



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

**EVOLUCIÓN DE LAS VOCES NARRATIVAS EN LOS
CUENTOS Y RELATOS DE AMADO NERVO (1890-1915)**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS**

PRESENTA:

CARLOS ALBERTO

GUTIÉRREZ MARTÍNEZ

ASESOR: **DR. GUSTAVO HUMBERTO JIMÉNEZ AGUIRRE**

CIUDAD UNIVERSITARIA JUNIO 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

*EVOLUCIÓN DE LAS VOCES NARRATIVAS EN LOS CUENTOS Y RELATOS DE
AMADO NERVO (1890-1915)*

Para la maestra de mis primeros suspiros, de mis primeras palabras, de las primeras alegrías; las primeras lágrimas y sus consuelos, de las primeras risas y también de mis primeras letras. A la maestra que me enseñó y me sigue enseñando, con cada día y cada noche, que el amor no es un invento del arte ni un embuste de la literatura.

AGRADECIMIENTOS

A Rita y Javier, mamá y papá, cuya presencia en mi vida ha sido y será siempre lo indispensable, lo más valioso, lo inmensamente indescriptible y lo único que poseo.

A Andrea, mi hermana, cuya inteligencia será motivo siempre de toda mi admiración, su complicidad y su compañía será toda la vida objeto de especial cariño.

A Isabel, la única abuelita, mi segunda mamá.

Al Dr. Gustavo Jiménez Aguirre, quien además de apoyarme decisivamente en este trabajo, me abrió con plena confianza —desde hace tres años— las puertas del proyecto *Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo*; y con ello la enorme oportunidad de aprender de él y de su equipo, el significado del arduo trabajo que la literatura nos heredó.

Al Dr. Juan Coronado López por la confianza de permitirme aprender y compartir, con cada clase suya, el prodigio que supone dedicarse a la literatura.

A la maestra Blanca Estela Treviño y a la Dra. Mariana Ozuna Castañeda, por haberme dado el privilegio de ser su alumno; apasionarme con sus clases de las maravillosas letras del siglo XIX y apoyarme en esta ocasión con sus importantísimas lecturas.

A la Dra. Esther Martínez Luna por sus valiosos consejos y su cálida amabilidad.

A todos y cada uno de los maestros que atesora mi memoria y que con su sabiduría iluminaron el camino que he trazado.

A todos mis amigos y amigas, por compartir momentos conmigo y hacer de mi vida algo mejor.

A la Facultad de Filosofía y Letras y a la Universidad Nacional Autónoma de México, por darme el tremendo orgullo de formar parte de ellas.

Finalmente, gracias de manera especial, al modesto, sincero y breve narrador cuyo ingenio es responsable de las siguientes notas.

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| Introducción | 7 |
| Capítulo I: Amado Nervo: un narrador frente a la crítica literaria | |
| 1.1. Nota preliminar | 12 |
| 1.2. “Poeta del corazoncito de los mexicanos” | 14 |
| 1.3. Nuevas perspectivas | 18 |
| 1.4. Los caminos extraviados del poeta: la prosa nerviana | 20 |
| 1.5. Interés por el Nervo fantástico y resurgimiento editorial | 23 |
| Capítulo II: Configuración de las voces narrativas (1890-1906) | |
| 2.1. Nota preliminar | 32 |
| 2.2. Arquetipos de la narrativa | 39 |
| 2.3. Cuento | 43 |
| 2.4. Los primeros narradores de Nervo | 47 |
| 2.5. <i>Almas que pasan</i> | 70 |
| Capítulo III: Última evolución del relato nerviano (1909-1915) | |
| 3.1. Nota preliminar | 83 |
| 3.2. Brevedad, una poética | 89 |
| 3.3. <i>Ellos</i> y la hibridación genérica | 96 |
| 3.4. Evolución de las voces narrativas en <i>Ellos</i> | 104 |
| 3.5. Cuentos dispersos y la veta fantástica | 114 |
| Conclusiones | 124 |
| Bibliohemerografía | 127 |

La existencia de la literatura implica una doble soberanía de conciencia, la de quien escribe y la de quien lee, la licitud de la imaginación y la solidaridad inviolable de los desconocidos.

ANTONIO MUÑOZ MOLINA, *Los bomberos pirómanos*

INTRODUCCIÓN

El nombre de Amado Nervo (1870-1919) destaca como uno de los primeros en la poesía modernista. Sin embargo, la producción artística del autor nayarita no se limitó únicamente a ese terreno; su obra es muy extensa, ya que en ella cultivó diversos géneros como el ensayo, la narrativa y el artículo periodístico, además de varios estudios sobre crítica literaria. Después de su muerte la trascendencia popular de su obra en verso se consolidó y generó una enorme fama ante el gran público durante prácticamente todo el siglo XX. Esta inusitada popularidad de la poesía de Nervo ensombreció al autor de la prosa narrativa y ensayística que fue invisible, incluso, para los admiradores de su poesía. De manera análoga ocurrió con la falta de reconocimiento de la obra nerviana (en su conjunto) ante la crítica; pues al menos los cincuenta años posteriores a su fallecimiento, el nombre de Amado Nervo fue considerado únicamente en la nómina de poetas destacados del Modernismo —o bien reducido a un autor de versos edulcorados, patrioterros y de fácil memorización— y una figura demodé a los ojos de la estética vanguardista de la poesía del siglo pasado. Fuera del ámbito de la poesía, el resto de su producción fue prácticamente ignorada por la crítica hasta la década de los setenta, cuando algunos especialistas empezaron a interesarse por ciertas piezas de su narrativa breve (novelas cortas, cuentos y relatos), además de subrayar su labor como periodista. No obstante, fue hasta la década de 1990 cuando se realizaron amplios estudios sobre la prosa de Nervo, que abarcaron crónica, ensayo, novela corta y relato fantástico, entre otros. Durante los últimos veinte años, el interés en la prosa de Nervo se incrementó de manera notable; sin embargo, considero que aún hay líneas de investigación que no se han trabajado de manera suficiente. En lo que se refiere, específicamente, al corpus de cuentos y relatos nervianos sólo el volumen de *Tres estancias narrativas* (2006) que recoge los relatos iniciales de Nervo y una docena de textos más que ha sido reeditada, son muy pocos los que se han visto sometidos a un análisis

crítico. Razón por la que me propongo hacer una revisión general de la evolución como narrador de cuentos y relatos de Nervo mediante una selección que comprende textos redactados desde 1890 hasta 1915, a través de las voces de los narradores en sus historias.

Un trabajo de análisis y exégesis literaria, como el que pretendo, exige una motivación que, en este caso, es el interés en el estudio del desempeño de Amado Nervo como autor de cuentos y relatos. Antes de ello, es necesario plantearse preguntas y expresar algunas hipótesis en torno a las posibilidades de análisis que inevitablemente surgen para esta tesis: ¿realmente es importante estudiar la obra en prosa y específicamente la narrativa de un autor cuya vocación fundamental fue la poesía? De ser afirmativa la respuesta, convendría preguntarse, también, si los cuentos y relatos de Nervo ejercieron alguna influencia o destacaron de alguna manera como parte del desarrollo del relato en Latinoamérica durante el siglo XX. Finalmente, la investigación de esta tesis contempla responder, asimismo, la cuestión de si la escritura de cuentos y relatos del nayarita logró, con el paso de los años, una evolución notable o se quedó estancada en la estética con la que surgió. Antes de iniciar con el estudio y las interpretaciones correspondientes para proponer algo al respecto, puedo adelantar que los caminos por los que transitó el escritor llevaron a sus cuentos y relatos al encuentro de una poética propia y por lo tanto a una evolución.

En este sentido, la presente tesis persigue distintos objetivos que sólo un análisis adecuado del material discursivo permitirá realizar, estos fines son los siguientes: 1. contribuir de manera general al estudio de la obra en prosa de Amado Nervo; 2. enriquecer los escasos estudios críticos del corpus cuentístico del autor; 3. demostrar hasta qué punto, la cristalización de las voces narrativas proporciona unidad a cada texto nerviano; 4. revisar de manera cuidadosa los fenómenos discursivos más frecuentes y sus transformaciones en los tipos de

narradores nervianos de la selección de textos propuesta; 5. mostrar la importancia y el comportamiento de las voces que configuran los discursos de cada texto y su influencia en los temas y la temporalidad de algunos de ellos, y 6. analizar la importancia de la evolución de los narradores nervianos como elementos distintivos de los cambios de poética del escritor.

Para realizar, en buena medida, tales propósitos, utilizaré fundamentalmente el enfoque de la llamada teoría narrativa o narratología, que, a partir de las ideas de Gérard Genette, se ha desarrollado como uno de los métodos más útiles para la exploración de los diversos aspectos que conforman la realidad narrativa, independientemente de la forma genérica que puedan asumir los textos. Con ese fin, recurriré a varios conceptos y terminologías afines a las ideas de Genette y precisadas por los estudios de Luz Aurora Pimentel, Paul Ricoeur, Antonio Garrido Domínguez, Angelo Marchese y Jorge Lozano. Por otro lado, consideraré también las reflexiones y aseveraciones en torno a las distintas poéticas del cuento expresadas por autores como Edgar Allan Poe, Enrique Anderson Imbert, Martha E. Manguía Zatarain, entre otros. Asimismo, revisaré las consideraciones que los críticos y especialistas en la recepción de la obra del escritor nayarita elaboraron en torno al periodo literario desde el que Nervo desarrolló su producción.

