
ARTÍCULO

El diablo viste de dandi: una crítica a la
modernidad en “La diablesa” de Amado Nervo

The Devil Wears a Dandy’s Suit: a Critique of
Modernity in Amado Nervo’s “La diablesa”

RAÚL ANÍBAL SÁNCHEZ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9378-2755>

raulanibalsanchez@gmail.com

Universidad Autónoma de Chihuahua, México

MÓNICA TORRES TORIJA

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5225-6193>

mtorrestorija@hotmail.com

Universidad Autónoma de Chihuahua, México

Resumen:

Este trabajo analiza el cuento “La diablesa” de Amado Nervo, para dilucidar cómo la figura demoníaca presente en el relato funciona como un crítico de la modernidad. En esta obra de Nervo, los discursos científicos, progresistas y artísticos finiseculares son problematizados desde una perspectiva satánica. A través de un enfoque teórico literario,



Los contenidos de este artículo están bajo una licencia de Creative Commons
Atribución No Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

semiótico y de estudios culturales, el artículo explora la ironía y el humor como mecanismos de subversión de dichos discursos. El análisis se centra en la semiología del personaje y en los *items* que componen los escenarios narrados, así como en la conciencia metatextual del narrador, la cual cuestiona su propio relato y revela la artificialidad de la construcción. Además, se explora la caracterización del diablo y del protagonista como dandis, y se expone la categoría de “humor desencantado” para describir los enunciados diabólicos y su modo de lectura. Este estudio busca contribuir a una mejor comprensión de la complejidad y riqueza de la obra de Nervo, al tiempo que ofrece una lectura innovadora de la figura del diablo como un símbolo de la crisis del individuo moderno.

Palabras clave:

Fin de Siglo, humor desencantado, diablo literario.

Abstract:

This paper analyzes Amado Nervo's short story “La diablesa” to elucidate how the demonic figure present in the story functions as a critic of modernity. In this Nervo's work, scientific, progressive, and artistic discourses at the turn of the century are problematized from a satanic perspective. Through a theoretical approach based on literature, semiotics, and cultural studies, this article explores irony and humor as mechanisms for subverting such discourses. The analysis focuses on the semiology of the character and the items that make up the narrated scenarios, as well as the metatextual consciousness of the narrator, which questions his own story and reveals the artificiality of the construction. In addition, the characterization of the devil and the protagonist as dandies is explored, and the category of “disenchanted

humor” is used to describe the diabolical statements and their mode of reading. This study seeks to contribute to a better understanding of the complexity and richness of Nervo’s work, while offering an innovative reading of the figure of the devil as a symbol of the modern individual’s crisis.

Keywords:

turn of the century, disenchanted humor, literary devil.

Recibido: 24 de febrero de 2025

Aceptado: 5 de septiembre de 2025

Publicado: 10 de septiembre de 2025

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.i31.564>

INTRODUCCIÓN

En 1895, México se encuentra embriagado de ideas de modernidad y progreso. Este es un país por fin pacificado de sus guerras intestinas, pero en donde comienzan a volverse evidentes algunos problemas del proyecto porfiriano que concluirá con la Revolución. Manuel Gutiérrez Nájera muere a la edad de 35 años y se regularizan las colaboraciones de Amado Nervo en *El Mundo: Semanario Ilustrado*. En las páginas de esta revista se da a conocer “La diablesa”, relato concebido como el primer capítulo de una novela que nunca concluirá, una historia de tema fáustico en donde un nuevo sujeto estético, el dandi, cobrará

protagonismo. Además, a través de la figura demoníaca presente en el relato se esboza una crítica irónica de los discursos científicos, progresistas y artísticos de la época, que revela las contradicciones y los límites de la modernidad.

Apenas resta un lustro para finalizar el siglo y esta inminencia se vive de maneras diferentes en el pensamiento de la época. 1895 es el mismo año en que José Limantour, secretario de Hacienda y artífice de una década de superávit continuo, presenta un proyecto de ley que termina con las alcabalas para instaurar en el país un verdadero libre comercio; en el discurso de clausura del Congreso Científico, Justo Sierra arenga sobre su visión de la sociedad nacional bajo la forma clásica de una pirámide, en donde un grupo en formación, la *intelligentsia* mexicana, guiará con benevolencia los destinos de la patria; se inicia el Censo General de la República Mexicana (el primer censo de población) y en diciembre, en el Teatro de la Ciudad de México, se estrena *Los aparecidos*, de Henrik Ibsen, anunciada en cartelera como una “obra científica” en tres actos (Serrano 176-189).

Sin embargo, el dandi de Fin de Siglo es un sujeto que no está seducido por la idea de orden y progreso que conduce las acciones del reformismo porfirista. En esas ideas es justo donde el “artista moderno” ha sabido ver el regalo envenenado de la modernidad, adelantándose a la crisis que culminará en el siguiente siglo:

La modernidad es una construcción creada por el tipo de mentalidad que dio a luz a los conceptos de evolución, desarrollo, progreso y revolución. Términos siempre emancipadores pero que, con el tiempo, nos han venido mostrando sus propias raíces: el afán de dominio que ha hecho de la razón la clave de esa misma dominación. (Constante 91)

Además, a esto se debe agregar la crisis de sentido y de ruptura con la tradición, a la que el proyecto moderno opuso verdades técnicas para comprender el mundo y ordenar el tiempo humano, las cuales se fueron mostrando insuficientes para tomar el lugar del aparato religioso y ritual: “Los tiempos modernos rompieron el equilibrio entre la vida y el espíritu intelectual y empujaron al racionalismo hasta el escepticismo y la pérdida del sentido” (Constante 107). A finales del siglo XIX, este proceso encontró expresión en México en el positivismo, una corriente filosófica que se proponía secularizar la moral, haciendo énfasis en la experiencia y la observación como fuentes primarias de conocimiento, rechazando especulaciones metafísicas o teológicas.

Bajo el lema “Orden y progreso”, paráfrasis de uno de los principios positivistas enunciados por Auguste Comte, a cuya filosofía se adherían los intelectuales porfiristas, se hicieron numerosas interpretaciones del porfiriato, que disfrazadas de “ciencia” positiva tendían a justificar el sistema y ayudaron a construir discursivamente la jerarquía social necesaria para el mantenimiento del orden político. No obstante, la “teodicea racional” de la modernidad (Constante 114) comenzó a enfrentar serias dificultades conforme las reflexiones religiosas y éticas sobre el mundo se fueron racionalizando y se eliminaban gradualmente las nociones primitivas y mágicas.

Esta intuición de falencia del discurso positivista, compartida por diversos artistas de todo Occidente, hizo hondo calado en Hispanoamérica, donde las dificultades propias de la instauración del proyecto de modernización de los países poscoloniales volvieron más evidentes sus contradicciones. El simbolismo, en su iteración modernista, llevará a cabo esta operación de crítica a través de la ruptura estética con las narrativas nacionalistas y progresistas oficiales. Como

refiere Luis Antonio de Villena: “El siglo de la industrialización, del maquinismo, del ferrocarril y del positivismo, es para los creadores nuevos un mundo sin alma, muerto” (*Diccionario esencial* 51). Nervo, producto de su época, expresará esta duda finisecular a través de la figura diabólica.

A pesar de ser una obra temprana en la carrera de Nervo, “La diablesa” presenta ya una gran variedad y complejidad de recursos literarios. En el presente trabajo podrá observarse cómo el uso reiterativo de la ironía en el relato, desde el narrador hasta los personajes, adquiere la función de socavar los fundamentos de lo real —entiéndase por ello algunos pilares del discurso positivista: razón, moral, ciencia y arte—, como valores objetivos y supeditados al fin del progreso social. A través de una aproximación hermeneútica y la categoría de “humor desencantado”, que contrastará los recursos semióticos utilizados en el relato con los discursos vigentes en el Fin de Siglo mexicano, se observará cómo el demonio cosmopolita de Nervo y su dandi protagonista, no solo viven la modernidad como una enfermedad más del espíritu, sino que clausuran la idea del progreso por las vías tradicionales del positivismo comtiano y anuncian la crisis identitaria del individuo moderno.

