

## La figura del diablo en algunos textos y en *El fistol del diablo*

ADRIANA SANDOVAL  
Instituto de Investigaciones Filológicas  
Universidad Nacional Autónoma de México, México  
[asandoval@servidor.unam.mx](mailto:asandoval@servidor.unam.mx)

---

RESUMEN: En este artículo se explora la función de varios diablos en la literatura, desde *Las memorias del diablo* de Frederic Soulié, hasta *El fistol del diablo*, de Manuel Payno, pasando por *El diablo cojuelo* y *Le diable boiteux*. Se explora el papel del diablo en la novela de Payno como un catalizador del libre albedrío y, de hecho, algunas veces, como un agente de Dios.

ABSTRACT: In this article the function of various devils in literature is explored, from *Las memorias del diablo* of Frederic Soulié, to *El fistol del diablo*, by Manuel Payno, moving through *El diablo cojuelo* and *Le diable boiteux*. The role of the devil in the novel of Payno is explored as a catalyst of free will, and in fact, sometimes the agent of God.

PALABRAS CLAVE: literatura mexicana del siglo XIX, Manuel Payno, *El fistol del diablo*, la figura del diablo en la literatura, el libre albedrío

KEY WORDS: Mexican literature of the 19th century, Manuel Payno, *El fistol del diablo*, the character of the devil in literature, free will.

---

### FRÉDÉRIC SOULIÉ

De entre los folletinistas franceses del siglo XIX Frédéric Soulié es el menos recordado, pese a que, de hecho, fue el primer gran folletinista que gozó de un éxito y una fama sin precedentes en el mundo literario parisino. Tuvo la mala suerte de ser desplazado muy pronto por Eugène Sue, quien ocupó el reinado del género durante un periodo mucho más largo, y que, hoy en día, junto tal vez a Víctor Hugo (por *Les miserables*), es uno de los dos escritores más conocidos en ese campo. Alejandro Dumas sería la tercera figura sobresaliente: basta mencionar —como en el caso de Hugo— las numerosas adaptaciones a series televisivas, a películas, a versiones para niños, a obras musicales que se han hecho de *Los tres mosqueteros*, *Nuestra señora de París* y *Los miserables*. Soulié tuvo también la mala suerte de ser contemporáneo de Honoré de Balzac,

quien ha mantenido siempre un lugar descollante en las letras francesas del siglo antepasado.<sup>1</sup> Por ello, no está de más recordar algunos datos alrededor de su obra y de su persona.<sup>2</sup> El género del folletín sigue vigente en las muy populares telenovelas, que conservan algunos de los elementos de la estructura, tales como el suspenso, las peripecias, las coincidencias, los reconocimientos, los elementos melodramáticos, o los golpes dramáticos.

Soulié escribió más de cien volúmenes, y llegaron a la escena veintinueve de sus obras dramáticas. Fue autor, como decíamos antes, del primer folletín que llegó a ser un *best-seller*. Su origen es de clase media educada —su padre era un profesor de filosofía en Toulouse— y estudió en Nantes, Poitiers y París. Se mudó a la capital cuando tenía veinticuatro años y allí vivió hasta su muerte, al mediar el siglo (1847). Como tantos otros literatos del siglo XIX, se inició en las letras con el ineludible libro de versos: *Amours françaises*. Incursionó luego en el teatro en verso y más adelante en el género novelístico. Sin pretender agotar su bibliografía, señalo a continuación algunos títulos que me llaman la atención. Las novelas históricas estaban de moda y Soulié escribió *Les deux cadavres* (1832) con resonancias góticas. Esta novela fue reimpresa quince veces entre 1850 y 1874: sin duda un éxito de venta. Su obra de teatro *Clotilde*, del mismo año, tuvo también una buena recepción. Dos años después escribe *Le magnetiseur* (1834).<sup>3</sup> En estas obras, como en las de sus sucesores, es notable el uso de los recursos melodramáticos. En *Clotilde* hacía uso de elementos de la literatura popular y del melodrama como la seducción, y el doble suicidio con veneno.<sup>4</sup> Vale la pena recordar de manera sintética el argumento: en una prefiguración del Raskolnikof de Dostoievsky, el joven Christian —cuyo nombre no es casual— asesina a un prestamista para robarle. Huye con Clotilde, una joven de buena posición social y económica, dispuesta a seguirlo. Poco tiempo después, la relación funciona mal y ella lo denuncia pero se arrepiente y vuelve: los dos amantes deciden envenenarse juntos.

<sup>1</sup> En el reciente 2004, por ejemplo, se hizo una adaptación a la televisión francesa de *Le Père Goriot* con el cantante Charles Aznavour en el papel de Goriot.

<sup>2</sup> Para esta información me baso sobre todo en el libro de Minor.

<sup>3</sup> El tema del magnetismo estuvo de moda en Europa desde fines del siglo XVIII. Véase el excelente libro de Robert Darnton.

<sup>4</sup> Antes de esta obra intentó escribir una versión francesa de *Romeo y Julieta*.

Soulié parecía haber encontrado algún tipo de fórmula para el éxito, fórmula que siguió aplicando en sus producciones siguientes. En 1836 se convirtió sin duda en el folletinista más importante y más popular de la escena parisina, precisamente con las *Mémoires du diable*, cuya primera versión apareció inicialmente en forma de libro; poco después, empezó a publicar capítulos adicionales sobre el mismo asunto en tres periódicos distintos, entre septiembre de 1836 y enero de 1838: *La Revue de Paris*, *La Presse* y *Le Journal des Débats*. En forma de libro, apareció después en ocho volúmenes en octavo. A Soulié se le atribuye ser el iniciador de una de las características típicas de la novela de folletín, a saber, la de idear la posibilidad de que la trama continúe de manera indefinida. Ciertamente, este recurso no es original suyo, basta pensar en *Las mil y una noches*; pero él fue el responsable de su uso en este tipo de literatura de alcance masivo. Hasta la década de 1840 se extendió la fama y popularidad de Soulié, no sólo en Francia sino, a través de traducciones al español, italiano, alemán y holandés, por toda Europa. Su éxito fue interrumpido por la aparición de *Los misterios de París* en 1842, que coincidió, asimismo, con una declinación en la calidad de su producción.

#### LES MÉMOIRES DU DIABLE

*Les mémoires du diable* se ubica en la década de los años treinta en Francia (del siglo XIX), y es una crítica a la sociedad francesa de la época de la Restauración —la misma época que le interesa a Balzac—. El personaje central de la novela, Armand-François de Luizzi logra negociar que el Diablo le cuente la vida de la persona que elija. El Diablo pone como condición que la escuche hasta el final, so pena de perder un mes de vida en caso contrario. Dado que Luizzi se convierte en una especie de secretario del Diablo, el libro en realidad aparece como sus memorias. Cada una de las historias ilustra la idea de Soulié de la sociedad francesa, donde impera la hipocresía, y la virtud es castigada y perseguida.<sup>5</sup> Al final, Soulié se quedó con nueve historias entrelazadas, y le llevó otros tantos capítulos escribir los desenlaces.

<sup>5</sup> Éste es el aspecto que destaca Mario Praz al mencionar a Soulié: los recursos melodramáticos; no se detiene en el personaje del diablo, pese a que tiene un capítulo previo dedicado al tema. Aunque sí menciona que el antecedente es *Le diable boiteux* (1707) de Le Sage.

Luizzi muere, de una manera muy similar a la del Don Juan (en *El burlador de Sevilla*) de Tirso de Molina y del *Don Giovanni* de Mozart: literalmente tragado por la tierra. Tanto Don Juan como el doctor Fausto osan llevar a cabo apuestas o tratos con el diablo, en actitud desafiante. Ambos, como señala Ian Watt, deben pagar su deuda completa: no es posible negociar aduciendo el arrepentimiento cerca del final (104).