Para concluir esta introducción, considero necesario dar una síntesis de la organización del trabajo. La presente tesis consta de tres capítulos. El primero es un breve estado de la cuestión que, desde luego, no registra toda la recepción sobre la obra de nuestro autor pero sirve para ilustrar parte de lo dicho sobre su presencia en la literatura mexicana. De aquí surge la propuesta de separar al Nervo poeta del narrador, además de seguir muy de cerca los testimonios que dan cuenta del porqué de su fama como poeta ante el gran público y su escaso prestigio ante la crítica especializada. En el segundo capítulo, me ocupo de analizar el

mecanismo de configuración que, desde sus relatos iniciales, el autor de *El bachiller* tuvo a bien emplear en la construcción de los narradores de sus textos, considero que ese es el fenómeno más interesante en los relatos de aquel periodo. El último capítulo se ocupa de estudiar la evolución de este fenómeno que he mencionado: la transformación de los narradores de cuentos y relatos a través de una fraguada poética de la brevedad de la forma y de una pluma cada vez más experimentada que llevó a Neruo a cosechar un cambio perceptible como autor de cuentos y relatos.

Poeta, puede ser, ese tiquete fue el que me tocó en la clasificación. Para el público hay que ser algo. El vulgo les pone nombres a las cosas para poderlas decir y pega tiquetes a los individuos para poderlos clasificar. Después el hombre cambia de alma pero le queda el rótulo.

JOSÉ ASUNCIÓN SILVA, *De sobremesa*

I. AMADO NERVO: UN NARRADOR FRENTE A LA CRÍTICA LITERARIA

1.1. NOTA PRELIMINAR

Como parte del prefacio a su estudio clásico sobre el poeta nayarita “Tránsito de Amado Nervo” Alfonso Reyes advierte: “No hace falta comulgar con Nervo para procurar comprenderlo, y más cuando se le ha querido y se le recuerda devotamente. Unos instantes de lealtad al pensamiento del poeta desaparecido, y luego, siga cada cual combatiendo con su propia quimera” (1958, VIII: 11). Lo anterior no es sólo una impresión del primer editor y especialista en la obra de Nervo; también puede considerarse la opinión de un lector movido por el recuerdo de un amigo desaparecido al que se guarda lealtad. Este sentimiento coincidió con la recepción que el gran público lector dio a la obra de Nervo a partir de su muerte en 1919. El “recuerdo devoto” del público hacia el Nervo poeta por un lado y, la poca atención que la crítica puso al resto de su obra por otro, erigieron una figura de gran fama en la memoria colectiva de las esferas populares y un fantasma en las páginas de los estudios literarios de la prosa, e incluso del paradigma de las letras nacionales de buena parte del siglo XX en México.

Al hablar de Nervo resulta casi imposible apartar de su obra el retrato del hombre atormentado y del sufriente autor de los conocidísimos versos: “Muy cerca de mi ocaso, yo te bendigo, vida [...] ¡Vida, nada me debes! ¡Vida, estamos en paz!” (2010, II: 626). Sin embargo, la distancia de la figura del poeta y las transformaciones de su exégesis literaria exigieron una revisión filológica cada vez más profunda, provista de nuevas perspectivas de análisis para las distintas propuestas estéticas de autores, obras y la perspectiva general de la época en que se dieron. Es en este sentido en el que se inscribe la presente revisión de lo más relevante que

hasta el momento se ha dicho sobre la prosa nerviana desde Alfonso Reyes, hasta los trabajos especializados de las últimas fechas. La postura de la crítica, en el caso particular de la obra de Amado Nervo resulta de importancia fundamental, puesto que sus caminos permitieron finalmente una nueva perspectiva de lectura y análisis en torno a la prosa del autor.

Durante el siglo XX los métodos con los que la crítica literaria abordó las obras de Nervo fueron diversos; no obstante, hay dos orientaciones de análisis frecuente que la crítica latinoamericana utilizó para estudiar las obras de la mayoría de sus escritores. Por un lado estaba la perspectiva que ponderaba el estudio de un autor a través de su figura intelectual, sus posturas políticas y sus convicciones ideológicas; por otro, el enfoque teórico que empezó a privilegiar los textos y sus registros semánticos vistos como objeto de estudio, desplazando la personalidad de los artistas a un segundo plano. En términos generales podría afirmarse —con ciertas excepciones notables— que a la primera mitad del siglo XX corresponde la orientación biográfica y contextual; en tanto que la perspectiva de análisis cuyo enfoque privilegia la interpretación de la obra, concierne a las últimas cuatro décadas del siglo pasado. Lourdes Franco Bagnouls señaló de manera muy acertada, con respecto a la situación de Nervo y de la crítica que “podríamos dividir las ondas o crestas de la crítica sobre Amado Nervo en cuatro grandes periodos. El primero corresponde a la identificación solidaria, el segundo a la diatriba, el tercero a la reconciliación y el cuarto al análisis ponderador.” (Nervo, 2011: 21) De acuerdo con el señalamiento anterior, que considero claro, juzgo conveniente hacer una breve revisión de las distintas etapas que la crítica ha seguido en torno al estudio de Nervo, autor prolífico cuya obra continúa al estudio literario.

A la fastuosa travesía que supuso el regreso de los restos mortales de Amado Nervo a México desde la ciudad de Montevideo, donde falleció el veinticuatro de mayo y fue sepultado

hasta el catorce de noviembre de 1919, sobrevino al año siguiente, la iniciativa del aún joven Alfonso Reyes de editar la obra completa del nayarita. Reyes se ocupó de reunir y editar en la Biblioteca Nueva de Madrid, veintiocho de los veintinueve tomos de las *Obras completas* del mexicano. La primera etapa de recepción de Nervo tiene la característica de poseer por un lado los juicios de gente que conoció al autor de propia mano y traía consigo los ecos del diplomático que recitaba poemas frente a los estrados políticos más importantes, al lado de sus fieles lectores que devoraban y difundían sus libros con avidez. Por otra parte estaba la recepción de las miradas críticas de algunos jóvenes que leían con desapego, y cierta hostilidad, una estética que sentían superada y anacrónica con los modelos de vanguardia.

1.2. “POETA DEL CORAZONCITO DE LOS MEXICANOS”

Al hablar de la recepción crítica en la década de los años veinte y treinta, particularmente en el caso de Nervo, la referencia es exclusiva al poeta, pues a pesar de las reediciones de las *Obras completas*, así como de antologías generales (no siempre autorizadas) de divulgación masiva sobre todo en Argentina y Uruguay, la atención de los especialistas hacia el resto de su obra fue cada vez menor. En consecuencia, los tomos de la prosa nerviana durante esta etapa están prácticamente limpios de juicios o estudios críticos.

Con la publicación en 1928 de la *Antología de la poesía mexicana moderna* elaborada por el grupo literario de los Contemporáneos¹ pero firmada por Jorge Cuesta, la inclusión de Nervo fue necesaria, no obstante, el criterio obedeció más a una cuestión de fama y representatividad para la antología, que al de comunión entre los editores y la propuesta estética del modernista. Dice Cuesta en la antología: “Distinguimos dos épocas en la poesía de Amado Nervo: la de su

¹ Véase G. de Tovar y de Teresa “Hallazgo en torno a los Contemporáneos”, 1994.

juventud, realizada en los límites de una inquietud artística, dicha en voz baja, íntima, musicalmente grata, y la de su madurez religiosa y moralista, ajena, las más de las veces, a la pureza del arte” (Cuesta, 1998: 28). El poeta del “Canto a un dios mineral” va más allá en su juicio al referirse de manera radical al autor de *Perlas negras*, pues cuando éste apelaba a la sinceridad que envolvía “la planicie de su sencillez” en su última poesía, Cuesta afirmaba que en efecto, la sinceridad fue el gran heroísmo de Nervo, pero agregó que “el hombre, allí, acabó por destruir al artista” (98). Las opiniones más negativas que sobre la poesía nerviana tuvo Cuesta, quedaron asentadas de manera puntual en un artículo titulado “El clasicismo mexicano”² publicado años después.

La crítica en torno a la obra de Nervo durante los años treinta y cuarenta es mínima y cuando la hay está provista de juicios negativos parecidos a los de Cuesta o al resto del grupo Contemporáneos, que con excepción de Bernardo Ortiz de Montellano y Salvador Novo, descreían de la estética nerviana. En 1949 José Luis Martínez terminó por confinar la figura del poeta de *Serenidad* a lo que llamó el imperio abundante “menos exigente de colmos que de complacencias” (Nervo, 2011: 218) del vasto público; en donde el ritmo lírico queda determinado por el compás del lugar común. En este sentido, el crítico comentó también refiriéndose al entonces mayor conocedor de la obra poética de Nervo, Alfonso Méndez Plancarte, “mientras no vuelva a convencernos de la grandeza de Nervo y de la injusticia de quienes le conceden sólo el desdén del olvido, Amado Nervo ha dejado de presidir entre los dioses mayores de la sensibilidad literaria de México” (218) para erigirse “al lado de Gutiérrez Nájera, Peza, Acuña, Aguirre Fierro y Plaza, los poetas del corazoncito de los mexicanos”.

² Véase, Jorge Cuesta, “El clasicismo mexicano [1934]”, 1964.

Finalmente otorga el beneficio de la duda a cuál de las dos glorias será más envidiable, si la de la trascendencia popular o la del reconocimiento oficial en la historia de nuestras letras.

Fue en esa misma década de los cuarenta que Alfonso Méndez Plancarte y Francisco González Guerrero emprendieron la tarea de editar una nueva versión de las *Obras completas* de Neruo con amplios estudios introductorios para la editorial Aguilar. La primera edición de los dos volúmenes de las obras de Neruo fue publicada en 1952 y la recopilación de materiales y los estudios correspondientes a la poesía estuvieron a cargo de Méndez Plancarte, así como la parte de las prosas a cargo de González Guerrero. La parte de las prosas incluyó la mayor cantidad de materiales correspondientes a los trabajos ensayísticos y de crítica literaria del escritor, así como de narrativa recogida en publicaciones periódicas y otros textos inéditos de poesía y carácter misceláneo publicados hasta ese momento.

