “Fealdad y emitiendo pestilencia” (la traducción es mía).

⁵² “Sustancias pesadas e invisibles atraídas hacia la oscuridad y la ruina” (la traducción es mía).

⁵³ “Desprovisto de belleza, armonía, realidad y estructura [...] como una distorsión torcida y fea de lo que la naturaleza angélica e incluso la humana debería ser” (la traducción es mía).

Diablo como “the foremost angel” (Russell *Satan* 92-93),⁵⁴ cosa que se estableció con la aparición de la jerarquía celestial (Russell *Lucifer* 32).⁵⁵

Lo anterior se tradujo, durante la Ilustración, en la construcción de un Diablo que podía comparecer con un rostro atractivo (Russell *Mephistopheles* 58), motivo que se asentó con más firmeza durante el Romanticismo (192). Rugiero sigue la concepción de un demonio atractivo,⁵⁶ cosa que, con algunas excepciones, no cambia a lo largo de la obra. La tradición mencionada anteriormente de la metamorfosis también se manifiesta en su figura con los cambios de vestuario que exhibe en el transcurso de la novela y que ayudan a determinar parte de sus intenciones.

Como ya se ha mencionado, hay una gran división en el vestuario de Rugiero. En primer lugar, y lo que ha llamado más la atención, es su forma de vestir en la Ciudad de México donde se presenta como el dandy perfecto: “No podía darse hombre ni más elegante ni más bien presentado” (Payno, Fuente Parres 4; vol. 1, cap. 1). Generalmente lleva un traje negro con una camisa blanca de Holanda y sólo en contadas ocasiones agrega un color diferente a este esquema. Su atuendo cambia cuando no se encuentra en un ambiente tan urbano. En Tampico se encuentra con los protagonistas y se le ve como “el tipo del marino sencillo y valiente” (462; vol. 3, cap. 3), más adelante aparece con otro ropaje “como se acostumbra en los puertos de Matamoros y Tampico” (501; vol. 3, cap. 6), mientras en Jaumabe “estaba vestido de pieles negras de chivo, llevaba un gran sombrero jarano” (Payno, Fuente Parres 320; vol. 2, cap. 10), que ayudan a protegerlo del frío y la lluvia, “y encajadas

⁵⁴ “El ángel principal” (la traducción es mía).

⁵⁵ Pseudo Dionisio Areopagita fue el creador de la primera jerarquía celestial, no obstante, su principal interés no era Satán y en realidad nunca estableció la posición del mismo en ella ni hizo una jerarquía demoniaca (*Lucifer* 32).

⁵⁶ En el capítulo anterior se ha hablado a profundidad las descripciones que hizo Payno de su belleza.

en el cinto un par de enormes pistolas” (320; vol. 2, cap. 10) que contribuyen a darle una imagen intimidante.

Además de esta variación de vestuario entre el ámbito urbano y el rural, un detalle que contribuye a formar una lectura de Rugiero es la contribución del espacio. Su atuendo de dandy es exquisitamente descrito en dos ocasiones: la primera de ellas se ubica en la habitación de Arturo, la segunda en la celda que mantiene prisionero al mismo.

El encuentro en los aposentos de Arturo ocurre durante la mitad de la noche, momento cúlspide de lo sobrenatural, además de que la oscuridad y el color negro, desde los inicios del cristianismo se han relacionado con el mal y con el Diablo (Russell *Satan* 39-40). Por si fuera poco, en ese momento Arturo se encontraba reflexionando enfrente de un espejo, objeto que se relaciona estrechamente con la adivinación y el contacto con espíritus ajenos y el propio (Chevalier 476). Además, existe un proceso de invocación en el que Arturo promete que “Si tuviera un secreto para hacerme amar de las muchachas, era capaz de hacer un pacto con el mismo Diablo” (Payno, Fuente Parres 3; vol. 1, cap. 1). Por si fuera poco, la habitación en cuestión estaba vacía, con excepción de Arturo, obviamente, y cerrada con llave.

El segundo momento ocurre al atardecer, cuando el sol baja por el occidente, dirección que se vincula con el mal y la muerte (Russell *Satan* 103). Al mismo tiempo, la tarde es “una imagen espacio temporal: el instante suspendido” (Chevalier 355); es el momento en el que el espacio se tiñe de rojo, color relacionado también con el Diablo (Russell *The Devil* 64). Arturo reflexiona mientras mira por la ventana, desde donde ve la figura de su madre (Payno, Fuente Parres 295; vol. 2, cap. 8), lo que narrativamente cumple una función análoga a la del espejo. Una vez más, la puerta está cerrada y Arturo se encuentra solo.

Tales características del espacio simbolizan el acercamiento de Arturo a lo sobrenatural, lo cual lo deja vulnerable a la influencia de criaturas de la oscuridad. En ambas situaciones resaltan las “deformidades” de Rugiero que señalan su naturaleza demoniaca: en el primer pasaje se describen de forma explícita las botas y se nombra al fistol; en el segundo fragmento sobresalen también su nuevo fistol, “un ópalo tan pequeño, que sólo cuando lo hería diagonalmente la luz se observaba, como si estuviera adherida a la camisa, una chispa encendida” (Payno, Fuente Parres 296; vol. 2, cap. 8), y su chaleco que era “de un color incomprensible y que tan pronto, y según le daba la luz, parecía de un color sanguinolento, como de un tristísimo morado” (296; vol. 2, cap. 8). En estos fragmentos también hace uso de sus poderes sobrenaturales.⁵⁷

Un último pasaje, menos importante por su brevedad, en el que hace gala de ropa llamativa, se encuentra en la visita que hace Rugiero a Arturo en la habitación de Veracruz. A diferencia de las dos anteriores, en esta ocasión es el mediodía, no obstante, Rugiero “se present[a] en su cuarto [...] vestido de negro, a pesar del calor y contra la costumbre veracruzana” (Payno, Fuente Parres 87; vol. 1, cap. 13). Aquí, Arturo está solo en un espacio cerrado, además de que su enfermedad lo pone en un estado vulnerable, pues se describe que le provoca delirios por la fiebre.