El Diablo de Soulié aparece desde el primer capítulo de la novela, en el castillo pirenaico de Ronquerolles. La ambientación, la preparación es propia de una novela gótica, al igual que la construcción del castillo, donde los sucesivos descendientes de la familia de Luizzi han ocupado una recámara durante la primera noche del primer día de cada año, para no volver nunca más a la propiedad. Es decir, se plantea la posibilidad de un misterio, de un ritual familiar que trasciende generaciones.

Soulié presenta a su Mefisto como una especie de aristócrata mundano, cínico, sofisticado, urbano, pero sobre todo poderoso, en cuya primera aparición es arropado en una *robe de chambre*, a sus anchas, cómodo, apropiándose de cualquier territorio. Lo primero que hace es encender un puro, con una mano "*blanche et effilée*" (5) desde el sillón Voltaire cercano al fuego, donde se encuentra arrellanado. Sus primeras palabras son para preguntar si Luizzi no tiene tabaco de contrabando.<sup>6</sup> En otras palabras, se trata de una especie de aristócrata mundano, cínico, sofisticado, urbano, con gustos caros y claros.

El protagonista, Luizzi, haciendo caso omiso de todas estas señales, se dirige a él con la solemnidad propia de la literatura satanista previa, haciendo una invocación formal: "*Fils de l'enfer, je t'ai appelé...*" (5).<sup>7</sup> A lo que el Diablo responde, en un tono totalmente coloquial y distinto al formal usado por su interlocutor: "*D'abord, mon chère [...] je ne sais pas pourquoi vous me tutoyez: c'est fort de mauvais goût*" (5),<sup>8</sup> subrayando la impresión que de él tenemos por su primera intervención con respecto al tabaco y por su atuendo.

La novela tuvo un gran éxito y fue comentada por la sociedad parisina en su conjunto, a través de sus diversos niveles sociales y económicos y provocó fuertes reacciones entre sus contemporáneos. La pluma de

<sup>6</sup> El Rugiero de Payno también gusta de fumar (168) y compartir habanos.

<sup>7</sup> "Hijo del infierno, te he convocado..." (trad. mía, de este trozo y de los siguientes citados de la novela).

<sup>8</sup> "Para empezar, querido amigo [...] no sé porque me tutea: es de muy mal gusto".

Soulié se empapa en tinta satírica y crítica. Fue el primero en ocuparse en este tipo de novelas de las injusticias sociales que percibía. Se empezó a crear un consenso con respecto a la existencia de víctimas sociales, aunque había muchas ideas distintas sobre la manera en que podía ponerse remedio a esos males —actitudes propias del romanticismo social— (Picard: 1947). Inspirados en su éxito, tanto de venta como a nivel personal, que marca el inicio del auge del folletín, los escritores que hasta entonces habían desdeñado este tipo de literatura popular, intentaron incursionar en él: Lamartine y George Sand son dos ejemplos.

La sátira social fue tal vez el mayor atractivo para los contemporáneos de Soulié. El Diablo, más que un fin, es un medio para exponer las lacras de la sociedad. Además, el personaje está presentado de una manera amena y divertida, muy lejos de la solemnidad y terror que podría haber inspirado, por ejemplo, en el medioevo. No es tanto, pues lo fantástico o lo temible, lo que interesa al autor, sino la sátira.

Como era usual en la época, dado el éxito de la publicación, se hicieron varias adaptaciones al teatro.

Vale recordar que en ese momento los franceses tenían todavía fresco *Le Diable boiteux* de Le Sage, inspirado, a su vez, en *El Diablo Cojuelo* (1641) de Luis Vélez de Guevara, por lo que nos detendremos primero en la figura del diablo y luego un momento en *Cazotte* (1772) y otros antecedentes literarios.<sup>9</sup>

## EL DIABLO

Jeffrey Russell ha seguido, de manera erudita y amplia, la figura, la idea del diablo a través de las distintas eras históricas en sus libros *The Devil: Perceptions of Evil from Antiquity to Primitive Christianity* (1977), *Satan: The Early Christian Tradition* (1981), *Lucifer: The Devil in the Middle Ages* (1984), que culminan en *Mephistopheles: The Devil in the Modern World* (1986) —sobre el que me baso para ciertos aspectos del presente apartado. También utilizo la *Historia del Diablo* de Robert Muchembled—.

<sup>9</sup> Está también, desde luego, *Le diable amoureux* (1712), de Jacques Cazotte, en el que no nos detendremos por cuestiones de espacio.

No sorprende que Russell identifique el desarrollo de la idea del diablo con la idea del mal. Esta figura ha sido considerada de diversas maneras: 1) como un personaje independiente de Dios, 2) como un aspecto de Dios, 3) como un ángel caído, 4) como un símbolo del mal humano (23).

Muchembled afirma que en la época gótica el diablo ocupa un lugar secundario. “Humillado por el Cristo majestuoso de los tímpanos de las catedrales, relegado al rol de valedor para destacar aún más la beatitud de los elegidos en marcha hacia el paraíso, el demonio llega a ser casi humano, simplemente un poco desfigurado, burlón o sarcástico” (34). De esta época dataría, entonces la idea de la risa sardónica, de la carcajada del diablo,<sup>10</sup> que es **el** villano por excelencia —que ha prevalecido hasta nuestro siglo—.

A partir de la Ilustración, cuando se dan cambios fundamentales en la manera de ver el mundo en prácticamente todos los campos del saber y del imaginario, se da asimismo un giro importante en la percepción del diablo. Por una parte, es patente la secularización de las sociedades occidentales (Chadwick 2000); el énfasis y el peso de la perspectiva cae más en *este* mundo y no ya tanto en el siguiente —como ocurría en el medioevo. Basta pensar en las novelas de folletín, de aventuras del XIX, donde la idea de la venganza en **este** mundo ocupa un lugar preponderante; donde se castiga a los perseguidores de la virtud, y donde se premia a la virtud, también, en **este** mundo— en particular en el melodrama: género que cobró un auge particular después de la Revolución francesa. Tanto a los autores de este tipo de obras como al público, les resultaba de suma importancia ver, saber, gozar los castigos a los malos, **aquí y ahora**, y no ya contentarse meramente con la idea del castigo en el otro mundo, por muy eterno y seguro que éste fuera.

En la célebre *Encyclopédie*, la entrada sobre el diablo, de la autoría de Diderot, no abarca más de una columna, y se ubica a esta figura, más que en un plano religioso, en lo que hoy llamaríamos multiculturalismo (146). Se ha pasado de la fe en la religión, previa a la Ilustración, a la fe en la razón, propia de esta revolución cultural de amplias consecuencias y trascendencia innegable. Los “*philosophes*”, dice Russell, prácticamente descartaban la existencia del Diablo, asociada a las supersticiones retró-

<sup>10</sup> Kayser se ocupa brevemente de la sátira satánica en el primer romanticismo alemán en su libro *Lo grotesco*.

gradas y como producto de la ignorancia. Ciertamente estaban preocupados por la existencia del mal, pero habían desplazado ya su fuente de origen en una figura como el Diablo, a considerarlo como un problema humano.

Las escisiones en la Iglesia católica de la época de la Reforma promovieron, asimismo, una polarización entre católicos y protestantes, cuyo gozne fue la oposición entre el ejercicio del libre albedrío y la idea de la predestinación, respectivamente. A partir del desarrollo del protestantismo, asimismo, la idea del diablo en contra de toda la Iglesia, como institución, disminuye su campo de acción, para convertirse en la lucha que se libra en un plano más personal, del diablo en contra del individuo.