Desde la introducción a su estudio de la prosa González Guerrero destaca: “La fama del poeta ha dejado en segundo término al prosista. Hay quienes ignoran las mejores prosas de Amado Neruo, pero tienen a flor de memoria no pocos de sus versos esenciales” (Neruo 1991, I: 9) e inmediatamente alude a la publicación del primer libro de Neruo *El bachiller* (1895), editado al poco tiempo de su llegada a la Ciudad de México. La mención a esta primera obra polémica de Neruo es muy importante si se toma en consideración, que esta *nouvelle* determinó, en buena medida, el sentido de la prosa narrativa posterior de Neruo y serviría también —entre otras razones— a González Guerrero para justificar el rescate que tuvo a bien llevar a cabo con la edición del material en prosa, desconocido hasta ese momento para el gran público de nuestro autor, aún invisible para la crítica. Para dicho editor, *El bachiller* “tuvo la significación de una pequeña obra maestra, rebosante de originalidad y audacia” (9) que de alguna manera debía garantizar la calidad de la numerosa prosa que Neruo escribió hasta sus últimos años. En

su estudio González Guerrero hizo una revisión general de la obra que estaba editando, rescató algunos juicios importantes y formuló otros acerca de los “Cuentos de juventud” y de los “Cuentos misteriosos”, además de los múltiples artículos de crítica literaria. Asimismo, de las novelas cortas, las crónicas europeas y de viajes, así como de su otrora célebre columna de la ciudad de México “Fuegos fatuos” de *El Nacional* durante el último lustro del siglo XIX. No obstante, el gran esfuerzo filológico que significó el trabajo de ambos editores, la figura brillante del poeta y el interés por el narrador de novelas, crónicas, ensayos y cuentos fantásticos empezaría a notarse más tarde, a principios de la década de los setenta, interés movido, quizá, por el centenario de su nacimiento y el cincuentenario de su muerte.

Antes de llegar a la década de los setenta vale la pena mencionar un par de casos aislados en cuanto a la valoración de la prosa de Nervo, además del de González Guerrero. En 1953 Salvador Novo escribió acerca de *Fuegos Fatuos y Pimientos dulces* —libro de crónicas y piezas teatrales compilado a partir de las columnas de los diarios que llevaban esos nombres— “me sorprendió muy gratamente la gracia de Nervo para el diálogo. Los *Pimientos* son verdaderas piecitas de un acto brevísimo, ágiles, de un realismo mexicano tal que podrían escribirse ahora [...]” (Novo, 1996: 127). El segundo caso es el de Mariano Azuela, cuyo conocimiento de la narrativa de Nervo llama la atención por ser de los primeros en reivindicar al Nervo novelista desde la década de los cuarenta.

Con el conocimiento que su propio ejercicio escritural le proporcionaba, el autor de *Los de Abajo* se pronunció un lector “devoto y ferviente” de Nervo y apuntó: “Como autor de novela corta nadie ha logrado hasta la fecha superar a Amado Nervo en México” (1960, III: 730) y asegura también que cuando el genio creador del poeta y el novelista coinciden, resulta una obra de la más alta calidad. También acusa de manera directa la incompreensión y el

descuido de la crítica con respecto a esta parte de la obra: “Frasas hechas, lugares comunes, uno que otro de esos artículos alambicados y glutinosos que se escriben entre compadres y que se publican en revistas que sólo ellos leen, pero nada formal se escribió que señalara la admirable labor de Nervo como novelista” (730).

Exceptuando el caso de estos autores, anteriores a la década del setenta, la atención al Nervo prosista es inexistente. En palabras de Gustavo Jiménez Aguirre “En su caída del Olimpo de la alta cultura a la planicie del gusto popular, el poeta arrastró al narrador” (Nervo, 2006-b: 11).

1.2. NUEVAS PERSPECTIVAS

Motivado por las fechas conmemorativas alrededor de la figura de Amado Nervo —1969, fecha conmemorativa del medio siglo de la desaparición del poeta y 1970, centenario de su nacimiento—, el nuevo interés que acompañó la dirección de la crítica con respecto a la obra, dio paso a la “reconciliación” y revaloración de una obra que había permanecido más de cuarenta años en las sombras para el terreno de la investigación literaria. Uno de los estudios pioneros de este nuevo panorama fue el libro de Manuel Durán *Genio y figura de Amado Nervo* publicado en 1969 en Buenos Aires, Argentina. Este fue un primer acercamiento biográfico y general a la obra y a la figura intelectual del poeta; Durán destaca más por su intención conciliadora y oportuna que por su profundidad crítica. Por otro lado, y motivado por el mismo interés, también en 1969 José Emilio Pacheco exhortó a la crítica literaria a devolver al autor del *Donador de almas* su lugar dentro de la historia literaria nacional:

Todos sabemos de memoria algún poema suyo pero casi nadie ha sentido la curiosidad de leer sus novelas, cuentos y crónicas Nervo tuvo un gran don de contar y una prosa de simplicidad y fluidez ejemplares si se la compara con la escritura de los narradores profesionales de la época (por ejemplo Federico Gamboa). Fue el primer discípulo de H.G Wells en castellano y de

ahí que Nervo inicie la moderna corriente fantástica en nuestra literatura [...]. (Pacheco, 1969: 6)

También Pacheco reivindica la figura de Nervo como el “poeta central del modernismo mexicano” (6) al aducir, sin titubeos, que la poesía nerviana es un “punto intermedio entre el afán renovador de Manuel Gutiérrez Nájera y la plenitud de Ramón López Velarde” (6).

Para esta década de los setenta el enfoque de la crítica literaria con respecto a nuestro autor continuó transformándose y ciñéndose cada vez más a los estudios cuya orientación privilegiaba el objeto de análisis, la estructura y composición de los textos mismos, portadores de múltiples posibilidades semánticas y alcances hermenéuticos desprovistos del comportamiento de sus autores. Desde esta perspectiva los estudios críticos de esos años ya habían superado, en buena medida, los juicios lapidarios del pasado y se concentraban en subrayar, cuestionar y teorizar las virtudes y las inconsistencias en la obra de Nervo.

1.4. LOS CAMINOS EXTRAVIADOS DEL POETA: LA PROSA NERVIANA

Para Salvador Reyes Nevares el desconocimiento de la prosa nerviana significa su “lado malo” (1970: 17), su cara oculta “a fuerza de no tener lectores” (17). En su artículo sobre la prosa de Nervo, el crítico se ocupa de analizar exclusivamente algunas de sus novelas cortas: *Pascual Aguilera*, *El donador de almas*, *El diamante de la inquietud* y *Amnesia*. Para Nevares la filiación romántica de Nervo queda de manifiesto en muchas de sus obras, sin embargo, el mejor testimonio nerviano de un romanticismo desprovisto “de suspiros y lloriqueos” es *Pascual Aguilera* (1892), donde la parte romántica se ve influida “por la ladera del costumbrismo y llega, cuando se produce el clímax, a una tensión dramática en que no hay refinamiento sentimental, sino una especie de barbarie rústica —de muy buena cepa romántica— que no induce a cursilería” (18). Asimismo, señala el vínculo insoslayable entre la creación narrativa de Nervo y la presencia de figuras como Wells y Verne en el proceso que llevaría al autor mexicano a incursionar en terrenos cercanos a la ciencia ficción en su *nouvelle* *El donador de almas* (1899).

Dentro de este mismo contexto de “descubrimiento” de la prosa nerviana, dos académicos extranjeros dieron una primera ojeada crítica a las narraciones de Nervo. En primer lugar está Flora Schiminovich, quien se encargó de revisar y relacionar el carácter lírico y el aspecto fantástico de una docena de relatos. En su estudio, llama la atención la propensión inmoderada de esta estudiosa a la comparación constante de la prosa de Nervo con la de otros autores de la época. Desde su punto de vista, en la prosa nerviana “no se puede gozar del alto nivel artístico que caracteriza la prosa de Rubén Darío” por ejemplo (Schiminovich, 1975: 204). En opinión de esta académica, la prosa de Nervo tampoco se encuentra al nivel de la de autores como José Martí, Leopoldo Lugones y Horacio Quiroga, asimismo apunta: “en Nervo los temas y los conflictos se exponen siempre de una manera tan inmediata y poco elaborada

que, por momentos, si no dudamos de su sinceridad, sí puede exigírsele un mayor compromiso con el arte de la palabra, para que éstas cumplan eficazmente su misión de testimonio *literario*” (205). Como conclusión a su trabajo, la crítica asegura que aunque en “tono menor” y “presos de una atmósfera tenue y delicada” los cuentos de Nervo sirven para establecer la evolución del género fantástico, no obstante, la fuerza de su lirismo tiene más peso que “el poder de su imaginación”. Finalmente, concluye que la prosa fantástica de Nervo es —con mucho— inferior a la de los otros modernistas que incursionaron en el género.

En segundo lugar y para continuar con los primeros estudios hechos por académicos extranjeros al contexto de la obra de Nervo, Roland Grass³ se encargó de rastrear los ecos naturalistas, decadentes y simbolistas en casi todas las *nouvelles* de Nervo. Grass destaca algunos tópicos de sus novelas: “Conviene notar que la novela de Amado Nervo siempre muestra vivo interés en la psicología, sobre todo en la psicología anormal” (1979: 320) y señala la relación que une a *Pascual Aguilera* con *El bachiller*. En 1979 María Guadalupe García Barragán no sólo hablaba acerca del “olvido casi total en que se encuentran sus novelas” (García, 1979: 17) refiriéndose a *Pascual Aguilera* y *El bachiller* como “joyas del naturalismo mexicano”, sino que advertía una posible influencia de *El bachiller* en la configuración de la célebre novela de Agustín Yáñez *Al filo del Agua*.