Sus apariciones en Tampico son completamente diferentes. En primer lugar, suceden durante el día, en presencia de más gente y en espacios abiertos. Además, la descripción que hay de su ropaje no resalta ninguna clase de “deformidad”, por el contrario, se indica que

⁵⁷ En la primera ocasión en la que se describe el atuendo de Rugiero, este hace gala de su habilidad de introducirse en habitaciones cerradas y poder, al menos en apariencia, leer la mente de Arturo con sorprendente facilidad. En la segunda situación nuevamente muestra su capacidad de aparecer en lugares sellados, además de que también revela que puede moverse sin hacer ruido pasando inadvertido ante guardias dormidos o despiertos.

sigue las costumbres: “era verdaderamente el tipo del marino sencillo y valiente” (462; vol. 3, cap. 3) y “como se acostumbra en los puertos de Matamoros y Tampico” (501; vol. 3, cap. 6). Asimismo, lleva colores más vivos como el rojo de su chaquetilla o sus pantalones blancos. En esta parte de la novela, Rugiero ha perdido el control que tenía sobre Arturo. Ahora, tanto él como Manuel lo encuentran desagradable y están dispuestos a separarse por completo de su influencia, en especial Arturo, que exige que le diga el precio del fistol que le prestó al inicio de la novela para que pueda pagarlo y así no tener que soportar su presencia (Payno, Fuente Parres 472; vol. 3, cap. 4). Por si fuera poco, ambos cuestionan los inexplicables eventos que suceden en torno a Rugiero hasta el punto de que demandan una explicación a lo sucedido durante la tormenta (471; vol. 3, cap. 4).

Otro encuentro que resalta ocurre cuando se infiltra en la habitación que ocupan Arturo y Manuel en Jaumabe; ahí va vestido de negro con pieles de chivo.⁵⁸ Esto también hace referencia a la capacidad que tiene el demonio para tomar distintas formas, sobre todo aquellas de animales, como puede verse en la tradición durante la Edad Media (Russell *Lucifer* 67-68). En esa instancia, Rugiero se encuentra más cerca de su parte sobrenatural, lo que se muestra con el uso explícito que hace de sus poderes; el texto ya no se limita a referencias que el lector debe deducir, por ejemplo, las preguntas con las que abre la conversación con Arturo, sino que se describe a detalle el uso que hace del espejo que hay en la habitación para adivinar el futuro que le espera a Teresa y Aurora. Semejante a lo visto en los casos anteriores, los sucesos acontecen durante la noche, en la más completa oscuridad

⁵⁸ A lo largo de la historia, el chivo se ha relacionado con el diablo cristiano, esto debido a la influencia que tuvieron deidades paganas, como Pan, en la construcción del concepto de demonio (Russell *The Devil* 126).

sólo interrumpida por relámpagos, con la estancia completamente cerrada a cualquier intervención externa.

En ambos textos hay una aparición que define la naturaleza sobrenatural de Rugiero. En la edición de 1859-60, se revela que el Diablo posee una forma que evoca luz: “En ese momento Rugiero fue perdiendo su figura, y Arturo observó en el horizonte un ángel hermoso a la vez que terrible. Sus alas eran rojas, su túnica de fuego; sus ojos grandes estaban empapados de un tinte melancólico, su figura toda brillaba siniestramente” (Payno, Cumplido 109; vol. 7, cap. 7). Aquí se mantiene la idea de Lucifer como un ángel caído, además de que, a diferencia de la tradición medieval, no está deformado por su pecado sino que conserva su belleza. La melancolía de su ser exiliado que existe a lo largo de la novela llega al punto culminante y se vuelve evidente. Lo que marca su verdadera identidad es el color rojo y el “brillo siniestro” que lo rodea.

Al contrario de esa interpretación, en la versión final se muestra su visita al dormitorio de don Pedro mientras éste agoniza. Aquí la descripción no se centra en su ropaje, sino en los efectos que su presencia tiene en el espacio. La alcoba, antes de la aparición de Rugiero, se describe de la siguiente manera:

Las puertas de los balcones estaban abiertas de par en par, y la luz radiante del sol daba a esas habitaciones amuebladas con lujo y regadas de hojas de rosa un aspecto muy alegre. El enfermo recostado en una cama de bronce dorado y cubierto con una sobrecama roja de damasco de China, apenas dejaba ver una parte de su cabeza calva y la punta de su nariz, pues lo demás lo cubrían, sin duda por disposición de los médicos, finos pañuelos de batista.

Frente a la cama se improvisó un altar revestido de sobrecama de China bordada de colores y encima un limpio mantel de alguna iglesia; seis grandes candeleros de plata con velas de cera alumbraban un crucifijo de una acabada perfección escultórica. En el mismo altar, y fijados en la pared, había multitud de cuadros al óleo de escaso mérito que representaban la imagen de santos y vírgenes (Payno, Fuente Parres 775-776; vol. 5, cap. 5).

Arturo y Josecito se ocultan en una habitación contigua, desde donde pueden vigilar a don Pedro. A la media noche, despiertan y observan que don Pedro y Rugiero platican

tranquilamente; Rugiero comienza a tentar a don Pedro con la promesa de placeres y mientras este lo escucha fascinado se produce la transformación:

Las dos velas de cera con su largo pabilo que terminaba en una mota negra apenas reflejaban una luz indecisa; los cuadros de los santos parecía que se desvanecían convirtiéndose en un fondo ahumado [...] La figura de Rugiero, vestido de negro, parecía que se volvía gigantesca y llenaba la estancia y sólo de cuando en cuando brillaba con una luz siniestra el fistol de ópalo que tenía prendido en una limpia camisa (Payno, Fuente Parres 781; vol. 5, cap. 6).