En el terreno literario, François Rabelais representa un parteaguas en la actitud hacia el diablo. El suyo ya tiene características humanas, es elegante y fino —como el de Soulié después—. Ya para el siglo XIX, aún cuando fuera en sus primeras décadas, el papel del Diablo, tanto en el imaginario religioso como en la literatura, estaba muy disminuido. Es claro que desde la Ilustración empieza a darse un proceso que continúa durante la antepasada centuria, hacia la secularización. Ciertamente este proceso es más lento y menos profundo en los países católicos, en particular los hispanoamericanos como México. Muchembled ubica en la década entre 1660 y 1670 la difusión de “la idea según al cual el demonio no es más que un símbolo del Mal presente en el ser humano” (186).<sup>11</sup>

Desde luego, otro Diablo literario que ejerció una amplia influencia en los siguientes fue el Mefisto de Goethe. La obra es compleja: Goethe la empezó a trabajar en su juventud y siguió ocupado en ella hasta su muerte —que ocurrió cuando el alemán tenía 83 años—. Para Russell, la figura “suave, irónica y ambigua” del Mefistófeles del alemán es determinante en el campo literario. Con él, se da “un cambio del Diablo como figura teológica al Diablo como personaje literario” (158-159). El Mefisto de Goethe, afirma Russell, “es en parte un diablo cristiano, en parte un comentarista irónico sobre la sociedad, en parte un vocero del humanismo secular y progresista” (159).

Paradójicamente, al mismo tiempo que se daba una creciente secularización de la sociedad occidental durante el siglo XIX el Romanticismo,

<sup>11</sup> Russell ubica el inicio de esta idea, importantísima en el peso de la ubicación del origen del mal, en la filosofía de los cátaros. [ojo buscar referencia y citar].

en buena medida una reacción emocional ante el énfasis en la razón de la Ilustración, promovía la “exaltación de las virtudes del amor, la piedad y la misericordia” precisamente en contra de los “cálculos racionales y científicos” (Russell: 173). Este movimiento se sumergió en la búsqueda de lo “emocional y psicológicamente estimulante”, que conllevó un “gusto por lo milagroso, lo sobrenatural, lo extraño y lo grotesco” (173). Para no pocos románticos, como Byron y Blake, el diablo, dentro del marco de su admiración por el Satán de Milton en *Paradise Lost*, se convirtió en una suerte de héroe contestatario y rebelde, el ser inconforme por excelencia —pero éste no es el diablo de Payno—.

#### DOS DIABLOS LITERARIOS

Cronológicamente, comenzaremos con *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara (1641). “La sátira y el ingenio” dominan el texto, según Ángel Raimundo Fernández González, en su introducción a esa edición (9). La obra ha sido importante en la historia de la literatura española por sus cualidades literarias, y en la de la historia francesa, por la influencia que tuvo sobre *Le diable boiteux* de Le Sage. Ambas obras, al igual que la de Soulié, se ubican con comodidad dentro de la sátira dieciochesca. El texto de Soulié, sin embargo, se separa de los dos anteriores debido en la medida en que en aquéllos hay un mayor peso en el estilo, en el ingenio, mientras que en éste importan asimismo las anécdotas.

Con respecto a *El diablo cojuelo*, Fernández señala como parientes, asimismo, *El Ícaro Menipo* de Luciano. Ahí, Menipo logra ver, al viajar en el ala de un águila, y gracias a una agudeza visual particular, “adulterios, homicidios, asechanzas, traiciones, tobos, engaños” (14). Otro antecedente es el Quevedo de *Los sueños*. Ahí, “El Desengaño”, “encarnado en un viejo, [es] quien va descubriendo las miserias y engaños que oculta la vida social” (14). En Vélez de Guevara, con “una voz entre humana y extranjera” (68). El Diablo Cojuelo ha sido encerrado en una redoma, por un astrólogo vecino del estudiante. Al liberarlo, el Diablo lleva al estudiante Cleofás, durante el primer Tranco, a sobrevolar la ciudad durante un vuelo nocturno, en el cual levanta los techos de las casas, a fin de que ambos puedan observar lo que sucede dentro de ellas. Van luego a Sevilla, donde visitan una Academia, a un sitio donde se reúnen los pordioseros. Desde Sevilla el Cojuelo le muestra a Cleofás y

a la posadera lo que sucede en Madrid, a través de un espejo. Finalmente, el Diablo Cojuelo es alguacil, pero su desempeño no es adecuado y vuelve a los infiernos, mientras que Cleofás regresa a Alcalá, y su enamorada Tomasa intenta partir hacia las Indias con un soldado novio suyo. Para fines de este trabajo, lo que importa es la variedad de escenas sociales que nos presenta el autor, acompañados por la guía del Diablo Cojuelo. Para Fernández, *El diablo* no es una novela picaresca ni una novela moderna, sino un relato, debido a la sucesión temporal propia de este género (18).

*Le Diable Boiteux* (1707-1726) de Le Sage conserva la idea base del español: el Diablo ha sido liberado de su encierro por el estudiante Cleofás y para agradecerle promete instruirlo en las cosas del mundo. Le Sage dedica la segunda edición de su obra precisamente a Vélez de Guevara, de quien ha tomado el título y la idea. Reconoce también, como modelo, *Día y noche en Madrid* de Francisco Santos. La segunda edición ha crecido en un volumen con respecto a la primera, puesto que 'la estupidez humana' es una 'fuente inagotable de tomos' (28), afirma Le Sage. Su intención, continúa, es ofrecer al lector en corto, 'un cuadro de las costumbres del siglo' (28). La dedicatoria termina con votos de parte del autor, de que esta segunda edición sea tan bien recibida como la primera.

Ni el Diablo de Vélez de Guevara ni el de Le Sage son personajes que inspiren terror, ni siquiera miedo. Otro diablo literario, bastante más serio y perturbador que los de Vélez de Guevara y de Le Sage, es *Le diable amoureux*, de Jacques Cazotte (1772). De hecho, uno de los capítulos del segundo volumen (el XVI), lleva este mismo título. Se ocupa de cuando Rugiero corteja inútilmente a Celeste, y termina en una relación con Olivia.

En México, Manuel Payno utiliza el fistol de Rugiero, que cambia de mano en mano, como el pretexto que permite explorar las conductas humanas en distintos momentos y ámbitos.

#### EL FISTOL DEL DIABLO DE MANUEL PAYNO

Esta novela ha sido considerada como la primera de folletín en México (De los Reyes 2000: 11-33). Las dos primeras partes se publicaron, —como indica Boris Rosen en su "Presentación" a *El fistol del diablo*—,

en dos tomos de la *Revista Científica y Literaria de México* (1845-1846), que se vieron luego interrumpidos en su frecuencia durante la guerra de 1847 entre nuestro país y los Estados Unidos. En 1848 se reanudó su publicación en *El Eco del Comercio*. En forma de volúmenes (siete), apareció entre 1859 y 1860. La segunda edición, en cuatro volúmenes, es de 1871; la tercera de 1887 (en dos) —donde se introdujeron cambios significativos, es en la que se basó Rosen para hacer la del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes—.

El prólogo de De los Reyes no menciona a Soulié, aunque creo que sí existe una relación entre el francés y el mexicano. Ello se debe, tal vez —al igual que sucede en un artículo reciente de José Ricardo Chaves— a que el propio Payno (bajo la *persona* del “Pastor Fido” en su “Introducción. Novelas, leyendas y cuentos”) omite mencionar *Las memorias del diablo* —aunque sí menciona a su autor, considerándolo parte de la “escuela romántica”, junto a Victor Hugo, Balzac, Sue y Lamartine (45). El texto de Soulié aludido por título es *El castillo del diablo*.<sup>12</sup> Asimismo, habría que puntualizar los vínculos con Víctor Hugo y *Los miserables*, que de existir, se darían a partir de la segunda edición (1871), puesto que la célebre novela del francés no se publicó sino hasta 1862, es decir, cuando ya se había publicado la primera edición de *El fistol*.