El incremento considerable de los estudios acerca de la obra en prosa de Nervo continuó durante los dos últimos decenios del siglo XX, de esta forma, la etapa correspondiente “al análisis ponderador” al que aludí al principio empezó a ser cada vez más frecuente. Ya en la década de los noventa, el campo de estudio de la prosa nerviana comenzó a

³ Véase Roland Grass, “Notas sobre los comienzos de la novela simbolista-decadente en Hispanoamérica (Amado Nervo y Carlos Reyes)”, 1979.

ser más diverso con los primeros acercamientos a la crónica periodística. Uno de los primeros trabajos en torno a la crónica de Nervo en España fue el que llevó a cabo Isabel Bastos sobre el trabajo que el nayarita desempeñó durante sus primeros años como diplomático en aquel país, a través de los boletines que enviaba al entonces secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes de México, Justo Sierra.⁴ Estos boletines incluían sobre todo artículos de crítica literaria y crónicas. Por otra parte, en 1994 Antonio Alatorre, uno de los especialistas en el estudio de la obra de Juana Inés de la Cruz, reeditó *Juana de Asbaje, Contribución al Centenario de la Independencia* (1910), acompañado de un nutrido estudio acerca de la contribución filológica que significó el ensayo del poeta para devolver a la figura de la monja su sitio en las letras patrias. En ese estudio, observó Alatorre que “La reedición de *Juana de Asbaje* está destinada no sólo a quienes se interesen por Sor Juana, sino también, y en la misma medida, a quienes se interesen por ese amable escritor que fue Nervo” (Nervo, 1994: 25).

⁴ Véase Isabel Bastos “Amado Nervo: cronista literario desde Madrid”, 1998.

1.5. INTERÉS POR EL NERVO FANTÁSTICO Y RESURGIMIENTO EDITORIAL

Para los últimos años de la década de los noventa y después del 2000 la crítica interesada en la obra de Nervo se incrementó de manera notable si se compara con el número de trabajos hechos en décadas pasadas, este fenómeno se reflejó en la reedición de algunas de sus obras en prosa incluidas en antologías generales y compilaciones varias que también contemplaron por vez primera algunos fragmentos de su quehacer periodístico y de crítica literaria. Una muestra más del creciente interés de la crítica y de varios estudiosos de la literatura en la figura de Nervo fue la serie de entrevistas publicadas en el suplemento cultural “La Jornada Semanal” del diario *La Jornada* que reprodujo una serie de conversaciones realizadas por Gustavo Jiménez Aguirre bajo el título “Los fieles de Amado Nervo”. En aquella ocasión, el entrevistador preguntó a cinco personalidades⁵ del mundo académico e intelectual mexicano sobre la obra en prosa, la poesía y entre otras cosas la recepción de los textos de Nervo en la actualidad. La respuesta de los entrevistados coincidió en un exhorto generalizado de la mayoría, que optó por llamar la atención de los lectores y de la crítica actual, a realizar una nueva lectura de las páginas de Nervo que permitiera dejar atrás los juicios someros que lo descalificaron durante muchos años. Resulta notable el testimonio de José Luis Martínez, quien en aquella ocasión destacó que algo importante de la obra del nayarita es la “tensión de eficacia expresiva [que Nervo] logra con intensidad en muchas de sus obras” (Jiménez, 1999: 5-6), contraviniendo desde luego, su opinión reduccionista de los años cuarenta, cuando Martínez ubicó a Nervo en la nómina de poetas del “corazoncito de los mexicanos”.

⁵ Los académicos e intelectuales entrevistados en aquella ocasión fueron Alí Chumacero, José Luis Martínez, Hugo Gutiérrez Vega y José Ricardo Chaves.

Por su parte José Ricardo Chaves, quien también se ha ocupado en los últimos años de la narrativa nerviana, aseguró que una de las razones por las que su obra debía ser valorada se relaciona con uno de los temas frecuentes en su narrativa, el de la “alteridad”, el desdoblamiento y la multiplicidad del yo: “en estos tiempos posmodernos [...] la problemática de la alteridad de nuestra relación —o no relación— con el otro [...]” (7). En cuanto a las antologías y compilaciones de narrativa de esos años *Algunas narraciones* (1999) fue una de las primeras; publicada por Factoría en su colección “La serpiente emplumada” que recopiló cinco novelas cortas de Nervo y su cuento “El ángel caído”. En el prólogo a ese libro, Óscar Mata justificaba la reedición de aquellos textos sugiriendo que “Nada extraño sería que este Amado Nervo [el narrador] resultara más afín que el poeta al público de hoy” (Mata, 1999: 11).

En el año 2000 fue publicada la antología de prosa *El castillo de lo inconsciente*, preparada por José Ricardo Chaves, quien dio preferencia a la narrativa de corte fantástico. Este compendio reunió novelas cortas, cuentos y crónicas; su título fue tomado de uno de los textos incluidos y llamados por Alfonso Reyes “Cuentos misteriosos” (recogidos en las primeras *Obras completas*). Esta antología dio muestra, una vez más, del renovado interés de atribuir a Nervo un sitio como pieza importante en la etapa de fundacional de la narrativa latinoamericana sobre todo en el terreno del discurso narrativo fantástico. Donde al lado de autores como Darío, Lugones y Quiroga se inició el camino que nutrieron y consolidaron excepcionalmente Borges, Cortázar, García Márquez y otros. Conviene anotar que este interés por la narrativa fantástica de Nervo fue uno de los primeros y, aún hoy más frecuentes, en despertar curiosidad por la narrativa del escritor. José Ricardo Chaves es también el crítico que más se ha ocupado del estudio de las implicaciones fantásticas, de otredad y erotismo en las páginas de Nervo. Para Chaves una de las características que describen mejor la tendencia a lo “fantástico en Nervo no

se aísla en una realidad nebulosa y aparte sino que echa mano del mundo banal y cotidiano de todos los días, el mismo de sus crónicas de ciudad, se sirve del humor y la ironía, se encuentra lleno de mundanidad, de vida social” (Chaves, 2000: 138). Desde esta perspectiva, también resulta trascendente la relación entre el tratamiento de lo fantástico mediante una preocupación erótica.⁶ En varios artículos, el investigador analiza detalladamente la configuración del discurso erótico y su relación con los personajes, los ambientes y las intertextualidades provistas de guiños románticos, decadentes e incluso naturalistas que en ocasiones generaron la escritura de novelas cortas como *El donador de almas* y *Mencía (un sueño)*.

Otro de los estudios importantes en cuanto a la prosa narrativa nerviana es el de José Joaquín Blanco, quien aseguró en un texto reciente que la prosa de Nervo, más abundante que la poesía “es indudablemente mejor” pese a que la memoria popular “haya privilegiado una veintena de sus poemas más religiosos o más románticos” (Blanco, 2006:84). El caso de Blanco resulta excepcionalmente curioso, puesto que en su estudio *Crónica de la poesía mexicana* (publicado por vez primera en 1977) dedica al poeta de *El éxodo y las flores del camino* una breve pero encarnizada enumeración de generalizaciones denigrantes y juicios lapidarios carentes a simple vista de un conocimiento serio de la obra a la que se referían: “Nunca pensó mucho ni cosas que valieran la pena, pero supo embotellar en versos pensamientos que parecían sublimes a la clase media de lengua española en las primeras décadas de este siglo” (Blanco, 1987: 94). En un solo párrafo, el también escritor enumeraba lo anterior y concluía sobre Nervo: “todo lo que toca se vuelve lugar común, de modo que el público se siente fácilmente tan culto y lúcido como él, o más” (94). Ahora bien, los juicios de Blanco sobre la poesía de Nervo a últimas fechas siguen siendo críticos y de poca empatía con el poeta, sin embargo, ha

⁶ Véase “En torno a la narrativa nerviana” en Amado Nervo, 2006-c.

cambiado su opinión general gracias a un conocimiento más profundo de los textos del nayarita que transforma diametralmente sus primeros juicios:

La verdad es que, a pesar de todo, [Nervo] siempre resulta un escritor excelente. El don de la lengua literaria se le dio con esa naturalidad abundante y precisa, casi biológica, que vemos en Reyes o en Paz. Así como le fluye, límpida y memorable, la versificación, deja correr la prosa con una musicalidad y una exactitud sorprendentes, incluso o sobre todo cuando escribe de prisa y sobre casi nada, en crónicas y artículos. Sencillamente no sabe escribir nada mal [...] (2006:85)

Dentro del concierto de voces que se han sumado en el rescate filológico de los estudios acerca de la obra en prosa de Nervo, también puedo mencionar las valiosas aportaciones de Ernesto Mejía Sánchez sobre la prosa y la obra en conjunto del modernista; la lectura de las intertextualidades que señaló Eduardo Chirinos con respecto a un par de relatos del autor de *Mencia* con cuentos de Gabriel García Márquez;⁷ así como los trabajos de Claudia Canales cuyo contenido acerca de la crónica periodística enriquece lo dicho hasta el momento sobre la obra del mexicano.

El renovado interés acerca de los alcances y la actualidad de la obra de Nervo motivó en 2002 la edición ilustrada y patrocinada por el gobierno de Nayarit del libro *Yo te bendigo, vida, Amado Nervo: crónica de vida y obra* de Carlos Monsiváis. En ese volumen, como advierte desde su título, el cronista de *A ustedes les consta* enumera de manera sucinta y bajo una perspectiva crítica y documentada trece capítulos desde los que aborda, por una parte, los aspectos biográficos fundamentales del autor de *La amada inmóvil* así como sus años en la diplomacia en España y finalmente la última etapa de la vida del autor en Sudamérica. Por otro lado, Monsiváis

⁷ Eduardo Chirinos “Del quetzal al gallinazo: la percepción popular del ángel en dos cuentos hispanoamericanos (“El ángel caído” de Amado Nervo, y “Un señor muy viejo con unas alas enormes” de Gabriel García Márquez), 1995.

también se ocupó de ciertos rasgos que caracterizan, desde su perspectiva, la obra nerviana y el momento en el cual se desarrolló:

Toda lectura de Nervo debe tomar muy en cuenta las creencias literarias de su época, y más específicamente, de su entorno. En esa etapa se cree en 'la decadencia' como crítica poderosa de las falsedades del Progreso, se ejerce con fruición lo que desde la perspectiva actual es gran cursilería [...] (2002:107).