Las ceras se pueden interpretar como señal de la luz de Dios, por lo que su falta de brillo indica la victoria del Diablo en la batalla por el alma de don Pedro. La desaparición de los cuadros de los santos significa el aislamiento en el que don Pedro se abisma por creer más en la palabra del demonio que en las enseñanzas católicas. Rugiero muestra nuevamente una imagen monstruosa aumentando su tamaño mientras el brillo del fistol adquiere la cualidad de siniestro. No obstante, resalta una gran diferencia entre los dos pasajes, pues en el primero se evoca la leyenda del ángel caído que mantiene una forma bella, mientras que en el segundo se revela la corrupción de la forma. En ambos casos, al igual que todos los ejemplos anteriores, queda claro que Rugiero posee una variedad de semblantes que cambian dependiendo de la situación.

3.3 El Diablo subordinado

Dios tiene tres grandes cualidades únicas, que no se repiten en ninguna otra criatura, no importa su origen: omnipotencia, omnipresencia y omnisciencia.⁵⁹ Debido a esto, cuando el Diablo, ser siempre subordinado a Dios por su origen como ángel caído, pretende tomar el trono gobernante del cosmos, sólo puede crear una burda imitación de esas cualidades que después se fragmentan en poderes sobrenaturales.

⁵⁹ En este trabajo no se tomará en cuenta las cualidades que se les otorga en distintos catecismos y estudios.

Rugiero imita la omnisciencia de Dios con su habilidad de leer el pensamiento de aquellos que lo rodean, cosa que demuestra desde su primera aparición. Constantemente sabe las reflexiones que el resto de los personajes hacen en su mente y lo demuestra con insidiosas preguntas que alarman a los demás. Asimismo, conoce las historias de otros y puede describir con gran detalle momentos privados, como lo sucedido a Elena y Margarita a manos de Migueletti y lo transcurrido en la noche de bodas de Florinda.⁶⁰

En realidad, a lo largo de la obra no se manifiesta la imitación de la omnipresencia divina. Podría asumirse su existencia, pues Rugiero parece estar en todos lados: Arturo se encuentra frecuentemente con él y no sólo cuando se visitan; Rugiero lo espera en la casa de juego a donde Manuel arrastra a Arturo; también logra encontrarlos en Jaumabe y en Tampico. Por si fuera poco, otros personajes narran sus propios encuentros en los que Rugiero apareció en el lugar correcto y en el momento preciso, como cuando salva al padre Martín de ahogarse en su camino hacia el Peñón Viejo (Payno, Fuente Parres 543; vol. 3, cap. 10) o cuando “fortuitamente” recoge el monedero que Celeste había dejado caer (601; vol. 4, cap. 2). Esto lo detectan los personajes, sobre todo Arturo y Manuel que no pueden evitar expresar “—¡Siempre ese hombre! —murmuró el capitán. / —¡Siempre este demonio! —murmuró también Arturo” (501; vol. 3, cap. 6). Rugiero explica varias de las instancias como coincidencia o como consecuencia natural del camino que había tomado con antelación a pesar de que en realidad no parezca respetar los tiempos de traslado comunes durante la época.

⁶⁰ Migueletti abusó de Elena y Margarita durante un viaje, la narración de Rugiero implica que, a pesar de que contó con cómplices para su crimen, la totalidad de lo acontecido quedo como un secreto sólo sabido por los tres mencionados. El caso de Florinda es más revelador, pues la totalidad de la discusión entre ella y su marido sucedió en su habitación durante la noche de bodas donde el mismo Pablo la insta a mantener en secreto su discusión y fingir ser felices.

Por si fuera poco, sus acciones afectan el avance de la trama. En primer lugar, es él el que le da a Arturo el fistol que comienza la historia; también elabora el plan que separa a Manuel y Teresa y que evita su boda hasta el final de la obra. Sus palabras impulsan a Aurora a entrar al convento, lo que lleva al definitivo alejamiento entre ella y el protagonista, además de que logra mantener a Celeste aislada del resto de los personajes por un buen tiempo mintiéndole a Arturo. No obstante, estas instancias no son suficientes para alegar la existencia de un poder similar a la omnipresencia.

Los poderes sobrenaturales de Rugiero, acompañados de su gran carisma, le dan gran ventaja al momento de manipular situaciones a su conveniencia. No obstante, las evidentes limitaciones dejan ver la subordinación del Diablo frente a Dios. Su aparente omnisciencia por sus habilidades sobrehumanas se cuestiona con frecuencia. A pesar de que Rugiero puede leer las mentes de los que lo rodean, no siempre puede interpretar toda la información que recibe. La mayor parte del tiempo le es difícil comprender a Celeste; en su segundo encuentro con ella, se muestra sorprendido ante la negativa de la chica a considerar el exceso de dinero como algo necesario y deseable (Payno, Fuente Parres 605; vol. 4, cap. 3), además de que, aunque percibe que la seducción romántica afecta en mayor grado a Celeste, no puede predecir que ella se negaría a correr a sus brazos después de que sus palabras creasen división entre ella y Olivia.

En cuanto a la omnipotencia, la imitación que hace Rugiero sigue la tradición que surge desde antes de la Edad Media: el alma está completamente vedada para la influencia del Diablo. El pecado no puede ser forzado ni producido por una influencia directa en el espíritu del ser humano (Russell *Satan* 42), los demonios pueden tentar al alma, pero los métodos sin variación son externos como ilusiones, promesas falsas e incluso ataques físicos (172-175).