“LA DIABLESA” Y EL DIABLO

“La diablesa” es un relato que ha recibido poca atención, en parte por lo accidentado de su publicación y en parte porque su tema, el pacto fáustico, queda subsumido por la novela corta del mismo Nervo, *El Diablo desinteresado*. “La diablesa” es un relato incompleto, proyecto de novela inconclusa que, sin embargo, puede leerse como un cuento y

como tal aparece en la sección “Cuentos de juventud”, del tomo I de las *Obras completas* editadas por Francisco González Guerrero. Como mucha de la prosa corta de Nervo, no ha tenido más que alguna reedición espontánea como miscelánea, mientras que otras piezas más conocidas continúan reeditándose hoy en día. Conviene hacer un resumen de la trama del relato, por lo demás sencilla, para establecer algunas de las posiciones de los personajes presentados.

La obra narra la historia de Jaime Álvarez de la Rosa, un hombre joven, rico, soltero y hastiado, cuyo principal problema existencial es el aburrimiento: ha recorrido el mundo, ha vivido, se ha enamorado varias veces y no tiene necesidades; es por esto que se fastidia. En una tarde de especial *spleen*, monologando en voz alta decide que, de existir, el Diablo se fastidiaría aún más que él, y de tenerle ante su presencia pediría una sola cosa, “la mujer ideal”: Elena.

Pronto aparece Mefistófeles, vestido de *jaquet*, quien se hace introducir por el criado con todo y tarjeta de presentación. Después de un breve diálogo sobre la naturaleza diabólica, ofrece a Jaime crear la mujer ideal para él. Mefistófeles crea a Elena, la mujer perfecta, quien cautiva a Jaime. Ambos comienzan un idilio perfecto, sin embargo, la felicidad de Jaime es efímera, pues Elena desaparece de su vida de mano de otro hombre. La cláusula del contrato diabólico, por supuesto, preveía esto y la obligación de Jaime es dejarle ir. Finalmente, Jaime despierta de su ensoñación, frente al mismo lugar donde comienza el relato.

Sencillo como es, el relato imbrica una serie de discursos laterales y caracteres intertextuales que le confieren peculiaridad y valor estético. Una de las metas principales de este trabajo es acercarse al personaje diabólico y contrastar su discurso con el discurso social presente en el

texto y en la época, ya que la referencialidad¹ del personaje modifica necesariamente la recepción. Aun y cuando Nervo introduzca la ironía en todos los niveles del texto —narrador y personajes—, las lecturas posibles parecen acarrear consecuencias diferentes.

Mefistófeles ocupa una posición actancial dual en el relato, desempeñando roles que podrían considerarse tanto de “ayudante-acompañante” como de “oponente” para Jaime. Además, a pesar de la cláusula del contrato mencionada con anterioridad, este diablo secularizado no planea la destrucción del personaje ni codicia su alma, sino que ofrece dones sin compromisos, aunque el lector intuya motivos secundarios y malignos.

Mefistófeles se presenta como ayudante en un momento de hastío existencial, ofreciendo a Jaime una solución a su búsqueda de la mujer ideal. Para cumplir su deseo, el demonio crea a Elena y la entrega a Jaime. Podríamos considerarlo un “facilitador” del objeto deseado por el protagonista. La infidelidad de Elena, intrínseca a su diseño, frustra el anhelo de Jaime de una felicidad absoluta. Mefisto, al presentarle un artificio como solución, actúa indirectamente como un obstáculo para la verdadera satisfacción de Jaime, e incluso dificulta comprender si la susodicha felicidad es posible de algún otro modo. Esta dualidad se refleja en las propias palabras del demonio. Cuando Jaime lo confronta por su desdicha, Mefistófeles argumenta que le ha dado “lo inmortal en

¹ Se alude a la clasificación de tipos de personaje de Philippe Hamon, en la cual el “personaje referencial” remite a: “Un sentido pleno y fijo, inmovilizado por una cultura, a roles, programas y empleos estereotipados, y su legibilidad depende directamente del grado de participación del lector en esa cultura” (Hamon 122; traducción mía). En el original: “un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes, et des emplois stéréotypes, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture” (Hamon 122).

lo efímero; el amor, que es infinito, en el tiempo” (135)², lo que recalca la naturaleza truculenta de la promesa sin llegar a ser falsa.

Por su misma posición actancial nos es posible saber los antecedentes literarios del personaje. Dentro del enorme conglomerado de significantes que la tradición atribuye al diablo, es posible ubicarlo en su función de acompañante. Su antecedente medieval también hace pactos, pero en la literatura medieval es en todo momento una posibilidad para su lector implícito y su presencia textual constituye una advertencia ante su aparición, destinada a aleccionar a través de lo trágico o purgar la maldad a través de lo cómico. A partir del proceso de “desencantamiento del mundo”, como lo plantea Weber, este demonio pactante, junto con sus otras iteraciones, pasa al reino del tema y el símbolo, a la metáfora y la analogía, y establece así una propia tradición literaria. Parafraseando a Simon Pieters (301) la moderna literatura fantástica nació el siglo XVIII, más o menos al mismo tiempo que se apagaban las últimas hogueras de la inquisición.

En esa tradición el demonio pactante aparece como facilitador, mentiroso, celestino y pícaro. Hace convenios o donaciones libérrimas. Además, su labor designa al héroe, mientras que pretende modificar un cúmulo de valores con los que este fue insertado en el relato. A través de las facilidades otorgadas, discurre así la narración en sucesivos contrapuntos morales, decisiones que deben ser tomadas u observaciones del estado de las cosas que componen el mundo de valores del héroe; el *Fausto* de Goethe y el *Diablo Cojuelo* muestran, en drama romántico y comedia grotesca respectivamente, esta función de forma clara.

² Todas las citas de “La diablesa” se tomaron de: Nervo, Amado. *Obras completas*. Tomo I, editado por Francisco González Guerrero y Alfonso Méndez Plancarte, Aguilar, 1991.

El demonio que Nervo presenta, sin embargo, difiere en algunos grados de estas anteriores etiquetas. No es un demonio grotesco y cómico emanado del Carnaval como el de Vélez de Guevara, ni siquiera es uno codicioso en la línea de Goethe, por más que en algunos casos pueda conservar su lucidez irónica. No es una fuerza regeneradora y adolece del criterio de verdad subjetiva, rabia, rebelión o malicia de sus antecesores. El Mefisto de Nervo no necesita demostrar nada porque no encuentra solidez contra la cual oponerse y resulta por completo finisecular. Posee características novedosas que lo ubican en el contexto de la modernidad y el desencanto, y aparece como un dandi ultramundano. El mismo Nervo coloca en boca del personaje esta admirable síntesis: “¡Qué quiere usted, amigo mío! Todo evoluciona. Desde el aborigen hasta el *gentleman*, qué inmensa cadena, ¿verdad? Yo la he seguido... El diablo, en los tiempos primitivos, fue Belial; en la Edad Media, Satanás.; hoy es Mefisto; viste frac, dice madrigales y no bebe fuego, sino *cognac*” (131). Se presenta como un caballero refinado y de buena apariencia. Se describe su vestimenta como “extremadamente agradable” y se destaca su “pechera de camisa que albeaba y en el centro parpadeaba, con rojas fulguraciones, un magnífico rubí”. La nota de color refiere a su antepasado literario más cercano, Rugiero en el *Fistol del Diablo*, un demonio aristócrata de buen vestir y gustos refinados. Pero si en la obra de Manuel Payno, el elegante diablo resulta un agente del caos y un símbolo de inestabilidad social (pues se le presenta cabalgando junto a las tropas estadounidenses durante la guerra de 1845), ahora es un elemento de la sociedad que opera de manera sutil.