Yo te bendigo, vida, Amado Nervo: crónica de vida y obra es la última biografía sobre Nervo, incluye un gran número de fotografías de todas las épocas de la vida del poeta además de fotografías de algunas de las primeras ediciones de sus libros.

Finalmente, considero oportuno destacar que la última parte del proceso que en la década de 1970 se inició como un ligero interés por descubrir al narrador de cuentos y novelas breves, dio como resultado el trabajo filológico y académico de buena parte de la prosa nerviana y, gracias al cual, mediante antologías y tesis especializadas el resurgimiento editorial de Amado Nervo en plena transición secular de la posmodernidad literaria es una realidad.

Por lo que se refiere al aumento en la nómina de tesis y estudios especializados en la obra de Nervo están en primer lugar los múltiples trabajos que ha dirigido y realizado Gustavo Jiménez Aguirre en torno a la obra y a la figura de Amado Nervo: artículos especializados, conferencias, estudios preliminares en las ediciones del poeta y la dirección de tesis sobre esta misma línea de investigación. Uno de los trabajos más encomiables que Jiménez Aguirre ha realizado en beneficio de la obra nerviana, fue el rescate de los materiales correspondientes a toda la etapa inicial de Nervo en el Mazatlán finisecular.⁸ Con el descubrimiento del material publicado en el semanario *El Correo de la tarde*, que hiciera famoso al escritor en aquella ciudad

⁸ Véase, Gustavo Jiménez Aguirre "La iniciación modernista de Amado Nervo (1892-1894)", 2000.

provinciana, se pueden rastrear características importantes en la obra posterior relacionadas sobre todo a su filiación modernista en verso y prosa a caballo entre los dos siglos.

En concomitancia con la postura de la crítica con respecto a la obra nerviana, la realización de tesis acerca del tema se incrementó de manera considerable en los últimos quince años y la parte de la prosa es la que más atención ha recibido. En 1994 Amanda Pérez Montañés⁹ inició un primer acercamiento a la crónica periodística nerviana, en su tesis revisó “las tensiones entre tradición y modernidad” en el discurso del escritor a través de sus textos periodísticos. Para el año 2000 Gustavo Jiménez Aguirre se ocupó por vez primera, como hemos referido antes, del periodo inicial en la escritura de Amado Nervo en *El correo de la tarde* de Mazatlán. En 2002 Claudia Cabeza de Vaca¹⁰ se encargó de rastrear los tópicos simbolistas en la novela *El bachiller*; a la sazón Rigoberto Hernández Fuentes¹¹ especulaba acerca de las inquietudes filosóficas y los desvelos religiosos del modernista despejados en *El estanque de los lotos*. Por otra parte y, para acrecentar los estudios de la narrativa de Nervo, está la tesis de Yólotl Cruz Mendoza¹² sobre temas afines al enfoque hermenéutico: historicidad, intertextualidad y recepción en el *Donador de almas*. Por otro lado, tenemos la innovadora propuesta de análisis y edición de Marcela Reyna Acevedo¹³ sobre la relación epistolar entre Nervo y la interpretación de su obra por medio del intercambio epistolar de una lectora de la época. Recientemente, entre los años 2006 y 2009 las posibilidades interpretativas de la obra nerviana siguen diversificándose y dejando cada vez menos espacios vacíos: Yólotl Cruz en su

⁹ Amanda Pérez Montañés, “El cazador de miel: tensiones entre la tradición y la modernidad en la crónica modernista: Amado Nervo, un caso ilustrativo”, 1994.

¹⁰ Claudia Gloria Cabeza de Vaca Villavicencio, “Tres tópicos simbolistas en *El bachiller* de Amado Nervo”, 2002.

¹¹ Rigoberto Hernández Fuentes, “Ideas filosóficas y religiosas en *El estanque de los Lotos* de Amado Nervo”, 2002.

¹² Yólotl Ayatzihuatl Cruz Mendoza, “Acercamiento a la narrativa de Amado Nervo: *El donador de almas* (historicidad, recepción e intertextualidad)”, 2003.

¹³ Marcela Margarita Reyna Acevedo, “¿Quiere, por favor, certificar siempre sus cartas?: propuesta de edición de la correspondencia a Amado Nervo de sus lectoras el caso de Ramona Corminas”, 2005.

tesis de maestría se ocupó de la figura del narrador peninsular en la *nouvelle Mencia (Un sueño)*;¹⁴ así como José de Jesús Jiménez Hidalgo¹⁵ centró su atención en uno de los *corpus* más innovadores de su momento y menos estudiado, las crónicas cinematográficas de Nervo, Tablada y Urbina. Finalmente, en el año 2009 Claudia Cabeza de Vaca presentó como tesis de maestría el más reciente trabajo acerca de la obra Nervo. Se trata de un estudio crítico y concienzudo de las variantes y la transmisión del texto en las dos ediciones de *El bachiller*, la de 1905 y la de 1906, además de su importancia como obra primeriza del autor y sus resonancias modernistas.¹⁶

A partir de las investigaciones, cada vez más abundantes realizadas con respecto a la obra de Nervo, se gestó en el primer lustro de la década del 2000 la empresa editorial de una nueva edición de obras reunidas de Nervo acompañadas de exhaustivos estudios críticos que constituyen la colección “Obras de Amado Nervo”, editadas por el proyecto *Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo*.¹⁷ Los dos primeros tomos de la colección fueron publicados en 2006, el primero es *Lunes de Mazatlán (crónicas: 1892-1894)*; el segundo *Tres estancias narrativas (1890-1899)* y el tercero *Poesía reunida* (2010). Esta colección pretende ofrecer al público y a la crítica actual una selección de obras del autor desde una innovadora perspectiva de análisis crítico, documentado y amplio que privilegia el material desconocido y hemerográfico que no había sido tocado por especialistas en otro momento. Por su parte, el Centro de Estudios Literarios de la Universidad Nacional Autónoma de México también posee en últimas etapas

¹⁴ Yólotl Ayatzihuatl Cruz Mendoza, “Amado Nervo, narrador peninsular en *Mencia* (1907)”, 2006.

¹⁵ José de Jesús Jiménez Hidalgo, “La primera mirada: Crónicas cinematográficas de José Juan Tablada, Luis G. Urbina y Amado Nervo”, 2007.

¹⁶ Véase, Claudia Cabeza de Vaca Villavicencio, “El Bachiller de Amado Nervo, estudio, edición y transmisión del texto”, 2009.

¹⁷ Mi colaboración en la edición de las *Obras reunidas* del proyecto *Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo* desarrollado en el Instituto de Investigaciones Filológicas fue determinante para tomar la decisión de trabajar en la obra narrativa del nayarita, razón por la que considero importante mencionarlo.

de prensa el volumen de *Avatares de la posteridad: panorama crítico sobre Amado Nervo* (mismo, que he citado anteriormente para este trabajo) coordinado por Gustavo Jiménez Aguirre, este libro reúne la mayor cantidad de textos testimoniales, biográficos y de estudio crítico o especializados en un tema alrededor de la figura de Amado Nervo.

Dentro de la esquemática revisión que hemos hecho se han incluido las ediciones y reediciones de narrativa breve, cuentos, relatos, novelas cortas y minificciones, sin embargo, estos estudios han cubierto únicamente partes aisladas de la producción de nuestro autor en estos géneros narrativos. En el caso particular de los cuentos y relatos que Nervo cultivó desde su juventud y hasta sus últimos años los textos que más han llamado la atención de los especialistas son, como hemos mencionado, los de discurso fantástico, no obstante, han sido sólo una docena de ellos, dejando de lado la prolífica nómina de relatos y cuentos de distinta temática, razón por la cual, en esta tesis nos ocuparemos de revisar las distintas etapas y transformaciones de cuentos y relatos de Nervo a través de una muestra representativa de cada época. La justificación de llevar a cabo este trabajo es, como habíamos esbozado al inicio, subrayar la importancia del desarrollo de estos géneros breves como parte fundamental de la obra en prosa del mexicano.

A casi un siglo de distancia de la muerte del poeta de *En voz baja*, los avatares de la crítica en torno a su figura han mudado los hábitos del legendario modernista hasta transformarlo en algo distinto, producto posiblemente, de la distancia con respecto a su existencia física y con más cercanía a la construcción de la mítica personalidad capaz de condensar el magisterio de su literatura en una obra vasta, portadora hasta el día de hoy de múltiples significados implícitos en la sutil brevedad de su escritura.

La fama del Nervo poeta arrincona su trabajo narrativo, y el olvido se acentúa cuando los modernistas, y Nervo, pasan de moda. Sin embargo, vale la pena examinar algunos de sus relatos, y tomar en cuenta varias de sus estampas costumbristas.