Resulta más claro si se reflexiona acerca de la existencia del pacto: debido a que el Diablo no puede entrar al alma, necesita de artimañas para convencer a los seres humanos de comprometer su espíritu de manera definitiva. A pesar de que Rugiero aclara que “basta obrar para que el diablo quede contento, sin necesidad de que le prometamos nada” (Payno, Fuente Parres 57; vol. 1, cap. 8), incentiva un pacto con don Pedro y Arturo. No obstante, incluso con la promesa definitiva hecha, no logra adueñarse de sus almas en todos los casos. En la primera versión, después de la muerte de don Pedro, no hay más mención de su relación con Rugiero; además, la interacción que sucede posteriormente con Arturo ayuda a reforzar la idea de su falta de poder. Después de la pelea en Churubusco en la que Arturo resulta herido y mientras Celeste lo atiende, Rugiero los secuestra y procede a tentar al joven prometiéndole ser “el rey de la creación” (Payno, Cumplido 109; vol. 7, cap. 7). Arturo logra resistir y Celeste procede a salvarlo con la pureza de su alma, venciendo así al Diablo.

En el texto de 1887 sucede algo diferente. Rugiero llega al lecho de muerte de don Pedro a tentarlo, al igual que hizo con Arturo, don Pedro no es capaz de resistir y sucumbe a sus palabras. No obstante, más tarde acepta su derrota ante Celeste y Arturo cuando declara que “El infierno todo se conjurará en vano y nada, nada, podrá contra la caridad” (Payno, Fuente Parres 915; vol. 5, cap. 22).

En el capítulo anterior se habló de las escasas instancias en las que Rugiero deja atrás su papel como “catalizador de la conducta de los personajes” que “coloca circunstancias propicias pero no obliga” (Sandoval 134). La más notoria de ellas sucede durante la tormenta que abate a Tampico y que provoca el naufragio de la *Flor de Mayo*. En esta ocasión, cuando Teresa cae del barco, Rugiero se avienta al agua y nada hacia ella en lo que a Arturo le parece “una especie de lucha, la mujer hacía esfuerzos supremos por nadar en la dirección de la lancha mientras Rugiero trataba de hundirla o de alejarla” (Payno, Fuente Parres 457; vol. 3,

cap. 2). Aquí, también se observan características que se presentan en otras escenas. Primero, el evento sucede durante la noche y mientras cae una tormenta sobre el mar, lo que proporciona la oscuridad y confusión que se relaciona con el demonio. Las tormentas, en la obra de Payno, parecen amplificar los poderes de Rugiero, pues es durante una tormenta cuando puede mostrarles las ilusiones en el espejo a Arturo y Manuel. Por si fuera poco, Teresa y Rugiero se enfrentan en el mar, lugar que se ha relacionado con lo maligno (Russell *Satan* 190).

En la versión de 1859-60, aparece una instancia más. Durante el ya mencionado secuestro de Arturo y Celeste, se aprecia que, nuevamente, el espacio desde donde son atacados por Rugiero tiene las particularidades que ya se han denotado: es la mitad de la noche, los dos jóvenes se encuentran completamente solos. Por si fuera poco, Arturo fue herido de un golpe a la cabeza, lo que nubla sus sentidos, incluso si el texto no hace esto explícito. Además, Rugiero indica que ha venido a cumplir el pacto que selló con Arturo, pues apenas presentarse, le dice: “Prometí no abandonaros, amigo mío, y soy hombre que cumplo mi palabra” (Payno, *Cumplido* 102; vol. 7, cap. 7). Todo lo mencionado revela que Rugiero necesita de ciertas condiciones para manifestar sus poderes.

Rugiero es un Diablo subordinado a Dios; sin embargo, cuando la gente pronuncia el nombre divino, o hace alguna referencia a él, muestra su desagrado: “—No lo permita Dios —respondió Arturo—, antes bien, yo tengo que entregaros el hermoso fistol de diamantes... / Rugiero hizo un gesto desagradable y volvió la espalda” (Payno, *Fuente Parres* 447-448; vol. 3, cap. 1). Los hombres de fe le producen incomodidad: “Los dos perros de un salto entraron también con su amo a la embarcación. / —¡Malditos sean estos perros de Satanás! —gritó Rugiero. / Son buenos nadadores y nos podrán servir —le contestó el cura con modestia. / Rugiero no respondió y bajó los ojos” (453; vol. 3, cap. 1).

No hay contradicción: aunque consideremos su cercana relación con el padre Martín, debe notarse la gran diferencia entre ambos sacerdotes, Martín y Anastasio. Por un lado, el padre Martín es inflexible y estricto, algo que se vislumbra desde su primera descripción: “El padre Martín era un hombre de más de cincuenta y cinco años [...], sus narices largas y afiladas y sus ojos pequeños lanzaban una mirada fija y penetrante [...]. Sentose, arrugando el entrecejo” (540; vol. 3, cap. 10). Cosa que se confirma unas líneas después cuando comienza su conversación:

Tú eres una hija desobediente, que has faltado a tu madre, y así, es menester que te arrepientas, que vuelvas a tu casa y que le pidas perdón [...] ¿Conque te rebelas, no sólo contra tu madre y contra tu director espiritual, sino también contra Dios? Satanás te inspira ese orgullo y esa soberbia loca, pero, como él, caerás en el fango, en el desprecio, ¿qué digo?, en las llamas eternas (540; vol. 3, cap. 10).