El Diablo de Payno recuerda al socio, a la víctima, al intermediario de Soulié en el nombre —ambos son italianos y tienen un aire de aproximación inventada—: Rugiero recuerda a Luizzi.<sup>13</sup> Ambos son sofisticados y “hombres” de mundo. Su elegancia está sugerida desde el objeto mismo con el que se le identifica en el título: un fistol. Este adorno alude tangencialmente a la idea que Payno podría haber tenido del Diablo, al menos en el campo de la literatura: es un objeto elegante, ornamental, pero básicamente inútil. Algo añade a la apariencia, pero se trata de un lujo, de un accesorio. Termina en punta —un alfiler— y, potencialmente, podría causar algún daño. Recordemos, asimismo, la primera acepción de la palabra señalada por María Moliner: “hombre

<sup>12</sup> En la amplia bibliografía de Soulié no he encontrado ningún título semejante; tampoco corresponde a alguno de los capítulos de *Las memorias del diablo*.

<sup>13</sup> Antes que estos dos escritores, Mrs. Radcliffe creó un personaje de nombre italiano con características demoniacas, en cierta emulación del Satanás heroico y rebelde de Milton, admirado y emulado por los románticos. Schedoni se llama el monje de Mrs. Radcliffe en *The Italian, or the Confessional of the Black Penitents* (1797), quien a su vez guarda cierta deuda con *The Monk* (1796) de Mathew Gregory Lewis (Praz: 84).

ladino y astuto, singularmente en el juego”, que corresponde al papel que Payno le otorga a Rugiero.

La terminación punzante del fistol aludiría también a los ángulos picudos asociados con los cuernos y la cola del Diablo, así como, en las representaciones de la época, a sus cejas triangulares, reforzada por la forma similar sugerida por los bigotes delgados que forman tres ángulos con la barbilla también en punta<sup>14</sup> –aunque en este caso sólo se ubique en los pies–. Los ángulos estrechos, recordemos, están asociados con dureza, con maldad, mientras que las líneas redondas y suaves lo están con la bondad.<sup>15</sup> Si bien Rugiero no tiene ni cuernos ni cola, escribe el narrador, “sólo una mujer, con su curiosidad instintiva, podría haber notado que las puntas de sus botas eran extremadamente largas y agudas” (I: 58).<sup>16</sup> Esta anomalía podría sugerir el lado animal, monstruoso,

<sup>14</sup> Precisamente de esa manera aparece Roberto Cañedo, quien personifica a Rugiero en la serie de capítulos basados en la novela homónima de Payno. Aparecía ataviado con una capa de raso negro y forro rojo brillante (se intuye, aunque la serie haya sido en blanco y negro), sombrero, y un bigote delgadito, levantado en las puntas, acompañado de una imprescindible piocha en forma triangular. Las cejas le fueron dibujadas también triangularmente, para completar el estereotipo, al que tampoco podía faltarle el chaleco, los guantes y el bastón: es un diablo elegante. El sombrero de copa puede ser una sustitución inconsciente de la gorra de sabios que utilizó Goethe. García Riera lo resume como un “burdo maquillaje mefistofélico” (García Riera 1994: 329). El director de la serie fue Fernando Fernández, medio hermano del Indio Fernández, en su debut como director (330); la adaptación estuvo a cargo de Valentín Gazcón y Federico Curiel. También actuaban David Silva, Antonio Raxel y “Harapos”, entre otros, además de algunos invitados para episodios especiales, como Freddy Fernández (329-332). Las diferencias entre los sindicatos de los trabajadores de la industria cinematográfica desembocaron en un pacto que impedía a los Estudios América filmar largometrajes: la manera en que estos sindicalistas le dieron la vuelta al impedimento consistió en filmar episodios que no excedían la duración acordada, pero unirlos luego, de manera que finalmente resultaban ser largometrajes. He logrado ver algunos de los capítulos, pero no la serie completa.

<sup>15</sup> El libro de Russell incluye dos ejemplos de representaciones del diablo: una escultura del siglo XIX en bronce y marfil, con la gorra de académico, una barba bifurcada, las cejas delgadas y descendiendo hacia la nariz, una nariz grande y ganchuda, y una semi-sonrisa irónica (164); un busto del escultor Morelli, que representa al Diablo, de nuevo con su gorra, la barba bifurcada, gran nariz, ojos rasgados hacia arriba y afuera, en el mismo sentido de las cejas, y la infaltable sonrisa sardónica (160). La nariz ganchuda y grande sería una reminiscencia de las asociaciones entre el demonio y otros seres precristianos vinculados en alguna de sus facetas con el mal: en este caso, el dios Pan y con Thor (Muchembled 2004: 27).

<sup>16</sup> El Mefisto de Goethe también suele ocultar las extremidades inferiores.

sobrenatural de este ser, que aparece en la base misma de su figura, en sus fundamentos, pero que puede permanecer oculto a la simple vista para algún despistado. Nótese la observación del narrador: las curiosas mujeres sí se percatarían de la anomalía, siguiendo la asociación usual del sexo femenino con, por una parte, la curiosidad (en este caso, peligrosa), por otra, con una percepción más aguzada. Cabe recordar en este punto el fetichismo que el siglo XIX adjudicó a los pies, vinculándolos con la sexualidad femenina. Su nombre (Rugiero), alude al color rojo en español —aunque no en italiano (*rosso*)—. El rojo, lo sabemos, es el color asociado con el Diablo, con el fuego, las llamas, el infierno, la pasión, la ira, la guerra, la sangre, el sexo animal. Rugiero es un hombre “elegante” y “bien presentado”, un “hombre alto”; sus ojos son “grandes y rasgados, sombreados por rizadas pestañas” —sugiriendo tal vez un toque de exotismo—; su fisonomía tenía “algo de rudo y de salvaje”, aunque también era “agradable”, y “parecía participar de la belleza de un ángel y de la malicia de un demonio”: alusión más que explícita a su naturaleza. Vestía de negro —huelga decirlo: el color de la noche, del mal, de los villanos, de la oscuridad— y de inmediato se habla del “grueso fistol” prendido en la camisa. La joya “despedía rayos de luz de todos los colores del iris”.

La segunda vez que se vuelve a describir la apariencia de Rugiero ésta es similar, aunque con ligeras variantes. Sigue vestido de negro, sus ojos eran “relumbrantes”. El color castaño del pelo se ha oscurecido, pues ahora son “sus patillas negras y espesas”. Su fisonomía, pese a ser “hermosa”, tenía “algo de siniestro y de terrible” (I: 166). En casi todas sus apariciones, el narrador menciona su sonrisa, que puede ser “sardónica”,<sup>17</sup> como en este caso, soltando una “estrepitosa carcajada” (I: 127) cuando don Pedro adopta su plan, riendo “a carcajada abierta” (I: 108) cuando ve a Arturo sufrir ante la indiferencia amorosa de Aurora; sonriendo “irónicamente” o bien “maliciosamente” (I: 79) cuando escucha las ilusiones amorosas del joven después del baile. La luz, desde luego, está implícita en uno de los nombres del Diablo: Luzbel. Su historia es la pérdida del goce de la luz divina y el ingreso en el reino de las tinieblas. Entonces, si bien la luz tiende a asociarse con lo divino,

<sup>17</sup> Sardónico, dice María Moliner, viene “del gr. «sardónyx», comp. con «sardion», sardio —v.—y «ónyx», uña —v.—. \*Ágata de franjas pardas y blancas o amarillentas”. La alusión es a tonos cambiantes, inciertos, indefinibles.

también puede ser de signo ambivalente en la novela: las joyas de Ruggiero, sus ojos, y sobre todo su fistol, despiden destellos atrayentes, casi hipnóticos, pero que resultarán nefastos para quien caiga a su encanto.