CARLOS MONSIVÁIS, *Yo te vendigo, vida*

II. CONFIGURACIÓN DE LAS VOCES NARRATIVAS (1890-1906)

2.1. NOTA PRELIMINAR

Los primeros testimonios que dan cuenta de la vocación prosística y, específicamente, narrativa de Amado Nervo están fechados en los últimos meses de 1890¹⁸ y corresponden al periodo de residencia de Nervo en Zamora, Michoacán (1886-1891). Un año después de la muerte de Amado Nervo Maldonado en julio de 1883, padre del poeta, éste ingresó como alumno interno al Colegio de San Luis Gonzaga en Jacona, Michoacán (1884-1885). En 1885 la familia Nervo Ordaz cambió su residencia a la pequeña ciudad de Zamora y un año después, Amado ingresó al Seminario de la ciudad provinciana para estudiar las facultades menores, dos años más tarde recibió el grado de bachiller. Para 1889 reingresó al mismo Seminario para estudiar el primer año de leyes pero tras la clausura de la Facultad de Derecho Civil, continuó con los estudios de Teología, también en dicha institución, que a finales de 1891 abandonaría definitivamente para regresar a su natal Tepic.¹⁹

Entre 1887 y 1890, un joven Amado Nervo de entre diecisiete y veinte años escribió en Zamora una temprana autobiografía en la que incluyó “fragmentos de posibles libros” con detalles pormenorizados de lo que hasta ese momento había vivido: “Tenía yo dieciséis años y era feliz. ¡No poseía la dicha de la riqueza ni la dicha del amor, pero tenía la dicha de los ensueños! Yo he vivido poco porque he soñado mucho” (1991, I: 37). Con respecto a estos

¹⁸ La recopilación de los primeros relatos de Nervo apareció en *Mañana del poeta* (1938) como parte del tardío volumen XXX de las *Obras completas*, que preparó desde 1920 Alfonso Reyes para la Biblioteca Nueva de Madrid. Este volumen fue publicado por Botas en México y estuvo al cuidado de Alfonso Méndez Plancarte. Posteriormente, esta edición se incorporó a las *Obras completas* de Aguilar (1952). En 2006 estos primeros textos narrativos del nayarita fueron recogidos en el volumen 2 de las *Obras* del autor en *Tres estancias narrativas* que edita el proyecto *Amado Nervo, Lecturas de una obra en el tiempo* en la UNAM.

¹⁹ Sobre la vida de Nervo de 1884 a 1891 véanse los primeros “Tres capítulos de una biografía intelectual (1870-1881)” de la tesis doctoral de Gustavo Jiménez Aguirre *La iniciación modernista de Amado Nervo (1892-1894)*, pp. 28-123.

primeros textos en prosa, Francisco González Guerrero, editor de las prosas de las obras de Nervo en Aguilar, señaló que si bien el novel escritor no contaba “con la madurez necesaria para esta clase de confesiones” (1991, I: 10) sus primeros escritos son interesantes en cuanto a que “revelan su personalidad naciente” así como la utilización de sus primeros e “ingenuos recursos literarios”. Estas primeras prosas fueron recogidas inicialmente en la edición póstuma de *Mañana del poeta*, cuyo contenido, además de páginas autobiográficas y “fragmentos de un libro” incluyó siete relatos y cuatro textos de “prosas varias”. Los siete relatos fueron escritos alrededor de 1889 y 1890, de éstos sólo “Delirio y realidad”, de cuyo análisis me ocuparé más adelante, fue publicado según Méndez Plancarte “en la sección literaria de *El Pensamiento*”²⁰ (1991, I: 72) con el seudónimo de Román Pedro. Cuatro de esos relatos están fechados entre agosto y septiembre de 1890. “¡Si fueras inglés...!”, otro de los textos a los que me referiré posteriormente, está datado en agosto de 1890 y no tiene seudónimo de autor.

En opinión de Gustavo Jiménez Aguirre la prosa nerviana de este periodo “es rica en sedimentos tepiquenses” y está provista de todo el sustrato cultural que rodeaba al autor de *La amada inmóvil* y que a su vez formaba al intelectual finisecular que en pocos años descollaría como uno de los más prolíficos: “Un corte vertical en la crónica, la narrativa y la poesía saca a la luz los balbuceos poéticos, deja ver la aportación simbólica del lenguaje [...] las voces femeninas que decidieron la educación verbal y conformaron la sensibilidad de aquel niño perspicaz, ‘todo ojos y oídos’, dispuesto a oír y narrar historias [...]” (Jiménez, 2005: 532). Esa primera e incipiente escritura se distingue por su filiación recalcitrantemente romántica y, por su evidente distancia aún, con la estética modernista que durante esos años autores como

²⁰ Méndez Plancarte no da más información acerca de esta publicación probablemente local.

Rubén Darío, Manuel Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva y Julián del Casal, ya desarrollaban con plenitud en sus obras.

A finales de 1891 Nervo regresó a Tepic y expresó en una carta dirigida a Dolores Padilla Méndez fechada el treinta de diciembre: “Encontré mi tierra algo triste respecto a como la dejé; pero, pasada la primera impresión, me encuentro ya muy hallado, aunque molesto por la falta de quehacer”. Esta situación duró poco tiempo, pues para los primeros meses de 1892 ya trabajaba como dependiente de una tienda de ropa llamada La Torre de Babel en la capital provinciana. En septiembre de ese año se le presentó al poeta la oportunidad de ingresar en calidad de sustituto del periodista sonorese José Ferrel para colaborar en el vespertino *Correo de la Tarde* del puerto de Mazatlán, Sinaloa. El desarrollo de su producción literaria (crónica, narrativa y poesía) en ese semanario porteño y la madurez de su escritura, cada vez más profesional en el plano literario y periodístico, hizo de este bienio laboral de 1892-1894 “la iniciación modernista” de Nervo (según la opinión de Gustavo Jiménez Aguirre²¹), su primer periodo estéticamente notable. La producción nerviana entre octubre de 1892 y octubre de 1894 consta de un total de ochenta y cuatro prosas, de las cuales sesenta y nueve son crónicas, dos gacetillas y trece relatos.²² Nervo se valió siempre de los seudónimos de Román y El Conde Juan para firmar estas colaboraciones.

La estancia de Nervo en Mazatlán es muy importante para el desarrollo de toda su escritura posterior, pues como hemos mencionado, la filiación de su estética al modernismo se

²¹ La segunda parte de la tesis doctoral de Gustavo Jiménez Aguirre “Mazatlán 1892-1894, un capítulo olvidado en la obra de Amado Nervo” es una investigación pormenorizada de la vida y la producción literaria de nuestro autor en el semanario mazateco. Una sustanciosa selección de esta misma información, se encuentra en el estudio del primer volumen de las *Obras reunidas* del poeta, *Lunes de Mazatlán (crónicas: 1892-1894)*.

²² Para el quinto capítulo de sus tesis, Jiménez Aguirre elaboró una relación detallada de cada uno de los trece cuentos que Nervo escribió para *El Correo de la Tarde* con sus títulos, las fechas en que se publicaron en el semanario e incluso las ediciones posteriores de un par de ellos, véase el capítulo 5, pág. 82.

inició en las páginas de *El Correo de la Tarde* motivada por diversas circunstancias, de entre las que destaca el enorme caudal de lecturas del autor. Para ese periodo fueron emblemáticas las obras de Rubén Darío y del Duque Job, sobre este último Nervo escribió: “Conocía yo casi toda la obra de Gutiérrez Nájera; desde el rincón de mi provincia devoraba sus artículos a medida que aparecían en los diarios” (1991, I: 1313).

Con respecto a esto, Gustavo Jiménez Aguirre considera que “entrar de lleno a la modernidad” (2006-a: 59) de autores como Darío y Nájera le llevó al nayarita “varios meses y decenas de cuartillas” (59), pues desprenderse de las convenciones genéricas de la escritura costumbrista, a la manera de los artículos de Ramón de Mesonero Romanos y Mariano José de Larra; así como de las “pautas nacionalistas” de José Tomás de Cuéllar, Guillermo Prieto e Ignacio Manuel Altamirano, fue un proceso gradual, necesario y, sin embargo, rápido para el ejercicio propio de su producción:

[...] concretamente, a partir de [la crónica] “La gruta del Crestón” (12 de febrero de 1893), se inicia la evolución acelerada del prosista. Las marcas paratextuales de su “revista semanal” dan cuenta de esa trayectoria: de los “Cuadros de actualidad” y “Esbozos del natural” a las “Pinceladas” y “Notas al vuelo”, transformadas en “Notas” y “Prosas ligeras” plenamente modernistas de los predominantes “Lunes” de Román (59).

De este primer periodo modernista de nuestro autor me ocuparé de revisar “La realidad de un sueño”; “¡Como hay muchos!” y “Caricias que matan”, los dos primeros de marzo y diciembre de 1893 y el último de junio del año siguiente.

Para los últimos días de junio de 1894, Nervo abandonó su hogar porteño para regresar a Tepic, donde pasaría una breve estancia que culminaría finalmente en la ciudad de México el 13 de julio de 1894. Ya en la ciudad, uno de los primeros objetivos del joven Amado fue ponerse en contacto con escritores e intelectuales de la metrópoli. En distintas crónicas

dedicadas a Luis G. Urbina y a Manuel Gutiérrez Nájera, respectivamente, el nayarita describió la rapidez con la que pudo conocer a Urbina una mañana de julio en la célebre avenida de Plateros del centro histórico.²³ A Manuel Gutiérrez Nájera, nuestro autor recuerda haberlo visto por vez primera en “un café literario en casa de los Michel” así como las primeras palabras que utilizó “para decirle con voz entrecortada cuánto le admiraba y le quería” (1991, I: 1312). Al lado de las necesidades estéticas y los proyectos del recién llegado cronista mazatleco estaban las ambiciones de un joven de magnífico talento, cuyo ímpetu no sólo propició colocarse rápidamente al lado de consagrados artistas finiseculares que en pocos meses lo hicieron parte de su selecta cofradía, sino también, de ser miembro activo de los medios periodísticos y culturales más importantes del momento. Para agosto de ese año Gutiérrez Nájera lo invitó a colaborar con la revista *Azul*, que dirigía al lado de Carlos Díaz Dufoo. Hacia noviembre ya se encontraba trabajando en *El Mundo. Semanario Ilustrado*, pocos meses después también sería redactor del diario *El Nacional*, estas dos últimas publicaciones propiedad del empresario de medios Rafael Reyes Spíndola. Tal fue la recepción de Nervo a su llegada a la capital del país, que al año de haberse instalado, publicó su primer libro en los talleres de *El Mundo*, la polémica novela corta *El bachiller* (1895).²⁴

El *corpus* de cuentos publicados en la Ciudad de México entre 1894 y 1899 es de treinta y siete, en todos los casos, a través de las páginas de *El Mundo. Semanario Ilustrado* y de *El Nacional*. De este importante periodo narrativo de Nervo, cuyos “primeros pasos fueron un itinerario ascendente hacia la cultura liberal metropolitana, donde acabaría de moldearse la primera juventud del escritor en cierne” (Jiménez, 2000: 213) seleccioné “Historia vulgar” y

²³ Véase la detallada descripción que Nervo redactó sobre su primera impresión del poeta de *Lámparas en agonía* en “Luis G. Urbina” (1991, I: 20-21).