En “La diablesa” se mantienen sus modos mundanos, muy bien representados por el uso de la tarjeta de visita; esa elegancia y sofisticación reflejan la integración del diablo a una sociedad moderna, lo que ha conseguido adoptando las apariencias y modales de la clase

alta. El Mefistófeles de “La diablesa” también muestra una visión cínica y desencantada del mundo, del amor y la felicidad. Afirma que “la mujer es adorable porque varía” y reconoce la imposibilidad de la fidelidad absoluta, aunando parafernalia científica a su vocabulario, como se verá más adelante.

EL DIABLO EN LOS DETALLES: NIVELES DE IRONÍA

Como se observó con anterioridad, la ironía permea todos los niveles del texto de Nervo, pero las conclusiones de cada lectura de esos niveles operan en forma distinta. Sin embargo, todas ellas comparten el distanciamiento necesario. En “Fantasías irónicas e ironías fantásticas”, José María Martínez sostiene que ironía y género fantástico están entrelazados:

Fantasía e ironía, que a su vez son dos de las finalidades primigenias de la lengua literaria, acaban, pues, poniendo en entredicho la independencia de este registro para fundar mundos autónomos y desvinculados del empleo mimético y ordinario del idioma. Fantasía e ironía comparten además un sema de totalidad, revelando de forma inmediata su relación con la *Weltanschauung* del escritor. [...] La literatura fantástica opera problematizando la concepción de lo real, y por tanto revelando las tensiones y armonías entre el autor y el mundo extraliterario. Igualmente, la ironía es otro producto del distanciamiento entre el enunciador y lo enunciado, una actitud existencial originada también a partir de las simetrías y asimetrías entre el autor y su mundo histórico.

Martínez está aquí aludiendo a la definición de Todorov del género fantástico: “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. El concepto de fantástico se define pues con relación a los de real e imaginario” (Todorov 34-35). Por eso Martínez sugiere que estos mensajes deben ser reconstruidos por dos motivos diferentes: en la ironía se debe generar el sentido omitido del enunciado para luego contrastarlo con el explícito; y en cuanto al género, se deben resolver las interrogantes presentadas por el suceso extraordinario en el mundo cotidiano. Este planteamiento, sin embargo, no funciona del todo para el análisis de nuestro relato, donde el demonio se revela enunciándose y el narrador omnisciente de buena gana nos lo muestra en todo su esplendor apenas al voltear la página, negando así la tensión entre cotidiano y extraordinario. Aun así, el lazo entre ironía y género fantástico se mantiene, pues el contenido de los enunciados irónicos refiere a discursos laterales que el autor introduce, de los cuales se compone el paradigma del mundo extraliterario.

Después de la entrevista con Jaime, el narrador sigue al demonio hasta el edificio donde tiene su guarida. Los diversos elementos de esta última no mitigan la sobrenaturalidad del personaje: columnas de mármol negro, patio arábigo, salón adornado con toda clase de armas blancas, espadas, sables, dagas, puñales, etcétera. Finalmente, Mefisto entra a un laboratorio en todo sentido moderno:

Era este una especie de laboratorio: alambiques, retortas, probetas, crisoles, reactivos... ya sabéis. Ahí se despojó de su sombrero y de su abrigo y echó sobre su traje una túnica roja, de un rojo retador, llameante, verdaderamente *mefistofélico*. Entonces se transfiguró, apareciendo en toda su fantástica belleza. (132)

No hay duda de que estamos ante el diablo sobrenatural, aunque se rodee de los instrumentos propios de un laboratorio decimonono. La revelación del demonio como tal afecta una lectura que el lector ya sospechaba y resignifica lo ya enunciado en el relato, así como lo que vendrá: Mefisto no es un personaje confiable, todos sus diálogos y haceres están mediados por el engaño, la malicia y los segundos fines. Sin importar qué tan bonachón sea presentado el personaje, no puede ser leído más que desde la cultura que lo sostiene.

En general, en muchas obras de ficción en donde participe un personaje reconocible como demoniaco se debe comenzar por establecer la doble intención de sus enunciados. Con “La diablesa” no hay duda de ello y es conveniente por lo mismo separar los diversos niveles de ironía del texto y su funcionamiento:

1) *IRONÍA METATEXTUAL*

Mediante el procedimiento más o menos tradicional de dirigirse el narrador al lector, “La diablesa” asegura una presencia extradiegética que establece cierta distancia con la anécdota y facilita la emisión de enunciados irónicos. Esta clase de procedimientos da por sentada la condición de producto del relato, hay un señalamiento explícito del lenguaje mimético como artificioso. Hay algunos ejemplos claros y divertidos de esta ironía, sobre todo en cuanto al talante de las descripciones y de los *ítems* que componen el discurso de lo verosímil. Algunos de ellos se encuentran en el laboratorio de Mefisto, ya citado (“ya sabéis”); al inicio de la tercera sección, cuando se está por presentar a Elena en un evento social: “Nos encontramos en un salón de baile,

feéricamente iluminado. Amuéblelo y decórelo el lector según las exigencias del moderno estilo y evíteme así la tarea de entrar en descripciones enojosas” (133); o más adelante, cuando describe el engaño de Elena, presenciado por Jaime:

El jardín estaba hundido aún en la penumbra matutina... Junto a la verja se movían dos bultos a los que la escasa luz prestaba grandes vaguedades. Acercóse con cautela, tocando apenas el césped, y cuando estuvo a dos varas de la pareja, reconoció a Elena y a su íntimo amigo... Juan. (En las novelas hay siempre un Juan.) Se acariciaban al amparo del crepúsculo y los rosales... cómplices de su iniquidad. (134)

Juan, por supuesto, nunca es mencionado con anterioridad en el relato, por lo que su aparición merece acotarse de esta forma. Esa ironía, además de establecer la condición de producto del relato, también tiene el efecto de proporcionar ciertos rasgos de oralidad y salvaguardar la figura de un autor implícito como conductor de este. Además, al exponer algunos de sus puntos débiles, la novela se vuelve parodia del género en sí mismo, al tiempo que destierra lo ominoso y suaviza lo siniestro.

Según José María Martínez, estos enunciados sobre la misma obra demuestran su autonomía semiótica, pues los encuentra desconectados de toda función de representación y se dirigen al propio lenguaje literario:

Así es como esta ironía enfocada sobre la propia literatura contribuye por su lado a mantener la dirección desintegradora del lenguaje modernista, aunque también ha de notarse que en el caso

de Nervo esa ironía cuestiona sobre todo las formas literarias y no tanto los contenidos; es decir, su vertiente técnica más que su capacidad representacional.

Nervo señala la artificialidad de la obra de arte, pero no las inconsistencias de lo real extratextual como discurso. En ese sentido, la ironía que refleja “La diablesa” estaría aún en la vertiente de una ironía romántica, ya que no extiende su duda sobre las posibilidades del representar y sobre lo veritativo de lo representado. Sin embargo, es necesario acotar que sí existen otros contenidos en algunos enunciados irónicos del texto y que estos contenidos van dirigidos hacia el discurso de la modernidad, presente en el ambiente porfiriano y, por lo tanto, en las construcciones ideológicas de lo real, lo posible y lo deseable en el México finisecular. Empero, muchos de estos enunciados quedan a cargo del personaje diabólico, cuya sola presencia es ya imposibilidad.