Ante la insistencia de Arturo por conocer su nombre, el caballero dice: “—Llamadme... llamadme... como gustéis: Ruggiero, por ejemplo, es el marido de Laura en un drama de Martínez de la Rosa” (I: 62). Muchas páginas más tarde nos enteraremos de su apellido: Delmotte (I: 68) El personaje aludido en la obra española se escribe con doble “g”: Ruggiero, y aparece en la obra teatral de Francisco Martínez de la Rosa, *La conjuración de Venecia*, estrenada en 1834 con gran éxito. La obra trata de una conjura de varios nobles venecianos en contra de un tirano, don Pedro Morosini. Entre los conspiradores se encuentra Ruggiero, quien lleva una relación amorosa secreta con Laura. Morosini descubre la conjura y ejecuta a los conspiradores. Poco después, se entera de que Ruggiero era su hijo. El amor interrumpido —en este caso por cuestiones políticas— entre Laura y Ruggiero es típico de la época romántica (Navas 1982: 150-163). Entre las fuentes mencionadas por Navas de esta obra, están *Romeo and Juliet* de Shakespeare y *Le more de Venice* de Alfred de Vigny.

Arturo, en la novela de Payno, siguiendo la tradición fáustica de Goethe, se considera un estudiante (I: 62).<sup>18</sup> En la tradición anglo-germánica, que incluye tanto al *Doctor Faustus* de Marlowe como al de Goethe, el pactador con el Diablo suele ser caracterizado con el gorro de los estudiantes, de los académicos medievales, y una parte fundamental de sus inquietudes se vincula con la ambición del saber. Pero no es éste el aspecto que más le interesa a Payno, y el hecho de que Arturo sea un estudiante queda como una mera alusión inicial y vaga: es el lado amoroso de su vida que produce insatisfacción al joven y éste es el campo en el que Ruggiero ofrece actuar. Importa mencionar que la primera vez que Arturo ve a Ruggiero ello sucede después de un monólogo del joven frente al espejo: es decir, habría la sugerencia de que la aparición del Diablo ocurre desde dentro de él mismo: el Diablo, el mal, está dentro de uno mismo. A partir de su materialización, habrá que lidiar con él ya como un ser externo, ajeno e independiente. Pero no hay que olvidar su origen. En ese monólogo Arturo expresa sus deseos: “Si yo consiguiera conquistar los corazones [...]; si tuviera cierto secreto para

<sup>18</sup> También Cleofás, en *El diablo cojuelo*, es un estudiante.

hacerme amar de las muchachas, era capaz de hacer un pacto con el mismo diablo...” (I: 58).

En la primera salida de Arturo a un baile, acompañado de Rugiero, conoce a la seductora Aurora y a la doliente Teresa. Antes de salir, el extranjero prende el fistol en la solapa del caballero. De maneras distintas, Arturo queda enamorscado de ambas, al igual que un capitán con el que tiene roces que los llevan a acordar un duelo. Al salir del baile conoce en la calle a una hermosa joven que pide limosna: Celeste. Le da unas monedas y la sigue: vive con sus padres enfermos en absoluta pobreza. El estado lamentable de la familia da pie al narrador para disertar, en una suerte de artículo periodístico, sobre la falta de policía, la pobreza, los léperos, los barrios.

El padre de Celeste le cuenta su historia. Con un contexto histórico, el hombre pasó desde seguir a Hidalgo luego del grito de Dolores, de desencantarse por los excesos cometidos en la Alhóndiga, de formar parte del ejército de Morelos, participar en la derrota de Puente de Calderón, seguir a Iturbide. La pensión que se le debe llega poco, tarde y nunca. Después de sufrir una caída del caballo, su hija ha sostenido miserablemente a la familia, pidiendo limosna. Esa misma noche, el fistol vuelve a cambiar de manos, pues Arturo lo prende en el rebozo de Celeste. A Rugiero le dice que lo ha perdido y se ofrece a pagarlo; se plantea el suspenso: el extranjero propone esperar quince días, al cabo de los cuales, si no aparece la prenda, concertarán el pago.

El duelo es pretexto para que el capitán Manuel y Arturo se conozcan, logren dirimir sus diferencias y queden como los mejores amigos. Hay ya dos candidatas para los amores de los amigos, más una tercera para Arturo. Está planteada la posibilidad de un pago por el fistol, que ha cambiado de manos dos veces en la primera noche: de Rugiero a Arturo, de Arturo a Celeste.

Las vecinas de Celeste observan la súbita y relativa bonanza de la familia, asociada con la visita de un joven bien vestido a la vivienda: concluyen, malévolamente, que la joven se ha prostituido. Una de ellas la visita para obtener algún beneficio, pero es despedida con cajas destempladas por Celeste, quien rechaza las insinuaciones. Doña Ventura—cuyo nombre es completamente irónico para la suerte de la muchacha— vuelve indignada con las vecinas, y junto con ellas inventan delitos para los que piden castigo. Don Caralampio el juez de paz, es informado de los chismes. Visita a Celeste e intenta también, por su parte,

obtener algún beneficio de la situación (ya sea económico o sexual): como no lo logra, manda apresar a la joven. El padre, en un último esfuerzo, defiende a su familia con la lanza de Morelos —único recuerdo que guarda de su vida como insurgente—, al cabo de lo cual muere. La familia queda desmembrada y destrozada: Celeste es enviada a la cárcel, el padre ha muerto y la madre ha quedado recluida en un hospital. El fístol, que ha sido advertido por las vecinas y por don Caralampio, es valuado tramposamente por un joyero en una fruslería. La noche desgraciada para la familia de Celeste, el joyero visita al juez de paz y lo asesina arteramente para apropiarse de la joya. El fístol ha cambiado en pocas horas dos veces más de dueño: Rugiero -> Arturo -> Celeste -> el juez de paz -> el joyero.

Manuel conviene en una cita con Teresa, en casa de una lavandera. Nos enteramos que se aman desde hace tiempo y que han dejado de verse. Teresa ha quedado huérfana de madre y en manos de un tutor, don Pedro, quien además de la administración de la fortuna, —como es usual en estos casos—, la requiere en amores. Manuel promete arreglar lo necesario para que al día siguiente contraigan matrimonio y ambos luchen por despojar al administrador del control sobre la herencia de Teresa. Don Pedro, nos enteramos en otro capítulo, ha seguido a la joven a su cita amorosa, lo ha escuchado todo, está al tanto de los planes y desea, no sólo frustrarlos, sino vengarse por no ser amado por su protegida. Rugiero, quien conoce a todos los personajes, visita a don Pedro y le sugiere un plan para que se salga con la suya: escribe cartas mentirosas de cada uno de los amantes, imitando sus letras a la perfección, que le permitirán al tutor casarse con Teresa. Don Pedro se fascina con el plan, pero pretende no tener intenciones de llevarlo a cabo —intenta, pues, engañar al mismo Diablo—.