²⁴ Sobre *El bachiller* véase el amplísimo estudio de Claudia Cabeza de Vaca en su tesis de maestría “El bachiller de Amado Nervo, estudio, edición y transmisión del texto”.

“El transmisor” como materia de análisis para tratar de advertir, al igual que en los casos anteriores, los caminos que fueron configurando el discurso estético que gradualmente evolucionó hacia una lograda producción de cuentos y relatos.

En 1900 no quedaba mucho del joven provinciano llegado a la ciudad de México seis años atrás, pues hasta el momento había publicado, además de una segunda edición de *El bachiller* (1896), sus dos primeros poemarios *Perlas negras* y *Místicas* ambos de 1898; así como su novela corta *El donador de almas* (1899), aparecida en cinco entregas de la revista *Cómico*. Este fue el primer periodo creativo y laboral intenso en la vida del nayarita, que gracias a la copiosa y prácticamente innumerable cantidad de colaboraciones diarias, semanales o mensuales con las que participaba en publicaciones nacionales y extranjeras se convirtió en poco tiempo en un prestigiado modernista.

En consecuencia con su activa colaboración en la *Revista Moderna* y otros medios impresos importantes, se abrieron para el escritor las puertas de entrada al periodismo profesional y al reconocimiento intelectual en varios países de habla española. En la *Revista Moderna*, las colaboraciones de Nervo fueron importantes a partir de los últimos meses de 1900, bajo la dirección del mecenas y también escritor Jesús Emilio Valenzuela. A lado de este último, Nervo apareció cuatro años más tarde en los créditos de la publicación como copropietario de la misma, ya en su segunda época y con el nombre de *Revista Moderna de México* a partir de septiembre de 1903. Su reciente fama y el profesionalismo de su escritura le abrieron puertas en distintas partes, sin embargo, fue su actividad en el ramo periodístico lo que para finales de abril de 1900 lo llevó a París como cronista de *El Imparcial* con la misión de reseñar la Exposición Universal. Ese mismo año en la capital de Francia, conoció e hizo amistad con intelectuales latinoamericanos de la talla de Rubén Darío, Manuel Ugarte y

Enrique Gómez Carrillo, entre otros. A los pocos meses de estar allá, se enteró en agosto de que Rafael Reyes Spíndola²⁵ lo había despedido de *El Mundo* y *El Imparcial*, entre otras razones, por colaborar sin su consentimiento en otros medios escritos como la *Revista Moderna*. Nervo decidió probar suerte en Europa y echando mano de los limitados recursos económicos que recibía por sus colaboraciones, permaneció casi dos años en Europa. Para comienzos de 1901 recorrió varios lugares de Italia y Suiza —así como después, de no pocos esfuerzos— logró publicar su *Origène* (versión en francés de *El bachiller*) en París a través del sello de León Vanier, editor de Verlaine. A su regreso a México (1902) y en su faceta de narrador publicó, entre otros textos, una serie de relatos con el título “Otras vidas” para *El Mundo. Semanario Ilustrado* (1904-1905). Este último material conformó el *corpus* que utilizó un año después para publicar en Madrid, con la revista de *Archivos*, el primer compendio de sus cuentos: *Almas que pasan*. Así como un año antes había editado en Barcelona la compilación de sus tres novelas cortas escritas hasta la fecha con el título de *Otras vidas* (usado anteriormente para los cuentos de *Almas*); ahí incluyó *El bachiller*, *El donador de almas* y *Pascual Aguilera*, esta última no había sido publicada anteriormente. Para ese mismo año de 1906, Nervo había sido nombrado en julio del año anterior, segundo secretario de la Legación de México en España; además de continuar sus colaboraciones en diversas publicaciones internacionales de entre las que destaca su participación en el *Boletín de Instrucción Pública*, por encargo del entonces ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Justo Sierra, amén de la publicación de otros dos volúmenes de poesía.

²⁵ En un artículo posterior de “La Semana”, “14 de febrero de 1905” Nervo habla de su relación con Reyes Spíndola; véase (1991, I: 1100-1101).

2.2. ARQUETIPOS DE LA NARRATIVA

Entendida como una de las formas más eficaces de representación de la realidad, y de la irrealidad, en tanto creación estética producida por la imaginación del artista, la literatura se propone, en primera instancia “crear duplicados o imágenes a partir de un modelo real” (Garrido, 2008: 27) que constituya un paradigma a imitar o reproducir significados (mímesis) en el proceso de representación. En segundo término ésta opta por ceñirse también a modelos paradigmáticos, no obstante, basados en aspectos diseñados a partir de la imaginación (pautas ajenas a la realidad extratextual), es decir, la posibilidad de dar cuenta a través del lenguaje literario de un universo autónomo con una realidad propia provista de leyes de funcionamiento cotidiano para ese entorno. La literatura presenta entonces, un universo creativo de ideas, sucesos referidos y posibilidades de interpretación distintas, surgidas del discurso narrativo²⁶ que no necesariamente precisa —insisto— de paradigmas de realidad mimetizados de la vida cotidiana de quienes la producen. Refiriéndose concretamente a la narrativa,²⁷ *la conditio sine qua non*, que exige cualquier texto escrito en prosa con fines estéticos y de imaginación es la

²⁶ Para discurso narrativo considero los siguientes puntos de vista, que a mi parecer pueden ayudar a entender una noción útil del concepto: el primero es de T. Todorov para quien “El lenguaje resulta de la realización del sistema de la lengua en el proceso discursivo, es el vehículo de los hechos narrados o representados” (Beristáin, 2004: 154). Para G. Genette el discurso narrativo significa “el proceso [mismo] de la enunciación” (154) y Renato Prada Oropeza lo ve como un “producto de la praxis social en estrecha relación y dependencia con otras producciones sociales que se ofrecen como ‘materiales’ (la lengua, el sistema proxémico, el universo conceptual, ideológico) para ser utilizadas” (1993: 9). Un punto de vista más apegado al análisis lingüístico entiende al discurso como “área de los procesos de comunicación superiores al enunciado o frase” (Marchese, 2006: 103). Emil Benveniste concibe a la frase como la unidad del discurso, que vendría a ser un conjunto de enunciados “sobrecodificados” por reglas transfrásticas de encadenamiento (cfr. Marchese: 103-104).

²⁷ Coincido con Marchese y Forradellas en que es difícil dar una definición unívoca e incluyente de narrativa, puesto que su concepto está relacionado, casi exclusivamente, con la estructura de la novela y el cuento, no obstante, “las metodologías estructuralistas extienden el concepto a todas las obras, en las que se describe un hecho desde la fábula hasta el mito, el poema épico o la novela corta. De una manera muy elemental se puede decir que un relato (un texto narrativo) debe comprender una o varias secuencias, en cuyo centro haya al menos un personaje caracterizado por determinadas cualidades. Para que el relato exista, es necesario que haya un proceso de transformación que modifique las cualidades o la situación del personaje tal como se habían presentado en la secuencia inicial” (2006: 280), por tanto, recojo esta consideración para mi comprensión de la narrativa.

verosimilitud —o analogía de lo verdadero a decir de Paul Ricoeur—²⁸. Ahora bien, los dos arquetipos que han predominado en el campo del espacio narrativo son la novela y el cuento, cuyos moldes se han desdoblado a lo largo de la evolución que con los siglos ha transformado la inventiva literaria. De ahí que la noción actual, además de cuentos y novelas, incluya géneros antiguos y contemporáneos: la leyenda, el poema épico, la *nouvelle* o a la mini ficción, por mencionar sólo algunos.

Según la perspectiva reciente de la crítica o de los estudios literarios son varios los tipos de textos que actualmente forman el concepto de narrativa, sin embargo, el lugar de la novela como prototipo de excelencia ha sido—cuando menos desde la publicación de *El Quijote*— uno de los géneros más vitales, en transformación continua y, sin lugar a dudas, se trata del más popular de ellos. Sobre este asunto, que pone a la novela en un sitio de excelencia en la narrativa, Ricoeur opina que “la novela moderna se presenta, desde su nacimiento como el género proteiforme por excelencia. Llamado a responder a una demanda social nueva, y que cambia con rapidez, se sustrajo bien pronto [dice] al control paralizador de los críticos y de los censores” (2008: 385). Este proceso de exégesis de una obra de arte del que se ocupa la crítica es fundamental si se piensa que el conjunto de reflexiones y teorías generadas en torno a esta obra producirán, en buena medida, su permanencia en la cultura a través de las generaciones. De esta manera, la crítica que es, entre otras cosas, una fracción privilegiada de la recepción de los textos literarios, puede permitirse hacer juicios de valor o afirmaciones categóricas subjetivas sobre éstos. En algunos casos, estos juicios pueden contribuir a la concepción general que reconozca y perpetúe el valor de una obra; aludiendo a la novela por ejemplo, se

²⁸ Sobre la verosimilitud de la ficción narrativa el filósofo francés reflexiona: “Si, en efecto, lo verosímil no es más que la analogía de lo verdadero, ¿qué es, entonces, la ficción bajo el régimen de esta analogía sino la habilidad de un hacer-creer, merced al cual el artificio es tomado como un testimonio auténtico sobre la realidad y sobre la vida? El arte de la ficción se manifiesta entonces como arte de la ilusión. En lo sucesivo, la conciencia del artificio minará desde dentro la motivación realista, hasta volverse en contra de ella y destruirla” (2008: 394).

puede citar el señalamiento de la crítica que ubica la incontrovertible llegada de la modernidad novelística a partir de *El Quijote*, evidenciada por sus características narrativas, temáticas, estilísticas y estructurales.