2) *IRONÍA DEL DANDI*

Cuando los enunciados irónicos están dirigidos a objetos que no son la propia obra literaria, estos pueden funcionar, por el contrario, como afirmación de lo real extratextual; porque su negación es a la vez representación y la ironía no puede ser más que interpretada en función de la parte oculta que ya ha sido descifrada, como señala Kirkpatrick: “una vez que su mensaje se decodifica o se hace evidente, la ironía se vuelve estática, y su mensaje conduce a un solo signo, no a una visión doble” (156; traducción mía).³ En este sentido, la voz cantante le

³ “Once its message is decoded or apparent, irony becomes static, and its message leads to a single sign, not to double vision” (Kirkpatrick 156).

pertenece a Jaime y su foco narrativo, quien pasa a exhibir todas las dolencias del dandismo de Fin de Siglo. El relato, sin embargo, ofrece una gran conciencia de la estereotipación del personaje y coloca contrapuntos argumentales en casi todas sus declaraciones. Por ejemplo, anuncia que “la vida es una solemne necesidad” para poco después pasar a invocar al diablo, quien de existir se aburriría como él. Incluso, de existir, señala: “acudiría al llamamiento de un hombre de este siglo” (Nervo 130), pues es personaje interesante, sugestivo, y después anuncia que él pediría algo mejor que el tal Fausto. La crítica, por supuesto, se dirige al hombre de este siglo, no directamente al diablo. Su banalidad, aunque superficial, es sacrílega, por lo que el contrapunto que demanda es la aparición del invocado, al cual recibe con un asombro que manifiesta poca *sprezzatura*: “Jaime, presa de estupefacción inmensa, dudaba si debía pedir socorro o seguir aquel diálogo maravilloso” (131).

Jaime muestra una actitud cínica y desencantada hacia la fidelidad femenina, aunque él mismo está a punto de embarcarse en una relación por mediación del demonio con un ser cuya fidelidad ya se le advirtió que será cuestionable, lo cual no evita que se sienta traicionado.⁴ Tras ser abandonado por Elena y presenciar la desaparición de Mefistófeles, Jaime pronuncia esta frase que resume su desilusión y desencanto: “¡Cuántas necesidades piensa uno cuando no tiene en qué pensar!” (135). De este modo, la autocrítica reconoce la necesidad de sus pensamientos

⁴ Se nos ha hecho notar que la publicación del relato de Nervo se da en el contexto del duelo Verástegui-Romero, al cual la misma revista *El mundo* dedicó numerosas páginas con todos los pormenores del ritual. Sin embargo, el duelo entre el coronel Francisco Romero y el inspector José Verástegui (siendo este último el asesinado), no se da por cuestiones amorosas, sino por ofensas escuchadas al pasar: “Al parecer el inspector lo había tachado de un simple advenedizo de la política nacional. De tal forma que Romero, a través de sus testigos Carrillo y Berrueto, envió una carta donde le pedía una satisfacción a Verástegui” (Paz Díaz 207). La conclusión de “La diablesa”, además, es anticlimática, pero se puede conceder que tal vez funcione como comentario: no hay duelo, persecución ni venganza por celos.

anteriores: Jaime admite haber sido víctima de ilusiones y fantasías. Este enunciado marca el regreso a la realidad y la aceptación de la banalidad de la vida cotidiana.

Jaime presenta los discursos finiseculares más románticos, ya envejecidos, y alecciona sobre ellos a veces de manera involuntaria. Resalta el contraste entre la visión idealizada que tiene del mundo y la realidad que experimenta. Critica la superficialidad de la sociedad y la vacuidad de la búsqueda del placer, expresa su desilusión ante la pérdida de la fe y la imposibilidad de alcanzar la felicidad absoluta, para luego lanzarse a realizar precisamente todas esas empresas. Su enamoramiento es arrebatador y también sus celos al verse engañado, aunque se sobreponga a ellos. La crisis de lo real presente en “La diablesa” proviene de otro lado.

3) IRONÍA DIABÓLICA

En este punto es importante aclarar previamente que el destierro de lo ominoso en el relato refleja el interés de Amado Nervo por secularizar la figura del diablo. Al insistir el narrador irónico en la obra literaria como artificio se atenúan los aspectos oscuros asociados con el tema fáustico.

El tema demoníaco fue recurrente en la obra de Nervo y esto nos permite conocer sus intenciones secularizantes. Cuatro años después de “La diablesa”, en una crónica del 8 de enero de 1899, su autor escribe en tono de queja sobre una representación del *Faust* de Gounod, que le ha resultado demasiado trágica: “Nuestro Mefisto ya no pierde mujeres ni rejuvenece Faustos: flirtea con las damas y deja a los sabios en sus laboratorios buscando microbios e inventando sueros” y después remite

a su propia “*nouvelle* [...] que probablemente nadie ha leído”, para comentar que “entre Belzebuth, príncipe de los infiernos, y el diablo del siglo XIX, hay la misma distancia que entre Paracelso y Augusto Comte” (I: 913).

La inocencia del diablo se vuelve en Nervo una especie de proyecto que se extiende por casi dos décadas. En su ensayo “En defensa del diablo”, donde trata algunos temas relativos a la Primera Guerra Mundial, anota:

Pero Mr. X no se anda por las ramas y atribuye al diablo un elegante aburrimiento, un tedio aristócrata, generador de la guerra. El diablo desencadenó sobre el mundo todas las plagas sin objeto ninguno, simplemente porque aquello le divertía...

¿No opináis conmigo que esto es calumniar al diablo? (II: 800)⁵

Y ya por fin, en 1916 publica *El diablo desinteresado*. Aquí, en lugar de un dandi, como Jaime, tenemos a Cipriano Urquijo, más bien atribulado artista que intenta hacer carrera en París: “un chico bueno, ingenuo hasta la pared de enfrente, piadoso a ratos” (I: 295). Este demonio conserva un poco de la ironía de su predecesor, pero nunca se revela como el diablo de la tradición, tan solo firma así sus cartas y aprovecha el “estira

⁵ Nervo alude a un raro libro, *Letters from a Living Dead Man* (1914), escrito mediante estados de trance y escritura automática por la novelista estadounidense Elsa Barker (aunque el texto de Nervo consigna “Burker”). Firmadas como X., las cartas supuestamente eran dictadas desde “el otro mundo” por un tal David P. Hatch, juez de Los Ángeles que había fallecido poco antes de que comenzaran los trances. En estas cartas se revelan toda clase de asuntos y se explica el estado de guerra y agitación de Europa. Se atribuye al Diablo el inspirar a Nietzsche para confundir a los alemanes, por poner tan solo un ejemplo. Nervo trata todo el asunto con su ironía característica. Barker publicó aún otros dos volúmenes con los mensajes de Hatch: *War Letters from the Living Dead Man* (1915) y *Last Letters From the Living Dead Man* (1919).

y afloja” entre lo real y lo sobrenatural para reafirmar su bondad. No solo es desinteresado, sino que de hecho es filantrópico, una especie de ángel travestido que solo cumple designios divinos. Ya es, no un dandi, sino un hombre de negocios flemático que pronto se disuelve en su propia bondad: “y yo, un espíritu gris, acaso triste, que busca a Dios por el camino real de la caridad...” (309).

En cambio, en “La diablesa” tenemos una confirmación de identidad fuera de duda y una ironía amarga que ofrece efectos particulares. El personaje se declara enemigo divino y se rodea de parafernalia satánica. Así, en el diálogo respecto a Elena y todas las bondades de las que Jaime podrá gozar cuando la encuentre, Mefistófeles advierte de este modo:

—[...] Por lo demás, la fidelidad no es necesaria para la dicha..., créalo usted: la mujer es adorable porque varía... *Souvent la femme varie*,⁶ escribió el Vencido de Pavía.