Hasta el capítulo IX del primer volumen, la participación de Rugiero parece ser meramente incidental. Ha funcionado, eso sí, con todos los personajes con los que se relaciona, como una suerte de espejo psicoanalítico que verbaliza sus pensamientos y deseos, asombrándolos cuando les muestra y devuelve con claridad sus intenciones. Pero a partir de aquí su ingerencia irá un poco más allá. Lleva a Arturo a observar la ejecución del plan urdido por el propio Rugiero, sin que pueda hacer nada para impedirlo; este plan ha sido adoptado por don Pedro, para frustrar los planes matrimoniales entre Manuel y Teresa y quedarse tanto con la fortuna de la joven como con ella misma. Rugiero desaparece,

y Arturo se encuentra en la calle, al parecer accidentalmente, con un hombre en medio de la noche y, aturdido por la impotencia, se siente en peligro y golpea al hombre, quien queda tirado en el suelo. (Rugiero, hay que recordar, le ha recomendado antes de la salida llevar algún tipo de objeto de defensa personal.) Arturo se percata de que es su amigo Manuel y cree que lo ha matado, por lo que decide huir. Se trata, es claro, de los típicos malentendidos que llevan a nuevos hilos en la trama. La participación de Rugiero avanza del mero plano retórico hacia el de la acción: ha propuesto a don Pedro el plan para poner fin a los amores entre Teresa y Manuel, ha colocado a Arturo en el sitio para que ataque a su amigo, sin percatarse de su identidad. Don Pedro tiene la batuta, Manuel está fuera de combate, Teresa está a merced del villano.

En este sentido y hasta este momento, Rugiero parecía ser más una suerte de catalizador de la conducta de los personajes. Su punto de partida es el conocimiento de la naturaleza humana, completa, con su lado oscuro de envidias, odios, venganzas, ambiciones mezquinas, celos. Y así lo confiesa a Arturo:

en mi 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. [...] me he ocupado de estudiar el carácter de los hombres en particular y el de las naciones en general (i: 170).

No crea a partir de la nada. Simplemente sugiere, coloca circunstancias propicias, pero no obliga. Deja que la naturaleza humana siga su curso. Pone en acción y en jaque el libre albedrío católico. Tienta, pero nunca obliga a nada. La voluntad del pecador es lo que está en juego. Lo ha afirmado ya el “Pastor Fido” en su “Introducción”:

El autor, poniendo en juego una serie de personajes, que en parte representan tipos que se encuentran en México, y dándole cuanto interés dramático era compatible con la marcha de la acción, trató de resolver un problema, el terrible problema de la fortuna, de la casualidad, del destino, de la fatalidad, de la Providencia (i: 52).

Y poco más adelante resume: “El libre albedrío o la predestinación. ¿El hombre es dueño de su propia suerte? ¿O el hombre nace y desde entonces es impulsado al mal o al bien por no se sabe qué fuerza desconocida y misteriosa?” (I: 54), que se encuentra en el centro motor de

la novela misma. Es decir, estamos frente a un diablo romántico, según Russell:

al dramatizar el conflicto real entre el bien y el mal dentro del espíritu humano y al hacer tambalear el pensamiento cristiano de manera violenta, para sacarlo de su auto-complacencia en torno al problema del mal, estableció las bases para una revitalización en el siglo xx de las preocupaciones teológicas serias en torno al problema del mal (I: 176).

Rugiero despliega, asimismo, otras características románticas, como cuando le informa a Arturo de sus ocupaciones. Desde su primera conversación con él, le dice: “- Mi patria era magnífica, espléndida: la desgracia no se conoce en ella, pero hace muchos años que estoy desterrado” (I: 61): las lamentaciones son las propias de un diablo romántico, que se lamenta de su destino. Y poco más adelante afirma: “Mi oficio es vagar por el mundo”.<sup>19</sup> En la descripción de su oficio, cuenta Rugiero:

—Os diré mi oficio: donde hay guerra civil, allí me dirigió a envenenar las pasiones, a aumentar los odios y los rencores políticos. Cuando hay batallas, me paseo en medió de los fuegos y de la metralla, inspirando la venganza y la rabia en el corazón de los combatientes. Si se trata de diplomacia, me mezclo en las cuestiones de los gabinetes, y no inspiro más que ideas de maldad, de engaño y de falsía. En cuanto al amor, hago de las mías, y mi mayor placer es mezclarme en intrigas amorosas. Donde veo un matrimonio feliz, arrojó la discordia: a dos amantes jóvenes y candorosos, que se quieren como dos palomas, les inspiro celos, y cambio su idolatría en profundo odio. Las viejas son el instrumento de que me sirvo: ellas siembran chismes, y se meten en enderezar entuertos, lo cual es bastante para que todo pase conforme a mis ideas. Ya veis, Arturo; así me divierto a pesar de mis infortunios; así olvido la memoria de una patria donde vivía dichoso como un ángel, y de donde salí para no volver a entrar más en ella.

La conversación entre ambos no deja lugar a dudas sobre la identidad de Rugiero:

---

<sup>19</sup> Recordemos el título de otra de las novelas de Eugenio Sue: *El judío errante* (1845).

—El que causa todos los males del mundo; el que inspira la discordia donde quiera que hay paz, el que lleva a los hombres por un camino de flores donde hay ocultos escorpiones y punzantes abrojos, ¿quién puede ser?

—En efecto, un ser así —contestó Arturo—, o es un hombre muy perverso, o el mismo diablo.

Rugiero sufre: lamenta su situación de condenado eterno: “—Nada; a mí nunca me sucede nada —dijo Rugiero sonriendo—; muy feliz sería yo si me sucediera, porque era señal de que alguna vez podía morirme, y ya he platicado diversas ocasiones con este virtuoso sacerdote sobre mi inmortalidad” (I: 144).

Volviendo a la novela, Arturo huye sin rumbo fijo. En la diligencia advierte la presencia de una mujer completamente tapada que sufre. Le ofrece consolación verbal y su mano, que ella acepta en silencio. La fantasía del joven se desborda ante el misterio de la mujer y se siente muy atraído por su sufrimiento y por lo que oculta. De todas las personas que le pudieron haber tocado como compañeras de viaje en la diligencia, Arturo se topa precisamente con Teresa —una coincidencia folletinesca—. Ella anhela noticias de Manuel, que Arturo calla convenientemente, al temer que puede estar muerto —y por su mano—. Aunque él desea saber cómo se ha salvado Teresa de su tutor, no es en este capítulo donde nos enteraremos de lo sucedido. Estamos ante la típica técnica de suspenso, indispensable en las novelas por entregas. La joven se dirige hacia Cuba, donde su familia tiene propiedades, mientras Arturo permanece en el puerto de Veracruz, aquejado por el vómito negro. Ya repuesto, recibe de nuevo la visita del “pasajero de Calais”, es decir, de Rugiero.

Este capítulo (XIII: *El vómito prieto*) es revelador para ampliar las características de Rugiero. Arturo, todavía débil y algo delirante, le propone batirse con pistolas, para salir “de la duda” y saber si su visitante es “de este mundo o del otro” (I: 170). Rugiero lo disuade hábilmente, sin siquiera tomar en consideración su reto, y diserta sobre la naturaleza humana. Su visión de ésta —no sorprende en un texto dentro del modo melodramático—<sup>20</sup> es bipolar: un joven como Arturo, le dice, “piensa forzosamente o entregarse a Dios, o en regalarse al diablo; es decir, o en

<sup>20</sup> Para lo concerniente al melodrama, sigo a Brooks en *The Melodramatic Imagination*.

el claustro o en el suicidio”. Su visión de las mujeres oscila igualmente entre dos extremos: “es bastante sabido que hacen los mismo en igualdad de circunstancias, o son monjas o cortesanas” (I: 170).

En un capítulo posterior, donde Arturo se encuentra y reconcilia con Manuel —quien obviamente sigue vivo— reflexiona sobre el influjo que sobre él ejerce el caballero: “No sé [...] qué influencia ejerce sobre mí Rugiero [...] pero lo cierto es que contra mi voluntad muchas veces me veo arrastrado por la magia de sus palabras y el poder de su talento. Yo conozco en lo íntimo de mi alma que muchas de sus máximas son perversas, y sin embargo las sigo” (I: 191). Su manipulación ha sido evidente precisamente en el capítulo recién mencionado (XIII), donde atiza las dudas del joven en torno a sus sentimientos hacia las mujeres en su vida (Aurora, Teresa, Celeste).