En contraste con lo mostrado, el padre Anastasio es comprensivo y compasivo, dispuesto a ayudar a aquellos que lo rodean sin importar lo sucedido; decide salvar a Teresa de la muerte o el matrimonio obligado con don Pedro al darse cuenta de la situación, e incluso está dispuesto a consolar a don Pedro con la esperanza de que eso ablande su corazón, siempre intentando ser educado, sin amenazas ni largas lecciones religiosas (203-207; vol. 1, cap. 28); esto difiere con la actitud del padre Martín que, cuando se enfrenta a la verdadera naturaleza de don Pedro, no puede evitar sino maldecirlo diciendo:

¡Miserable gusano, pues que no quieres entrar en el reino de Dios por un puñado de oro que no te puedes llevar a la otra vida, yo te maldigo en nombre de Dios omnipotente, Señor del Cielo y de la Tierra! ¡Desafías su poder y desprecias su misericordia, pues muere, réprobo miserable, y húndete en lo más profundo de los infiernos! (788; vol. 5, cap. 6).

Después de todo, la influencia que tiene el demonio sobre las personas, en la obra de Payno, no es completa e ineludible, incluso los que corren el riesgo de caer pueden también llegar a la salvación mediante la fe en Dios, a la manera del padre Anastasio, y las buenas virtudes, como lo expone Celeste. Aquellos que pecan lo hacen por libre voluntad o por ignorancia; las desgracias suceden en consecuencia del pecado, pero también por gente que se aprovecha

de la inocencia de otras personas o simplemente por mala fortuna. Al final los pecadores lo serían sin la ayuda de Rugiero.

3.4 Dos mensajes diferentes

Para el presente estudio se tomaron en cuenta las ediciones de 1859-60 y 1887. En ese lapso, el autor sufrió diversos reveses en su vida, resultado de sucesos políticos en los que estuvo inmiscuido. Apenas un año después de la publicación del primer texto, Altamirano declaró, debido a su actuación política ante el golpe de Estado: “¿Payno es culpable? Sin duda. [...] ¿Qué nos falta, pues? Declararlo culpable [...] Y después ¿Qué faltará todavía? [...] el rigor para castigar [...] Castiguemos a Payno, y en vez de arrojar a los pies de Comonfort las flores de la adulación y las llaves de la república, arrojémosle la cabeza de su cómplice” (Altamirano en Glantz 133). A pesar de esas peticiones, Payno no fue procesado, aunque no retomó su papel como secretario (Tenenbaum 85), y después de lo sucedido, no volvió a ocupar un puesto político importante (86). A partir de aquel momento centró sus esfuerzos en la escritura de múltiples textos de economía que funcionaban como recomendaciones para que el gobierno administrase los fondos del país, tocando temas como la relación Iglesia-Estado y las deudas con Francia, Inglaterra y España (87-95).

A pesar de la respuesta del gobierno mexicano a las deudas, Francia mantuvo sus tropas en Veracruz. Payno, que en su texto había señalado la falta de justificaciones para una invasión de semejante calibre, fue arrestado en agosto de 1863 y llevado a la prisión de Santiago y luego transferido a San Juan de Ulúa (Tenenbaum 90), donde vio a enfermar a Florencio M. del Castillo de vómito prieto (Treviño 20). Fue liberado en mayo de 1864 con la llegada de Maximiliano y Carlota, a quienes reconoció como gobernantes y bajo quienes

servió como regente imperial (Tenenbaum 90-91) antes de renunciar a los pocos días (Villaseñor XI). Esto lo alejó todavía más de los liberales (Glantz 132).

Con el regreso de Juárez como presidente, continuó con su trabajo en escritos económicos y planes financieros, no obstante, su influencia iba disminuyendo y su papel político y social se volvió casi nulo (Tenenbaum 94-95). A la llegada de Porfirio Díaz se retiró por completo de la vida financiera y se dedicó a su trabajo de senador hasta 1882, cuando fue enviado al extranjero en cargos diplomáticos sin mucha influencia, primero a París, luego a Santander y finalmente a Barcelona (102). *El pistol del Diablo* se publicó en 1887, aunque él no regresó a México sino hasta 1893. A lo largo de este periodo, su pensamiento se volvió más marcadamente moderado (100-101).

Todo esto tuvo un efecto notorio en la reescritura de *El pistol del Diablo*. El final de la primera versión sigue el tono romántico propio de la novela de folletín que se había mantenido a lo largo de la obra. El héroe medio, Arturo, se enfrenta a una entidad sobrenatural poderosa reminiscente de la tradición fáustica, Rugiero. Este diablo, más cercano al de Milton, Goethe y Gautier que al demonio bíblico, es un personaje literario con una caracterización compleja. A pesar de su publicación en siete volúmenes, en lugar de capítulos semanales, se conservó la esencia de la periodicidad, con la estructura de folletín manteniéndose hasta el último momento. El final genera consuelo, ya que mantiene la tendencia de la lucha de almas en la que el alma pura vence y salva al protagonista que se ve en obras dramáticas como *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla y *Fausto* de Goethe. El último encuentro retoma la esencia cristiana, aunque, y a diferencia de la mayor parte de los románticos, no es únicamente estética, sino que su contenido teológico sobresale, debido a que el mensaje tan común se apoya en el siguiente capítulo en el que también se le da conclusión al pistol.

Por otro lado, la edición de 1887 plasma un mensaje muy diferente. Cambia el antagonista final: el origen del mal no es Rugiero, el Diablo, sino la misma humanidad. Si bien, la guerra contra Estados Unidos está presente en ambos textos, en la primera versión se retoma con menos profundidad, dándole prioridad a la conclusión del pacto entre Arturo y Rugiero, y los costos de caer ante la tentación de sacrificar el alma por soluciones ilusorias. En esa última versión, por el contrario, se elimina casi por completo la influencia que tiene Rugiero en el desenlace trágico de los personajes, con excepción del destino de don Pedro.