—*Malhereux qui de fie*⁷— añadió Jaime, completando el dístico.

—Al contrario, amigo mío; debe uno fiarse, fiarse siempre; el engañado es el gran feliz. Todo en el mundo es engaño: el amor no es más que un engaño de la naturaleza para la propagación de la especie. (132)

La naturaleza, vista como una fuerza que engaña para perpetuar la especie es una metáfora de los mecanismos subyacentes a los fenómenos naturales y sociales que la ciencia intenta explicar, por eso resalta el

⁶ “A menudo la mujer varía” (trad. mía).

⁷ “Infeliz quien se fía” (trad. mía). Los personajes presentan una paráfrasis del proverbio, aquí atribuido a Francisco I —derrotado por los españoles en la Batalla de Pavía en 1525—, que en realidad dice: “A menudo varía la mujer, pero quien confía es un loco” (“*Souvent femme varie, bien fol est qui s’y fie*”; trad. mía)

lenguaje científico de Mefisto, acorde a la influencia positivista de la época. Al afirmar que “el engañado es el gran feliz”, Mefistófeles sugiere que el placer solo puede surgir del autoengaño. Frente a la ciencia que todo lo devela, los sentimientos tradicionales como el amor tienen una explicación banal. La ciencia a su vez resulta banal si no puede proveer significados a la altura. El diálogo ofrece pocas alternativas: la ciencia enunciada por un ser sobrenatural y la idea del amor como artificio se contrarrestan mutuamente. El enunciado de Mefistófeles no pretende la realidad de ninguno de los discursos, sino que los contrapone para anularlos.

La creación de Elena es descrita también como un procedimiento de laboratorio: “Paso por alto los procedimientos que Mefisto inició tras este discurso, cómo fue mezclando carbonatos y fosfatos, inúmeras sustancias orgánicas, gases sutiles, logrando el más perfecto maridaje de heterogéneos elementos” (133). Por último, el demonio “a imitación de su eterno enemigo”, dice la palabra misteriosa de la creación y Elena cobra vida. Parodia a lo Frankenstein del acto creador originario, el resultado es “la mujer arquetipo”, que, el lector debe de recordar en todo momento, se trata de un demonio, como indica el título del relato.

Es necesario comprender que, como personaje fantástico-maravilloso, la lectura del diablo se realiza desde sus antecedentes medievales y grotescos románticos. Sería raro encontrar un lector occidental sin predisposición interpretativa para el demonio humorístico, aunque no tuviese en claro su trayectoria histórica precisa. El dandi Jaime Álvarez de la Rosa puede ser un signo finisecular, una realidad accesible, pero el demonio opera en un plano anterior en el tiempo: un signo cuyo significado se perdió y ya solo puede entenderse como desvalorización de lo real. Cuando los discursos del Fin de Siglo se vacían en el demonio, ya sea que este los apruebe o contradiga, los

anula como realidades objetivas, hundiéndolos en el seno de su propia ficcionalidad.

HUMOR DESENCANTADO Y PARODIA

La categoría de “humor desencantado” permite entender las transformaciones de la comicidad grotesca medieval, que Bajtín adscribe al carnaval, hasta desembocar en el romanticismo grotesco y la ironía fantástica. No porque sean estructuras del humor exclusivas de este periodo (la Antigüedad sin duda inventó la sátira y la ironía), sino porque se intensifican como reacción a partir del desencantamiento del mundo como lo describió Max Weber:

Así pues, el progreso de la “intelectualización” y “racionalización” no representa un ascendente conocimiento global, de las condiciones generales de nuestra vida. El significado es otro: representa el entendimiento o la creencia de que, en un momento dado, en el momento que se quiera, es posible llegar a saber, por consiguiente, que no existen poderes ocultos e imprevisibles alrededor de nuestra existencia; antes bien, de un modo opuesto, que todo está sujeto a ser dominado mediante el cálculo y la previsión. Con eso queda al descubierto, sencillamente, que lo mágico del mundo está excluido (*El político y el científico* 88)

Este proceso de desacralización del mundo también afectó las formas del humor del carnaval, que consistían en la risa grotesca y pública como parte de los rituales de renovación. El diablo cómico es una figura

eminente de este carnaval y se traslada también como personaje al terreno de la literatura fantástica.

El tipo de humor que es el humor desencantado como tal no aparece de forma repentina en el periodo, sino que las lecturas que a partir de entonces ofrece del mundo y sus consecuencias son diferentes y están marcadas por el proceso de desencantamiento. La regeneración prometida por el ritual del carnaval entró en el amplio plano de la crisis de sentido y las imágenes surgidas de él —su humor grotesco y su éxtasis— se convierten en irracionales, inviables y ajenas al individuo anómico: son huellas de un pasado sagrado que ahora carece de sentido, pero contradicen el discurso de la “racionalización” y la “intelectualización” al que alude Weber.

El diablo cómico funciona como un ideologema⁸ de la cultura popular medieval y el carnaval, en el cual se introyecta gran parte de sus características: parodia, enmascaramiento, comedia grotesca y corporal, insultos, degradación, caída, negación, sicalipsis, subversión de los órdenes, entre otras. Algunos estudios de caso incluso equiparan al carnaval y al personaje del demonio cómico como metonímicos.⁹ Sin embargo, junto con el ocaso de la Edad Media y mientras el Renacimiento daba paso a la Ilustración, el personaje pierde algunas de esas características y adquiere otras nuevas que no pueden ser todas delimitadas por el carnaval y que son evidentes en mayor medida por el cambio de humor. La comedia grotesca se difumina y la carcajada es sustituida por la sonrisa.

⁸ En el sentido, como lo conciben Bajtín y Medvedev, de signo que porta marcas ideológicas propias de su época y lugar, y que después puede estructurarse en la obra literaria.

⁹ Así dice, por ejemplo, Javier Rodríguez Pequeño cuando habla del Diablo Cojuelo y la cantidad de imprecaciones, juramentos y proverbios en la novela de Vélez de Guevara: “él mejor que ningún otro representa el carnaval y lo grotesco, lo popular” (“Poética del realismo grotesco” 5).

Para Bajtín, como explica en *La cultura popular*, la comedia grotesca sobrevive a través de la literatura: Rabelais, Shakespeare, Cervantes, etcétera, son modelos que retomará el Romanticismo en su reacción a los cánones clasicistas. En esta modulación de lo cómico, la risa pierde su carácter comunitario y regenerador; se vuelve negativa, introyectada, irónica, satírica y exclusiva, con lo cual el burlador se separa del objeto de burla cuando antes se reía de sí mismo en jolgorio igualador. La parodia pierde su carácter ambivalente y se convierte en una herramienta sólo para la degradación del discurso. El grotesco, antes ligado a lo popular, se transmuta en individualista y filosófico: “El principio de la risa sufre una transformación muy importante. La risa subsiste, por cierto; no desaparece ni es excluida como en las obras ‘serias’; pero en el romanticismo grotesco la risa es atenuada, y toma la forma de humor, de ironía y sarcasmo. Deja de ser jocosa y alegre. El aspecto regenerador y positivo de la risa se reduce extremadamente” (Bajtín 40).