Ya para estas alturas de la novela, como lo hemos mencionado, los personajes que han estado cercanos a Rugiero o al fistol, empiezan a cambiar de manera negativa, o les suceden cosas terribles. Arturo, el más cercano a Rugiero —o al menos a quien vemos en conversaciones con Rugiero— ha pasado de ser un joven sentimental, preocupado, deseoso de amar y ser amado, a un joven dispendioso, superficial, vano, cuya parte sensible a los demás va en descenso. Celeste, cuyo nombre porta la representación de la Virtud, de la Inocencia, está en la cárcel injustamente, en medio de delincuentes, suciedad, corrupción, mala voluntad; cumple el papel de la joven inocente, de la víctima por excelencia. A la cárcel acude en su ayuda un sacerdote que también ha impedido que fuera golpeada en el camino a la prisión. Durante una visita, ella le cuenta todo lo que le ha sucedido, y con claridad prístina, le dice que si Arturo no le hubiera dado el fistol, no estaría en ese sitio (I: 227).

Una función importante de Rugiero en la novela se centra en la disputa por las almas de los humanos. Dos personajes son los más atractivos para Rugiero: Celeste, cuyo nombre puro y virginal va acorde con su temperamento. Es la clásica víctima inocente de las novelas de folletín. Encarcelada, sumida en la desgracia, acusada injustamente, la joven considera el suicidio, pero un sacerdote tan bueno como ella la salva; más adelante, lanzada a la calle, de nuevo injustamente, Rugiero intenta hacerla su amante. De nuevo, ella resiste. La historia de Celeste es tal vez la única que termina como en un folletín: como hermana de la caridad durante la guerra, se topa con el moribundo Arturo. Después de numerosos encuentros y desencuentros, finalmente contraen matrimonio en

este momento extremo y ambos mueren: Arturo de sus heridas, ella de un corazón excesivamente sensible.

El segundo personaje de sumo interés para Rugiero está en el extremo opuesto de Celeste: se trata de don Pedro, el villano de la novela. A lo largo del texto don Pedro ha abusado una y otra vez de la gente a su alrededor, amparado bajo una máscara de hombre piadoso y caritativo.<sup>21</sup> La primera conversación entre Rugiero y don Pedro es significativa en ese sentido. El extranjero le sugiere al hombre la manera de vengarse y de salir impune. Le pregunta: “—¿Daríais, por una venganza, vuestra alma a Satanás?” (I: 127), a lo que don Pedro responde afirmativamente, y aclara que no teme ni a Dios ni al Diablo. Rugiero lo domina entonces con la mirada, y una vez que don Pedro baja la cabeza, aclara, en otro tono: “-Vamos, don Pedro —le dijo Rugiero—, alzad la cabeza, no hay que desanimarse, que todo tiene remedio en esta vida, y no hay necesidad de hacer esas promesas locas; basta obrar, para que el diablo quede contento, sin necesidad de que le prometamos nada” (I: 127).

La actitud de Rugiero ya no es solemne, es, diríamos, más moderna: no es necesario firmar un pacto con sangre con él para abrazar el mal.

Otro momento importante en la relación entre Rugiero y don Pedro ocurre durante la agonía del villano. Un par de padres camilos<sup>22</sup> y luego el padre Martín intentan hacerlo confesar, al tiempo que Rugiero le ofrece sanarlo para que siga satisfaciendo su avaricia y su lujuria. La lucha dura varios días, en los que el moribundo oscila entre pedir perdón para morir en paz, y el deseo de seguir vivo, incluso ante la perspectiva de la condena eterna.<sup>23</sup> Don Pedro no se arrepiente y al menos en este

<sup>21</sup> Recordemos al Mayordomo de *Ironías de la vida* (1861) de Pantaleón Tovar —que apareció entre la publicación en volúmenes de la novela de Payno y la segunda edición.

<sup>22</sup> La orden de los camilos fue fundada en agosto de 1582 para dar asistencia espiritual y corporal a los enfermos. Fue fundada por Camilo de Leilis. Fernando VII suprimió las órdenes religiosas en la Nueva España, entre ellas, la de los camilos —bajo las presiones liberales—. En la Nueva España la orden se estableció a principios del siglo XVI. En México sólo instalaron un convento, que apenas duró 80 años, con alrededor de dos decenas de padres. Sin embargo, su influencia se mencionaba hasta la época del porfiriato y san Camilo era invocado con frecuencia.

<sup>23</sup> En el Museo de la Basílica de Guadalupe hay un cuadro que podría haber inspirado a Payno la descripción de este momento. Véase el artículo de Martha Reta, “Ministros de la buena muerte: San Camilo de Leilis y la orden de los agonizantes”, en dos partes, en *Boletín Guadalupano*, V. 64 (abril de 2006). <http://www.virgendegua->

caso, Rugiero vence. Sin embargo, la actitud del extranjero es ambigua –viniendo del Diablo– cuando Bolao pregunta por Arturo y Celeste, a lo que aquél responde: “están en mejor lugar que ese viejo maligno de don Pedro” (II: 644). Rugiero parece estar hablando desde el mismo lugar donde los valores cristianos ejercidos equivalen al bien y su ausencia al mal.

Es decir, algunas veces Rugiero da la impresión de estar trabajando a favor de Dios, al plantear dilemas morales a los humanos y hacerlos optar por el bien: en esta visión, presente también en el protestantismo, el Diablo es una suerte de instrumento de Dios. Presenta posibilidades, opciones, pone a prueba los fundamentos morales, éticos, religiosos de las personas. Otras veces da muestra, también, de experimentar una cierta compasión hacia los humanos. Cuando Celeste y Arturo mueren, por ejemplo, Juan Bolao refiere que observó “una lágrima furtiva” en los ojos de Rugiero, poco después de lo cual exclama: “El infierno todo se conjurará en vano, y nada, nada podrá contra la caridad” (II: 627), lo cual puede ubicarse del lado bueno o malo. Puede haber sido dicho con lamentación propia del diablo, quien ha perdido dos almas para el infierno, o bien con admiración hacia la caridad, que lleva hacia el mismo fin. Hay que mencionar, asimismo, que muchas Payno parece poner en boca del mismo Diablo muchas de las críticas que tiene hacia la sociedad mexicana, hacia la humanidad.

A partir del segundo volumen, el fistol queda soslayado. Rugiero ha comenzado a usar otra joya, un fistol ahora adornado con un ópalo.<sup>24</sup>

[dalupe.org.mx/boletin/cultura/ministros.htm](http://dalupe.org.mx/boletin/cultura/ministros.htm), <http://www.virgendeguadalupe.org.mx/boletin/cultura/ministros2.htm>.

<sup>24</sup> “El ópalo, con “el fuego del carbúnculo, el brillo púrpura de la amatista y el color verde marino de la esmeralda, brillando juntos en una increíble unión”, impresionó mucho a Plinio el Viejo (23-d.C.), historiador romano y autor de la primera enciclopedia del mundo. Los romanos habían llevado ópalos durante siglos y lo consideraban como un símbolo de esperanza y pureza, mientras que para los primeros griegos encarnaba los poderes de predicción y profecía. Los árabes, mucho más imaginativos, pensaban que los ópalos habían caído del cielo en forma de destellos de relámpago, adquiriendo así su juego de colores único u ‘opalescencia’”. “ El ópalo también apareció en la literatura de la mano de Shakespeare, quien se refiere a él en ‘Noche de Reyes’ como ‘la reina de las gemas’. Una auténtica reina tuvo que intervenir en el siglo XIX para remediar lo que casi fue la destrucción del mercado del ópalo, cuando el personaje Anne of Geierstein de Sir Walter Scott extendió una superstición, en virtud de la cual el ópalo traía mala suerte a aquellos que no hubieran nacido en octubre. La protagonista de la novela poseía

Sin embargo, si es que la intención de Payno era echar a andar esta nueva prenda como otro generador de historias, no llegó a concretarlo y queda como un hilo suelto. Para fines prácticos, cumple al menos una de las funciones atribuidas al fístol, a saber, su poder de atracción, de fascinación sobre los humanos.