En primer lugar, debido a que don Pedro no muere por la impresión de ver a Teresa viva, como sucede en el texto de 1859-60, se mantiene como el instigador de un conflicto importante; después de recuperarse de su enfermedad, incita la pelea entre polkos y puros (vol. 4, cap. 24), mostrando así que Rugiero no es necesario para que don Pedro actúe con malicia, pues el plan es elaborado en su totalidad por el anciano. De ahí se desarrolla la trama que lleva a que Arturo se reencuentre con Aurora, lo que luego, y debido a la intervención páfida de Francisco, termina en su irremediable separación, momento esencial en la historia que se relaciona con el final trágico, pues a partir de este momento, el carácter de Arturo empeora, también sin necesidad de la intervención del Diablo.

Aunado a lo anterior, la primera edición omite la participación de Rugiero en la guerra y sólo muestra lo que incumbe al resto de los personajes; por el contrario, la versión de 1887 parece subrayar con más ahínco que la presencia de Rugiero no es necesaria para que ocurran tragedias, pues, desde que comienza la invasión de Estados Unidos a México, aparece en distintas ocasiones, pero sin incidir realmente en la trama. Su presencia se reduce a escuetos diálogos o a descripciones breves de su colaboración con el ejército estadounidense repartiendo dinero. Los personajes de la trama no son incorporados al desarrollo de los hechos históricos, rasgo que podría interpretarse como una intención de no otorgar una

explicación sobrenatural a la maldad humana o a la guerra provocada por los intereses políticos de otra nación.

La última prueba de este cambio de pensamiento se presenta en el último capítulo de la novela, cuando, después de las terribles muertes de Luis, Teresa, Manuel, Arturo y Celeste, se concluye con la invasión de los estadounidenses a la bella quinta en la que se habían reunido los amigos. Los soldados destruyen el sitio, ignorando cualquier recuerdo que queda de los personajes, para después abandonar el lugar mientras “los cantores pajarillos que habitaban la copa de los fresnos [...] regresaban rápidos a la espesura de la sierra verde y tranquila, donde no había penetrado todavía esa terrible fiera que se llama hombre” (Payno, Fuente Parres 935; vol. 5, cap. 25).

Conclusiones

El fistol del Diablo ha sido estudiado de distintas formas y desde diferentes puntos de vista, entre estas investigaciones resaltan una serie de declaraciones. De ella se ha asegurado que es un ejemplo de novela de folletín, la primera de su clase que se elabora en México, como afirman Diana Geraldo Camacho y Héctor González Aguilar. Para determinar su estructura como novela de folletín, en primer lugar, debe establecerse que la denominación novela de folletín no alude solamente a un método de distribución, sino a una serie de características estructurales que se desarrollaron primero en Francia y de ahí se desplazaron a otros países.

En *El fistol del Diablo* resaltan varios rasgos del modelo europeo: la historia principal se detiene con frecuencia para dar paso a historias secundarias que pueden referirse a otros personajes o esclarecen la serie de sucesos que conducen a alguna acción que había quedado sin explicación con anterioridad; la estructura narrativa de varios capítulos contiene el establecimiento de un conflicto que se resuelve posteriormente, algunas veces en la siguiente entrega, otras, varias páginas después; existen diversas opiniones políticas y sociales, ya sea imbuidas en la narración o como digresiones en las que la historia se interrumpe y la voz autorial interpela directamente al lector; el protagonista es un héroe medio que se encuentra acompañado de personajes tipo; la descripción de los espacios es detallada, evoca el uso de múltiples sentidos; la situación enunciativa, tema que es necesario explorar con más cuidado, es sencilla, resalta la imitación de la lengua hablada.

Además de estas características propias de la novela de folletín francesa y española, las obras mexicanas cuentan con una importante característica que las diferencia de sus contrapartes europeas. *Los misterios de París* se desarrolla en la ciudad de la que toma el nombre, a pesar de la diversidad de locaciones, en general, no se aleja del espacio establecido.

En *El fistol del Diablo*, por el contrario, la acción no se lleva a cabo únicamente en la ciudad, de la que se describe con frecuencia las calles y los establecimientos, sino que se desplaza a multitud de lugares nacionales, como pueblos perdidos en la sierra, las calles y los puertos de Tampico y Veracruz, y los diversos caminos que conectaban las urbes principales, todo ello como parte del esfuerzo de los escritores por mexicanizar la cultura. De gran interés resulta también la detallada exposición de algunos métodos de transporte como la diligencia.

Además, se considera al *Fistol del Diablo* como una obra romántica y a Rugiero como un personaje propio de ella. En primer lugar, debe esclarecerse que Rugiero tiene muchas características tradicionales que se adaptaron al periodo de escritura: el color con el que se viste gran parte del tiempo es el negro, lo que remite a la tradición con la que se ha pintado al Diablo; cambia de vestimenta para ajustarse a la situación, lo que hace referencia a la manera en la que se le describe en múltiples escritos como un personaje proteico; el pacto requiere de múltiples pasos para hacer caer a su víctima, lo que indica su falta de influencia directa en el alma y, por lo tanto su subordinación a Dios.

No obstante, Rugiero es ciertamente un personaje romántico. Los rasgos que lo ubican como un personaje romántico también resaltan su desarrollo como personaje literario, hace monólogos en los que habla de su cualidad como criatura sobrenatural, su expulsión del Paraíso, la melancolía que eso le inspira y su presunto amor por Eva. Por si fuera poco, Rugiero es un nombre proveniente de una obra que se ha establecido perfectamente en esta corriente literaria. En ella, el personaje homónimo que participa en una revolución, es capturado y castigado severamente, lo que se vuelve un símil de la visión que tiene Rugiero de su batalla contra Dios.

Además, su presencia es bella y elegante, pero con un aspecto disonante que indica su naturaleza extraña, una construcción que proviene de la secularización y la ya mencionada

transformación en personaje literario. La última característica que lo define como romántico es la dicotomía en la que, teológicamente, es una representación del mal, pero al mismo tiempo es capaz de emitir críticas justas y necesarias.