Se destaca el carácter universal de la risa y no pierde del todo su sentido de cosmovisión, pero las consecuencias son diferentes; el humor a partir del Romanticismo es refugio ante la adversidad, reacción perfecta ante el absurdo, el peligro, la injusticia. Aquí Bajtín alude a *Las vigilias de Bonaventura*, obra anónima y capital del romanticismo negro alemán, donde el narrador advierte que burlarse de todo es el medio más poderoso y que la Tierra y la Luna mismas no merecen más que la burla. Pero esta nueva risa, si bien es liberadora a través de la negación, ha perdido su carácter regenerador, no queda nada debajo de ella para reorganizar el cosmos del que se burla:

El autor (a través del narrador, el sereno da otra definición original. Investiga el mito del origen de la risa; la risa ha sido enviada a la tierra por el diablo y se aparece a los hombres con la

máscara de la alegría, éstos la reciben con agrado. pero, más tarde, la risa se quita la alegre máscara y comienza a reflexionar sobre el mundo y los hombres con la crueldad de la sátira. (40-41)

Si el personaje del diablo sobrevive a la Ilustración también lo hace a través de estas nuevas formas de humor que señala Bajtín, manifestándolas y, más aún, encarnándolas. El demonio que se estructura en el humor desencantado va sembrando negación y liberación nihilista en diversos sentidos. De hecho, Bajtín asegura que es justo en el tratamiento del demonio donde se pueden distinguir el grotesco medieval de sus sucesores:

En las diabluras de los misterios medievales, en las visiones cómicas de ultratumba, en las leyendas paródicas y en las fábulas, etc., el diablo es un despreocupado portavoz ambivalente de opiniones no oficiales, de la santidad al revés, la expresión de lo inferior y material, etc. [...] Pero en el grotesco romántico el diablo encarna el espanto, la melancolía, la tragedia. La risa infernal se vuelve sombría y maligna. Téngase en cuenta que en el grotesco romántico, la ambivalencia se transforma habitualmente en un contraste estático y brutal o en una antítesis petrificada. (Bajtín 42-43)

El demonio literario humorístico posterior a la Edad Media entonces negará, liberará, parodiará y destruirá sin ofrecer regeneración. ¿Pero qué es aquello que va a negar? ¿Cuál es el vacío que esconde su máscara? Jean Paul Richter dice del demonio que puede imaginárselo como “el más grande humorista” y el hombre más ingenioso, pero cuyo traje florido lleva puesto un prisionero que es conducido al cadalso (*Del*

humorismo 58). Este nihilismo solo es posible en una época de supuestas verdades incontrovertibles y ese terror solo es posible frente a la noción de una subjetividad insuficiente para ocupar el vacío que las verdades dejan al retirarse. La risa romántica tiene miedo de sí misma, más que nada porque parece ser una risa que controvierte los discursos predominantes del orden ontológico del mundo.

Mientras que para Bajtín lo grotesco y lo cómico son una misma cosa, Adolfo Sánchez Vázquez separa ambos conceptos. Para este autor, la comedia de entrada surge de una contradicción entre lo que es aparente y lo que verdaderamente es. La comedia revela una verdad por debajo de un discurso verosímil:

La contradicción que está en la base de lo cómico pone de manifiesto la inconsistencia o nulidad de un fenómeno real. Lo cómico desvaloriza algo que es. Volvamos a los ejemplos anteriores: el maullido del gato en una ceremonia oficial desvaloriza la solemnidad del acto; las palabrotas que lanza un espectador mientras se representa una escena patética anula de repente su patetismo; el desplome del árbol de utilería reduce a nada la afectada declamación amorosa del actor; los gestos automáticos del obrero en el film de Chaplin son una desvalorización de la sociedad capitalista en la que hasta el simple acto de comer se mecaniza y cosifica [...] Así pues, en la base de lo cómico se halla una contradicción entre lo que algo vale realmente y lo que pretende valer. (*Invitación a la estética* 230)

La comedia, pues, se alimenta de la ilusión de valor. Al revelar la vacuidad o inconsistencia de esta ilusión, lo cómico subvierte las expectativas y expone la naturaleza engañosa de lo que se presenta como

importante. La comedia se nutre de la nada, al exponer la falta de sustancia y el vacío que se oculta tras una apariencia de importancia. Sánchez Vázquez añade más adelante: “La desvalorización de lo real, o de lo pretendidamente real, en que consiste lo cómico, es un fenómeno social. No sólo porque sus manifestaciones diversas se hallan determinadas socialmente, sino también porque tienen lugar a la luz de ideas y valores dominantes o subordinados en determinada sociedad” (232). A la comedia que surge de la vida cotidiana se suma la experiencia estética inherente a la obra de arte. Esta última, si bien posee un carácter individual, permanece arraigada en lo social, dado que los valores que la sustentan son producto de los discursos culturales. De aquí distingue el “humor”, cuya desvalorización no es total, sino que algo salva del objeto desvalorizado: “El humorista nos invita en cierto modo a desdoblarnos: a desvalorizar y valorar, a criticar y tolerar, a distanciarse y compadecer” (Sánchez 238). Luego define la “sátira”, cuya desvalorización del objeto cómico es tan radical que la única conclusión posible es que este último no merece subsistir: “Nuestra risa entonces es, en el fondo, un voto por su aniquilación. Objetos de la sátira suelen ser por ello el despotismo, la corrupción moral, social o política, los vicios privados y públicos de todo género, la prepotencia, el burocratismo, etcétera” (240). Y por último, destaca la “ironía”, una crítica sutil, sin la generosidad del humor ni la frontalidad de la sátira: “O más bien da un rodeo para afirmar lo que en el fondo niega: el vicio, la mediocridad, el error, la vanidad, la fanfarronería o la inmoralidad” (241).

Según Sánchez Vázquez la ironía es de fronteras porosas y se acerca a veces al humor y a veces a la sátira: como humor propone una ironía que no hiere —como la de Dickens— y como sátira, una amarga e implacable —como la de Wilde—. El sarcasmo sería la manifestación más belicosa del discurso irónico. Es notable que, por otra parte, en la

sección de lo grotesco, Sánchez Vázquez recurre a ejemplos que pertenecen todos a la literatura fantástica, además del consabido Rabelais. El autor considera a Poe, Gógol, Hoffman, entre otros, como creadores grotescos por pertenecer sus obras a un mundo irracional:

Por este distanciamiento de lo real que pone en tela de juicio su consistencia, lo grotesco se halla emparentado con lo cómico y más de un tratadista lo incluye en esta categoría. [...] En tanto que lo cómico desvaloriza no propiamente lo real, sino una apariencia de realidad, lo grotesco desvaloriza lo real desde un mundo irreal, fantástico, extraño. [...] El mundo de lo grotesco, aunque fantástico e irreal, no hace sino mostrar lo absurdo, lo irracional, en el seno mismo de una realidad que se presenta como coherente, armónica y racional. No es casual que aparezca asociado históricamente en el arte y la literatura con movimientos anticlásicos y antirrealistas; en pocas palabras: inconformistas. (248-249)

La definición puede ser insuficiente, ya que Bajtín justo pone en claro la existencia de un “realismo grotesco”, y no necesariamente al servicio del efecto fantástico. De cualquier modo, el personaje que ocupa a este trabajo pertenece, sin duda, por su propia naturaleza, a un contexto irracional, ya que no es posible tratarle de otra manera pasada la Edad Media. Sin embargo, su despliegue de comicidad ya no es la comedia grotesca, sino el humor, la sátira y la ironía. Si la sola aparición del personaje en el texto niega lo real como “hecho” y el tipo de humor niega las apariencias de lo real, entonces esta doble negación se da sobre los mismos fundamentos discursivos de la realidad, sobre la construcción de lo verosímil que depende del horizonte ideológico:

moral, ciencia, filosofía, política, etcétera. El demonio cómico posterior a la Ilustración no solo es una imposibilidad fantástica, sino que señala con su risa que los componentes de lo real al interior del texto, los lazos que unen arte y sociedad, son también una fantasía.