Tanto Manuel como Arturo tienen actitudes ambiguas hacia Rugiero. Están conscientes de que sus apariciones son sorprendentes. Siempre parece saber lo que sucede, aun cuando haya estado ausente durante largo tiempo. Aparece cuando menos se le espera. Se dice su amigo. En un eco de la primera vez que Rugiero aparece ante a Arturo, después de mirarse en el espejo, hay otra (I: XXXIX) con los amigos donde Rugiero les va mostrando lo que sucede en tiempo real en otro sitio, a las personas importantes en su vida. Es como un sueño, o mejor dicho, una pesadilla. Al día siguiente ninguno de los dos recuerda nada, pero ambos se sienten inquietos y deprimidos.

Los últimos capítulos de la novela están llenos de la confusión y el desorden que privó en la capital y en muchas otras partes de la República, durante la invasión yanqui. En una coexistencia de la Historia del país con la historia de los personajes, muchos de ellos aparecen junto a personajes reales, como Santa Anna, el general Anaya, los generales estadounidenses Worth, Scott y otros. Rugiero aparece en diversas escenas, muy amistoso con los estadounidenses, sin dejar por ello de llevar una buena relación con sus antiguos conocidos, cuando los encuentra. Afirma ser parte de las negociaciones para la paz entre los invasores y Santa Anna, pero su participación específica nunca queda del todo dilucidada. En estas escenas suele aparecer montado en un gran caballo negro, en una visión evocadora de los jinetes del apocalipsis.

El final de la tercera edición de *El fístol* es abierto, puesto que el narrador declara que la mayor parte de los personajes siguen vivos. No se compromete siquiera con la certeza de la muerte de Arturo y de Celeste. Sugiere la posibilidad de escribir una secuela, luego de obtener información sobre la suerte de ellos. Asimismo, deja abierta la posibilidad

---

un ópalo que se encendía adquiriendo un color rojo ardiente cuando ésta montaba en cólera y que se volvió gris pálido a su muerte. La reina Victoria acabó finalmente con la maldición cuando ofreció ópalo como regalo en una boda real. “Si dice que esta piedra tiene distintas propiedades espirituales, entre las que me interesa destacar que “anula la honestidad”. [http://www.raulybarra.com/notijoya/archivosnotijoya/piedras\\_significado.htm](http://www.raulybarra.com/notijoya/archivosnotijoya/piedras_significado.htm)

de una visita del mismo Rugiero, con el fin de dilucidar su muy posible participación en la guerra de Reforma.

Finalmente, hay que mencionar que Payno intercala con frecuencia todas las variantes posibles de expresiones populares, coloquiales, referidas al diablo, como para que el lector no olvide el trasfondo. Menciono a continuación sólo algunas: “por el diablo”, “que se lo lleve el diablo”, “el hijo de los mil diablos”, “sepa el diablo”, “el diablo de Juan”, “qué diablos hace usted”, “voto a dos mil diablos”, “estos pobres diablos”, “qué diablo”, “una baraja de todos los diablos”, “echar al diablo”, “la mano del diablo”, “por arte del diablo”, “con mil diablos”, “perverso como el mismo diablo”.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BESSIÈRE, IRENE. “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, en *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- BROOKS, PETER. *The Melodramatic Imagination*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1976.
- CHADWICK, OWEN. *The Secularization of the European Mind in the 19<sup>th</sup> Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- CHAVES, JOSÉ RICARDO. “Payno criptofantástico. Intermitencias mágicas en *El fistol del diablo*”, en *Literatura Mexicana XIV.2* (2003): 63-74.
- DARNTON, ROBERT. *Mesmerism and the End of the Enlightenment in France*. Cambridge: Harvard University Press, 1968.
- DE LOS REYES, AURELIO. “Prólogo.” A *El fistol del Diablo* de Manuel Payno, en *Obras completas*. VI. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000. 11-33.
- El fistol del diablo*. 1958. Prod. Estudios América. Dir. Fernando Fernández. Argumento de Manuel Payno, en adaptación de Valentín Gazcón y Federico Curiel. Con Roberto Cañedo, David Silva, Antonio Raxel. 1a serie: *El fistol del diablo*. Con 3 episodios: *Duelo a muerte*, *Intriga en la noche*, *Deuda pagada*. Estrenadas el 16 de marzo de 1961. 2a serie: *Juego diabólico*. Con 3 episodios: *La joya maldita*, *Juego diabólico*, *Veneno juvenil*. Estrenada el 16 de junio de 1961 en los cines Nacional, Tlacoapan y Tacubaya. 3a serie: *Trampa fatal*. Con 3 episodios: *Rostro marcado*, *Ayuda perversa* y *Trampa fatal*. No se estrenó. 4a y última serie: *El ataúd infernal*. Con 3 episodios: *Canto macabro*, *El muerto robado* y *Herencia de muerte*. Estrenada el 5 de enero de 1962 en los cines Nacional, Popotla y Tacubaya, en Emilio García Riera 3: 329-330.

- GARCÍA RIERA, EMILIO. *Historia documental del cine mexicano. 1957-1958*. 9. México: Era / Universidad de Guadalajara, 1994.
- KAYSER, WOLFGANG. *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Trad. Ilse M. de Brugger. Buenos Aires: Editorial Nova, 1964.
- LE SAGE. *Le Diable boiteux*. Edición de Roger Laufer. París: Gallimard, 1984.
- MINOR, LUCIEN W. *The Militant Hackwriter. French Popular Literature 1800-1848, its influence, artistic and political*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1975.
- MOLINER, MARÍA. *Diccionario del uso del español*. CDRom. 1996
- MUCHEMBLED, ROBERT. *Historia del Diablo. Siglos XII-XX*. Trad. Federico Villegas. 2ª edición. México: FCE, 2004.
- NAVAS RUIZ, RICARDO. *El romanticismo español*. 3ª edición. Madrid: Cátedra, 1982.
- PAYNO, MANUEL. *El fistol del Diablo en Obras completas*. VI y VII. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.
- PICARD, ROGER. *El romanticismo social*. [en francés 1ª edición. 1944]. Trad. Blanca Chacel. México: Fondo de Cultura Económica, 1947.
- PAZ, MARIO. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Trad. Jorge Cruz. Venezuela: Monte Ávila editores, 1969.
- ROSEN, BORIS. "Presentación." A *El fistol del Diablo* de Manuel Payno VI y VII. *Obras completas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000. 9-10.
- RUSSELL, JEFFREY BURTON. *Mephistopheles. The Devil in the Modern World*. (1986) Ithaca y Londres: Cornell University Press, 1990.
- SANDOVAL, ADRIANA. "Lamennais y los novelistas sociales: un primer acercamiento", en *Literatura Mexicana* 14.2 (2003): 43-61.
- SOULIÉ, FRÉDÉRIC. *Les mémoires du diable*. Edición de Alex Lascar. París: Robert Laffont, 2003.
- VÉLEZ DE GUEVARA, LUIS. *El Diablo Cojuelo*. Ed. Ángel R. Fernández e I. Arellano. Madrid: Castalia, 1988.
- WATT, IAN. *Myths of Individualism. Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

FECHA DE RECEPCIÓN: 08 de agosto de 2010

FECHA DE ACEPTACIÓN: 23 de septiembre de 2010