La construcción de Rugiero también manifiesta un cambio en el pensamiento de Payno a lo largo del periodo de escritura. En primer lugar, la edición de 1859-60 muestra menos personajes involucrados en su final, la atención se centra, principalmente, en la resolución del conflicto construido entre Arturo y Rugiero. Si bien, se le da cierre a las historias de otros personajes como Carmelita y Teresa, la revelación de la verdadera identidad de Rugiero y la forma en la que el protagonista se deshace de su influencia es la parte más importante del desenlace. Incluso en el capítulo “Correspondencias”, que minimiza los hechos sobrenaturales explicando en boca de Celeste que Arturo, después de su herida, estuvo un tiempo convaleciente y con delirios en los que llamaba a Rugiero, se halla la conclusión al misterio del fistol, al colocarlo Aurora en el manto de la Virgen. Este cierre corresponde a un desenlace propio de las novelas de folletín, pues se satisface el enigma propuesto al inicio, así como se halla consuelo en la resolución del protagonista que encuentra la felicidad en su casamiento con Celeste.

En la conclusión de la versión de 1887 aparecen más personajes, el mundo ya no se ve reducido a los protagonistas, sino que los personajes que ya conocimos lo construyen y a lo largo del desenlace se revela su destino y final. Además, buena parte del enfoque cambia de Arturo a Teresa y Bolao, hasta el punto que este último se vuelve el narrador de la invasión estadounidense. Asimismo, el texto pierde interés en revelar la naturaleza de Rugiero y se centra en los sucesos históricos. Al final, la obra no ofrece el consuelo propio de la novela de folletín, sino que transmite el mensaje de que la verdadera maldad se encuentra en el ser humano.

Además de este cambio en la fuente del mal, Payno también modifica su representación de la figura del Diablo: en la primera versión lo muestra siguiendo el mito del ángel caído, un Diablo bello y melancólico que sigue las pautas románticas ya mencionadas. En la última edición, por el contrario, lo construye como un ser de la oscuridad, terrorífico e ineludible, pues tanto don Pedro como Arturo, aquellos que hicieron un pacto con él, terminan cumpliendo su parte del trato de cierta forma, pues uno de ellos reniega de Dios, mientras que el cuerpo del otro es robado a pesar de que muere casado con una mujer piadosa. Curiosamente, a pesar de su aparición posterior, esta segunda representación es más cercana a la idea tradicional del Diablo en el que, después de su pecado, se corrompe en forma y espíritu.

Bibliografía

- Arechavala Torrescano, María del Carmen de. *Visión femenina y masculina de la indumentaria decimonónica a través de la literatura y las artes: Claudio Linati, Madame Calderón de la Barca y Manuel Payno*. Tesis de Maestría. México: UNAM, 2008.
- Argullol, Rafael. “Héroes románticos.” *El héroe y el único: El espíritu trágico del Romanticismo*. Madrid: Taurus, 1999, pp. 269-314.
- Blanco, José Joaquín. “Aspectos de la novela popular mexicana en el siglo XIX.” *Tras las huellas de Eugenio Sue*. Coord. Laura Suárez de la Torre, Marie-Eve Thérénty et al. México: Instituto Mora, 2015, pp. 256-269.
- Campos, Marco Antonio. “Nuestras asociaciones de la Arcadia de México a la Academia de Letrán.” *Dimensiones de la cultura literaria en México (1800-1850)*. Coord. Esther Martínez Luna. México: UNAM, 2018, pp. 147-163.
- Carrera, Julián. “Un recorrido por el concepto (de)colonial.” *Desnudar la mirada eurocéntrica: Categorías en tensión en la historia americana*. Argentina: Universidad Nacional de La Plata, 2017, pp. 40-59.
- Castro Leal, Antonio. “Estudio preliminar.” *El fistol del Diablo*. México: Porrúa, 2007, pp. IX-XXXII.
- Chavarín González, Marco Antonio. *Monja y casada, virgen y mártir y Martín Garatuza: Una subordinación didáctica a las estructuras narrativas*. Tesis de Maestría. México: UNAM, 2006.
- Chaves, José Ricardo. “Payno criptofantástico. Intermitencias mágicas en *El fistol del diablo*.” *Literatura Mexicana*, vol. 14, núm. 2, 2003, pp. 63-74.
- Chevalier, Jean, director. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- Córdoba Ramírez, Diana Irina. *Los derroteros del liberalismo. Las ideas políticas moderadas de Manuel Payno*. Tesis de Licenciatura. México: UNAM, 2004.
- Coudart, Laurence. “Los orígenes de la era mediática: la prensa periódica.” *Dimensiones de la cultura literaria en México (1800-1850)*. Coord. Esther Martínez Luna. México: UNAM, 2018, pp. 3-20.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. México: Lumen, 1995.
- _____. *El superhombre de masas*. España: Penguin Random House, 2016.
- Eguidazu, Fernando. *Una historia de la novela popular española (1850-2000)*. Sevilla-Madrid: CSIC, 2020.
- Ferreras, Juan Ignacio. “La actualidad de la novela por entregas.” *Tiempo de historia*, núm. 10, sep. 1975, pp. 68-73.
- Geraldo Camacho, Diana. *De técnicas y tradiciones: Monja y casada, virgen y mártir de Vicente Riva Palacio y la novela de folletín del siglo XIX*. Tesis de Doctorado. México: El Colegio de México, 2013.
- Glantz, Margo. “Un novelista actual: Manuel Payno.” *Doscientos años de narrativa mexicana*, editado por Rafael Olea Franco. México: El Colegio de México, 2010, pp. 131-154.
- González Aguilar, Héctor. *Estructura, historia y crítica social en El fistol del Diablo de Manuel Payno*. Tesis de Maestría. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2008.
- Hamnett, Brian. “The Comonfort presidency, 1855-1857.” *Bulletin of Latin American Research*, vol. 15, núm. 1, 1996, pp. 81-100.