El humor desencantado entonces es un humor que parte de la razón para llegar al nihilismo y que puede utilizar o no imágenes del carnaval como antítesis del mundo racional o recordatorio de su contingencia. Desde su presentación, el Mefistófeles de Nervo se distingue de la imagen tradicional del diablo. Ya se vio que no es un monstruo con cuernos y cola, sino un caballero elegante. Esta imagen moderna es acorde al proceso de desencantamiento del mundo descrito por Weber, a pesar de que tanto Nervo como el personaje la adscriban a la “evolución”, el cual es, de hecho, el primero de los discursos modernos que se parodia en el relato.

¿Pero cómo parodia el Mefistófeles moderno? Para Helena Beristáin “la parodia es la imitación burlesca de una obra, un estilo, un género o un tema tratados antes con seriedad” (386), de manera que procede con intertextualidad respecto a los asuntos a parodiar. De hecho, para Beristáin, la parodia es uno de los múltiples modos de la ironía, la *mímesis* “que consiste en remedar burlescamente el aspecto, el discurso, la voz y los gestos de alguien” (276), al igual que en el caso de la ironía dramática, cuando los personajes manifiestan comportamientos contrarios a los esperados y adquieren tonos paródicos por la contradicción entre expectativa y enunciado: “La ironía dramática se infiere de las acciones de los protagonistas que son opuestas a la cordura, o que son contrarias a lo que se espera de su carácter o del tipo de personaje que representan (como en la parodia), o bien, que ofrecen un contraste entre lo que los otros personajes juzgan a su respecto. Y el modo como se producen” (Beristáin 276-277). Como ya se ha insistido,

el carácter referencial del diablo como personaje afecta el modo de lectura de sus declaraciones. Los discursos cultos emitidos por Mefistófeles no solo son irónicos de forma retórica por su manejo de la hipérbole y otras figuras, sino porque son paródicos: es un contrasentido que el demonio hable de amor, de ciencia, de evolución, entre otros. Este modo de lectura también es una herencia medieval y del carnaval, donde la parodia era el modo de *mimesis* irónica que el pueblo ejercía sobre lo solemne (la realeza, la religión, por ejemplo), pero se encuentra ya modificado por los mismos accidentes históricos que ya se han mencionado respecto del humor desencantado: “Es preciso señalar sin embargo que la parodia carnavalesca está muy alejada de la parodia moderna, puramente negativa y formal” (Bajtín 16). En el humor desplegado por el demonio de “La diablesa”, parodia e ironía se confunden, o en todo caso, sería más propio decir que la ironía que ejerce el personaje que nos ocupa solo puede resultar paródica en cuanto se acerca a los temas que componen el universo de lo veritativo finisecular, lo serio y solemne: progreso, ciencia, razón, moral.

En el relato de Nervo, Mefistófeles habla de ciencia como bien podría hablar de teología. Al compararse con la evolución del “aborigen” al “*gentleman*”, el diablo se presenta como un ser que se adapta a las diferentes épocas y contextos sociales, porque el darwinismo social se encuentra ya asociado a algunos discursos positivistas. Mefisto ironiza o se burla de la supuesta superioridad del hombre contemporáneo, pero no ofrece otros valores como respuesta a su insuficiencia. Él mismo se encuentra cambiado, sus características lo vuelven parte de la *intelligentsia* que exaltaba Justo Sierra y seguro la comparación que Nervo hace en su crónica del diablo con Augusto Comte no es nada gratuita.

Después Mefistófeles se burla del anhelo de Jaime por Elena y le advierte sobre la imposibilidad de la fidelidad femenina. Su visión pragmática del amor, despojada de romanticismo, tampoco llega a ser antítesis. Solo el autoengaño permite habitar el mundo, como lo prueba la ciencia que negaría su propia existencia. El humor de Mefistófeles no busca provocar la risa, sino una sonrisa amarga que surge de la constatación de las limitaciones humanas y de la falsedad de las ilusiones. Conforme se avanza en el relato se comprende que los enunciados de Mefisto solo pueden entenderse en su mayor parte como paródicos. Por ejemplo, ¿qué tan unívocamente debemos tomar la siguiente declaración?: “—Oh Dios —dijo alzando los soberbios ojos —¡soy creador! Tú creaste a Eva, *summum* de perfecciones; yo crearé una mujer única, esplendente, divina: le infundiré espíritu lleno de sabiduría, de fuerza y de sensibilidad” (132). El creador del nuevo *summum* es el diablo, y tendría que leerse con segundas intenciones. En tanto que es una sublimación erótico-estética imposible de poseer en su totalidad, la precondition de la existencia de Elena es la infidelidad. Mujer fatal, quimera, ideal, el mismo Mefisto no repara a la hora de gastar epítomes que recuerdan su perfección: arquetípica, prototipo, querubín, serafín, Venus manca, Juno, Minerva, etcétera. De manera que lo único que Elena conserva de las mujeres reales, al parecer, es su volubilidad. Mefistófeles no cree en su propio *summum*. Al parecer Nervo comparte la misoginia del amplio espectro simbolista que va de Baudelaire al decadentismo.

Sirva el ejemplo para constatar los grados de parodización implícitos en cuanto al ser y hacer del personaje diabólico. Los enunciados paródicos de Mefisto no solo son críticas, sino que clausuran e impiden soluciones al dilema moderno, por lo menos desde las mismas vías modernas, con lo cual les niega autenticidad.

ESCENARIO CREPUSCULAR Y ESCENARIO GROTESCO

En una primera lectura no hay nada en el relato que indique que la acción tiene lugar en un espacio geográfico específico. Nervo aún no había salido del país, pues no fue sino hasta 1900 que partió a Francia como corresponsal, así que la ambientación la establece a través de *ítems* estereotípicos de la ciudad moderna y, en cambio, como se vio algunos párrafos atrás, se obvian otros que no aportan a la idea de un escenario de estas características. La ciudad de “La diablesa” es crepuscular, evanescente, en contraposición a la guarida de Mefisto, la cual se delinea y exhibe la mayor cantidad de ítems, de manera que configura un espacio grotesco.

Así, el relato comienza con Jaime en una “hermosa tarde gris”, quien se “arellana en cómoda *chaise-longue*” tras un ventanal. Hay una “leve” mesita de laca donde reposa su café y observa, aburrido, una avenida bulliciosa. Después comienza a llover y “como hongos siniestros” se multiplican los paraguas. Se encienden las luces de los comercios, bañando de “feérica claridad” las aceras (130-131). El adjetivo “feérico” nos lo pone Nervo un par de veces y se entiende que debemos comprender el mundo moderno como un mundo de hadas fabricado por el comercio y la disposición urbana, universo de gasas y tules, en donde florece el artificio. El jardín donde reconoce a Elena siéndole infiel con el repentino Juan también “estaba hundido aún en la penumbra matutina”, y vale lo mismo para el salón de baile donde se conocen. Al despertar de su ensoñación, Jaime despierta a este mismo mundo, ahora tocado o completado en su aspecto malévolo, pero aún indefinido como un aguafuerte: “Y siguió contemplando, tras los cristales, la vía donde el bullicio continuaba e iban y venían los paraguas

como hongos siniestros o como membranosos vampiros que abriesen sus alas en el espacio, herido por la luz de los focos y rayado por la lluvia” (135)”. En contrapunto, el narrador pide al lector seguir a Mefistófeles después de su primera entrevista con Jaime y le acompañamos por numerosas calles hasta salir del mundo feérico de este último. La guarida del demonio es un espacio arquitectónicamente extraño y contradictorio, nada evanescente. El palacio combina elementos arquitectónicos de diferentes épocas y estilos. Se menciona una “construcción rectangular” con “columnas esbeltas de mármol negro, coronadas por caprichosos capiteles”, un “patio árabe”, y una “monumental escalera” que conduce a una “regia sala” con “panoplias y trofeos”. Esta mezcla de estilos dispares crea una sensación de desorientación y rompe con las expectativas de un espacio ordenado y coherente. No obstante, la guarida es un espacio cuya firmeza parece negar el mundo de hadas de la ciudad idealizada del *spleen* crepuscular.