- Landeros Jaime, Alfredo. “*El fistol del diablo*.” Ponencia presentada en el Coloquio *Por los caminos del país y la diplomacia*. Instituto de Investigaciones Bibliográficas. 21 oct. 2020. <https://youtu.be/-e6ywhpMtDg>. Consultado el 28 de marzo de 2021.
- Martínez de la Rosa, Francisco. *La conjuración de Venecia*. Colosa: Imprenta de Delsol, 1842.
- Martínez Luna, Esther. “La explicación de la historia en materia literaria.” *Dimensiones de la cultura literaria en México (1800-1850)*. Coord. Esther Martínez Luna. México: UNAM, 2018, pp. 3-20.
- Mesías Rodríguez, Norma Esperanza. “Las obras de Ignacio Cumplido. Un reconocimiento.” *Cathedra*, núm. 22, ene.-dic. 2017, pp. 285-295.
- Mora, Pablo. “La cultura impresa mexicana como formación literaria: de bibliógrafos, historiadores, editores y literatos ilustrados (1835-1850).” *Dimensiones de la cultura literaria en México (1800-1850)*. Coord. Esther Martínez Luna. México: UNAM, 2018, pp. 121-145.
- Olea Franco, Rafael. “*Los bandidos de Río Frío* (1888-1891).” *La lengua literaria mexicana: de la Independencia a la Revolución (1816-1920)*. México: El Colegio de México, 2019, pp. 101-134.
- Palti, Elías. “Narrar lo inenarrable. Literatura, nación y muerte en *El fistol del diablo* de Manuel Payno.” *Iberoamericana*, vol. 5, núm. 19, 2005, pp. 7-26.
- Payno, Manuel. *El fistol del Diablo*, editado por Ignacio Cumplido. México: Imprenta de Ignacio Cumplido, 1859-60.
- _____. *El fistol del Diablo*, editado por Juan de la Fuente Parres. México: Porrúa, 2007. Sepan cuantos.
- Quevedo, Amalia. *Melancolía y tedio*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, 2011.
- Quirarte, Vicente. “Ignacio Cumplido, artista y empresario del siglo XIX.” *Boletín*, vol. 5, núm. 1-2, 2000, pp. 247-250.
- Russell, Jeffrey Burton. *The Devil: Perceptions of Evil from Antiquity to Primitive Christianity*. New York: Cornell University Press, 1977.
- _____. *Satan: The Early Christian Tradition*. New York: Cornell University Press, 1981.
- _____. *Lucifer: The Devil in the Middle Ages*. New York: Cornell University Press, 1984.
- _____. *Mephistopheles: The Devil in the Modern World*. New York: Cornell University Press, 1986.
- Sandoval, Adriana. “La figura del diablo en algunos textos y en *El fistol del diablo*.” *Literatura Mexicana*, vol. 22, núm. 1, 2011, pp. 119-142.
- Sol, Manuel. “La tradición impresa de *Los bandidos de Río Frío*.” *Crítica textual. Un enfoque multidisciplinario para la edición de textos*. Coord. Belem Clark de Lara, Concepción Company Company et al. México: El Colegio de México, pp. 93-104.
- Spell, Jefferson Rea. “The literary work of Manuel Payno.” *Hispania*, vol. 12, núm. 4, oct. 1929, pp. 347-356.
- Suárez de la Torre, Laura. “Estudio introductorio.” *Tras las huellas de Eugenio Sue*. Coord. Laura Suárez de la Torre, Marie-Eve Thérenty et al. México: Instituto Mora, 2015, pp. 7-24.
- _____. “Lecturas y lectores de Misterios en la Ciudad de México, siglo XIX.” *Tras las huellas de Eugenio Sue*. Coord. Laura Suárez de la Torre, Marie-Eve Thérenty et al. México: Instituto Mora, 2015, pp. 134-156.
- _____. “De impresos mexicanos (1800-1850).” *Dimensiones de la cultura literaria en México (1800-1850)*. Coord. Esther Martínez Luna. México: UNAM, 2018, pp. 3-20.

- Tenenbaum, Barbara A. "Manuel Payno y los bandidos del erario mexicano, 1848-1873". *Historia Mexicana*, vol. 44, núm. 1, 1994, pp. 73-106.
- Thérenty, Marie-Eve. "El folletín en los periódicos del siglo XIX: ¿hecho literario o fenómeno social?" *La invención de la cultura mediática. Prensa, literatura y sociedad en Francia en el siglo XIX*. México: Instituto Mora, 2013, pp. 11-29.
- Treviño, Blanca Estela, compiladora. *Manuel Payno*. México: Cal y Arena, 2012. Los Imprescindibles.
- Vieyra Sánchez, Lilia. "Negocios culturales del asturiano Juan de la Fuente Parres." *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, núm. 12, 2019, pp. 287-304.
- Villegas Cedillo, Alberto. *La novela popular mexicana en el siglo XIX*. Nuevo León: Universidad Autónoma de Nuevo León, 1984.
- Viveros Anaya, Luz América. "Los viajes de Melchor Ocampo y Manuel Payno en El Museo Mexicano". *Literatura y prensa periódica mexicana. Siglos XIX y XX. Afinidades, simpatías, complicidades*. Coord. Marco Antonio Chavarín González e Yliana Rodríguez González. México: UNAM, 2016, pp. 17, 41.
- Villaseñor y Villaseñor, Alejandro. "Apuntes biográficos del autor". *Novelas cortas*. México: Imprenta de V. Agüeros, 1901, pp. v-xvii.