Se habla de “columnas esbeltas” y una sala “maravillosamente tapizada y alumbrada”, así como de una “cimera de oro bruñido y pulido”. Sin embargo, también se mencionan “cuatro amplias criptas” que dan acceso al palacio, y la decoración incluye armas de diferentes épocas, desde “la corta y ancha espada griega” hasta “el corvo yatagán de cachi cuajada de pedrería” y “la daga italiana, triangular y pequeña”. Esta yuxtaposición de elementos bellos y siniestros crea una atmósfera ambigua y perturbadora que parece herirse mutuamente. La guarida también incluye el laboratorio donde Mefistófeles lleva a cabo sus experimentos para crear a Elena, un lugar lleno de “alambiques, retortas, probetas, crisoles, reactivos...” (132-133). La presencia del laboratorio refuerza la imagen de Mefistófeles como un científico moderno, pero también sugiere la manipulación de la vida y la creación de lo artificial, a la vez que parece recalcar que no solo lo muy antiguo puede ser informe.

Evoca algunos aspectos del espacio grotesco, tal como lo describe Bajtín en sus estudios sobre la cultura popular: hibridez y mezcla, transgresión de límites, y ambigüedad y ambivalencia. El espacio grotesco no es positivo ni negativo por completo. Genera tanto fascinación como repulsión, risa como miedo.

El espacio refleja la naturaleza ambigua y transgresora del propio Mefistófeles, refuerza la idea de que el personaje y la historia se sitúan en un terreno donde se cuestionan las normas y las convenciones, tanto estéticas como morales. Podemos decir que la sola presencia de Mefistófeles modifica los espacios mismos, o que se le adscriben diferentes espacios, retrotrayendo imaginarios antiguos e interpretaciones de un fondo irracional de la cultura. Si bien el mundo crepuscular finisecular pertenece también al terreno de la fantasía, su evanescencia lo mantiene aún en la representación y en el anhelo ideológico. La contraposición de ambos mundos subraya la crisis de lo real-veritativo. Mientras que la ciudad moderna, con sus salones, se presenta como un espacio de ensueño, la guarida del diablo y su laboratorio se erigen como un recordatorio de la irracionalidad y lo grotesco que subyacen a la supuesta racionalidad del progreso.

CONCLUSIONES: DISCURSOS EN Tensión

A pesar de ser una obra temprana en la carrera de Nervo, “La diablesa” presenta una complejidad y riqueza que la hacen relevante incluso en la actualidad. El uso de tan diversas técnicas narrativas y los complejos niveles de ironía dan cuenta de una visión ya muy refinada del género fantástico, así como la presencia de temas y motivos que Amado Nervo seguirá desarrollando durante las décadas siguientes.

Los discursos oficiales en boga en los últimos años del siglo XIX se mostraban a la vez optimistas y autoritarios. Bajo la adusta mirada de Augusto Comte el proyecto nacional porfiriano aunaba a los avances en la técnica del ferrocarril y la promesa del libre comercio un progreso redentor que solucionaría los males de un país atrasado. La representación de Mefistófeles como un dandi cosmopolita e integrado a la sociedad moderna, elegante y científico a la vez, capaz de crear vida con su ciencia, funciona como una crítica irónica a los discursos científicos, progresistas y artísticos de la época. Su cinismo y desencanto ante el amor y la felicidad reflejan la crisis de valores del México finisecular, lo que cuestiona las promesas en desarrollo de la modernidad y el progreso. El humor desencantado que permea el relato, mostrándose en Mefistófeles, niega los fundamentos de la realidad al contrastarla discursivamente. Esta realidad decimonona estaría construida por el discurso de la ciencia, pero la parodia de la creación por medio de esta última en la figura de Elena y la banalización de las explicaciones científicas del amor evidencian, por un lado, la pérdida de fe en los valores tradicionales y, por el otro, la crisis de sentido del individuo moderno. Esta crisis, a su vez, se concreta en el dandi Jaime Álvarez de la Rosa, incapaz de construir nuevos sentidos existenciales por medios artificiales o de deshacerse en cambio de sus instintos primarios. El contraste espacial de los escenarios en pugna, la fantasía moderna y la fantasía grotesca, lo artificial y lo irracional, es reflejo de estas fuerzas en tensión que constituyen la especial circunstancia finisecular.

El discurso de género, ambivalente entre la misoginia y la idealización que presenta “La diablesa”, y su eco en numerosas obras de la época y del mismo Nervo, queda como el gran pendiente de este artículo y es digno de otro análisis detallado. Pese a la extensión del

relato, el despliegue discursivo que Nervo logra en pocas páginas refrenda la importancia del texto y lo muestra como síntesis de una visión del mundo. Así, “La diablesa” se presenta como una constatación de las contradicciones de la modernidad mexicana, conjugando la figura del diablo, el humor desencantado, el dandismo, la ironía metatextual y el contraste espacial para ofrecer una lectura perspicaz y desafiante de la época.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de Francois Rabelais*. 9ª ed., editado por Julio Forcat y César Conroy, Alianza Editorial, 2003.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, 1995.
- Constante, Alberto. “La memoria perdida de las cosas: Crítica a la modernidad”. *En-claves del pensamiento*, vol. I, no. 1, pp. 91-120, jun. 2007, pp. 91-120,
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-879X2007000100005&lng=es&tlng=es.
- Hamon, Philippe. “Pour un statut semiologique du personnage.” *Poétique du récit*, Éditions du Seuil, 1977, pp. 115–80.
- Kirkpatrick, Gwen. *The Dissonant Legacy of Modernismo: Lugones, Herrera y Reissig, and the Voices of Modern Spanish American Poetry*. University of California Press, 1989.
- Martínez, José María. “Fantasías irónicas e ironías fantásticas: sobre Amado Nervo y el lenguaje modernista”. *Hispanic Review*, vol. 72, no. 3, 2010, pp. 401–21,
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcpc3j7>.

- Nervo, Amado. *Obras completas*. Tomos I y II, editados por Francisco González Guerrero y Alfonso Méndez Plancarte, Aguilar, 1991.
- Paz Díaz, Eduardo Fernando. *La muerte legítima: honor y duelos durante el siglo XIX mexicano*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2023, <https://hdl.handle.net/20.500.14330/TES01000833622>.
- Pieters, Simon. *Diabolus: Las mil caras del diablo*. Planeta, 2006.
- Rodríguez Pequeño, Javier. “Poética del realismo grotesco: El carnaval en *El Diablo Cojuelo*”. *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, no. 1, mar. 2001, <https://www.um.es/tonosdigital/znum1/estudios/rodpeqe1.htm>.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Invitación a la Estética*. Grijalbo, 1992.
- Serrano Álvarez, Pablo. *Porfirio Díaz y el porfiriato: Cronología (1830-1915)*. Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2012, http://www.inehrm.gob.mx/work/models/inehrm/Resource/437/1/images/porfirio_porfiriato.pdf.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Ediciones Buenos Aires, 1982.
- Valles Calatrava, José Rafael, y Francisco Álamo Felices. *Diccionario de Teoría de la Narrativa*. Alhulia, 2002.
- Villena, Luis Antonio de. *Diccionario esencial del Fin de Siglo*. Valdemar, 2001.
- Weber, Max. *El político y el científico*. Traducción de Martha Johannsen Rojas, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2007, [https://www.repositorioinstitucionaluacm.mx/jspui/bitstream/123456789/2429/1/El político y el científico.pdf](https://www.repositorioinstitucionaluacm.mx/jspui/bitstream/123456789/2429/1/El_político_y_el_científico.pdf).