Antes de abordar de manera sucinta la noción que adoptaré sobre cuento y relato y la consiguiente problemática, que según la óptica con que se las vea podrían generar sus definiciones, es importante precisar que, en adelante, la perspectiva desde la cual pretendo analizar la narrativa breve de Nervo será en todo momento la del enfoque de la llamada teoría narrativa o narratología. Para Luz Aurora Pimentel “Un estudio narratológico implica la exploración de los diversos aspectos que conforman la realidad narrativa, independientemente de la forma genérica [que el texto] pueda asumir” (1998: 8) y destaca al mismo tiempo que los principales aspectos de los que se ocupa esta teoría de los textos narrativos son entre otros: “la situación de la enunciación, las estructuras temporales, la perspectiva que orienta al relato, así como la indagación sobre sus modos de significación y de articulación discursiva” (8). Tomando en cuenta la noción anterior, se puede establecer una distancia importante del punto de vista narratológico con respecto al análisis genérico que parte de especificaciones temáticas y “de la descripción de un conjunto de codificaciones formales como producto histórico de convención” (9) —que en este sentido, es el que dicta las especificidades genéricas de la narrativa: novela, cuento, autobiografía, epopeya, leyenda etc.— con respecto a esto, Pimentel destaca la similitud de los estudios genéricos con los temáticos, y por tanto con la historia literaria, distintos de la narratología situada en una “dimensión más abstracta”.

Ahora bien, partiré de la comprensión del relato desde una perspectiva general de la narratología, es decir, “como la construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas cuyo referente puede ser real o ficcional”

(Pimentel, 1998: 10). Una definición tan amplia como la anterior abarca, necesariamente, desde la anécdota más simple, los relatos folklóricos y verídicos, cualquier tipo de cuento, la *nouvelle*, la biografía, la autobiografía, la novela o las memorias, etc. Sin embargo, es importante tomar en consideración que varios análisis del relato, fundamentalmente genéricos, entienden además de la noción anterior otra perspectiva que ve al relato como un subgénero independiente, cercano al cuento corto pero con características que lo distinguen de este último: “el relato es la narración de una historia, es decir, como simple sucesión en el marco de una secuencia temporal o como organización regida por la causalidad —como historia o argumento—, los hechos constituyen el soporte fundamental de un relato” (Garrido, 2008: 27). Esta última noción se inclina por una significativa distinción que pondera el suceder de los acontecimientos y omite (o desplaza a una importancia secundaria) la intervención de algún narrador que dirija o enuncie los hechos. Lo anterior supone un conflicto generado de la concepción distinta que se tiene de relato, pues en la primera, cualquier narración de acontecimientos es un relato, en tanto que para la segunda se trata también de aludir a sucesos ocurridos, no obstante más cercanos al cuento corto, aunque desprovistos de la acción enunciativa de un narrador. Con lo anterior se hace necesario precisar que por un lado, puede entenderse el término *relato* como sinónimo de *cuento*, tomando en cuenta que todo *cuento* es también un *relato*, y por otro lado, puede considerarse asimismo al relato, como un tipo de texto distinguible del cuento, atendiendo a la segunda definición que hemos dado. De acuerdo con la narratología, desde cuyo enfoque he decidido orientar mi estudio de cuentos y relatos de Nervo, tendré en cuenta al *relato* desde el punto de vista más amplio. Sin embargo, y dado que los textos de nuestro autor se acomodan mejor al punto de vista que privilegia las diferencias entre unos textos y otros, la perspectiva genérica que diferencia los cuentos de los relatos será la más usual en esta tesis, como su título mismo lo indica.

2.3. CUENTO

Edgar Allan Poe, autor emblemático del comienzo del cuento moderno y teórico del género, empezó a forjar una inquietud que se transformó en el empeño de definir adecuadamente al cuento literario. Esta última ha sido una empresa inconmensurable a la que creadores, críticos y eruditos de la materia literaria han aportado definiciones, posturas y perspectivas. Y es que si se reflexiona sobre este asunto, cabe preguntarse ¿es importante, o incluso posible, adjudicarle al cuento características específicas o inamovibles que lo identifiquen? En el sentido más prístino de la palabra definir, que es el de poner límites a un objeto determinado, la respuesta a una pregunta como la anterior es variada, pues pareciera ser respondida —favorable o desfavorablemente, según el punto de vista— con las innumerables respuestas venidas de la crítica de siglo y medio de estudios desde Poe hasta la primera década del siglo XXI. Tomando en cuenta que el cuento “es un género que sigue siendo vigente, dinámico [y en constante] transformación” (Munguía, 2001: 11) puedo sujetarme al criterio que sugiere como consideración fundamental de estudio alguna noción que facilite su observación detallada como fenómeno específico de una época determinada y de un autor particular, sin pretender desde luego, tomarla como una visión unívoca que sólo reduciría sus posibilidades de significación.²⁹

Como mero punto de partida para el análisis del corpus seleccionado para este trabajo, utilizaré como noción fundamental de cuento la propuesta de Enrique Anderson Imbert, pues

²⁹ Al ceñirme a un criterio de análisis que toma como punto de referencia una definición de cuento, como una entidad caracterizada por una serie de elementos más o menos específicos, no pierdo de vista que esto implica una orientación preceptiva o descriptiva: en la primera “la observación empírica de cierto corpus”(Munguía 24) del cual se extrajeron reglas para dar cuerpo a una estructura narrativa; y en la segunda ocurre lo contrario, pues “se busca ilustrar la técnica que el autor ha seguido para componer un cuento y partir de ahí” (24). Cabe señalar que, como observa Munguía Zatarain, este tipo de reflexión concentra su estudio del cuento como un género literario escrito, subordinado a un canon y que en contadas excepciones se exploran sus relaciones con “el relato de tradición oral y menos aún, con los lenguajes vivos de los que se alimenta” (24).

la considero útil para este estudio gracias a los aspectos que distingue como esenciales. No obstante señalaré, de ser necesario, en su momento las carencias que pudiera tener, así como las características observadas por otros puntos de vista que ayuden a tener una idea más clara de los cuentos que me ocupan:

El cuento vendría a ser una narración breve en prosa que por mucho que se apoye en un suceso real, revela siempre la imaginación de un narrador individual. La acción —cuyos agentes son hombres, animales humanizados o cosas animadas— consta de una serie de acontecimientos entrelazados en una trama donde las tensiones y distensiones, graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio. (1999: 40)

En otro orden de ideas y partiendo de una primera definición de cuento y relato, puedo señalar que el seguimiento de los orígenes del cuento podría llenar el espacio de una extensa nómina de autores y obras de cuyo contenido pudiera señalarse alguna relación con los antecedentes o paradigmas del cuento moderno, tarea por demás ociosa para los fines de una investigación, en la que pretendo destacar la evolución como narrador de ficción de un solo autor. Si bien los orígenes del cuento son remotos, no es así la teorización de los mismos, pues hasta bien entrado el siglo XIX Edgar Allan Poe en su célebre artículo “Review of the Twice-Told Tales” de 1842 precisa las características fundamentales que constituían a su entender la forma del cuento, y que aún en la actualidad, siguen teniendo una importancia significativa para su construcción. Desde luego es a través de los magníficos relatos del autor de *La caída de la casa de Usher* que se pueden constatar mejor los postulados de su inventiva, no obstante, “El método de composición” donde el también poeta arrojó luz sobre la composición del género, sirviéndose de ejemplos propios y del cuentista Nathaniel Hawthorne, iluminaron de manera decisiva el panorama del relato moderno. A partir de ese momento, la característica inherente al cuento sería, en síntesis, la imprescindible brevedad de los textos, cuyo propósito específico

es el de generar una atmósfera de tensión propicia con la capacidad de producir la importantísima “unidad de impresión” del receptor, es decir, el efecto buscado por el autor. Esto —advertía Poe— siempre y cuando se lleve a cabo una lectura de corrido de los textos, donde no haya interrupciones que acaben con dicha unidad subordinada a la atención del lector.

Con la escritura de relatos de E.T.A. Hoffman, Hans Christian Andersen, Nathaniel Hawthorne, Théophile Gautier y desde luego Poe, las dimensiones del cuento definirían la modernidad y el rumbo que siguió en adelante el género en la literatura de Occidente, razón por la que cualquier análisis de narrativa breve en autores latinoamericanos, debe tomar en consideración en mayor o menor grado (y según sea necesario) el influjo que las obras de estos últimos autores ejercieron en toda la cuentística posterior desde la segunda mitad del siglo XIX, durante todo el siglo XX y hasta la actualidad. En el caso de los narradores modernistas, la influencia y popularidad sobre todo de Poe es, en buena medida responsabilidad de sus traducciones a la lengua francesa por Charles Baudelaire y otros simbolistas, quienes se encargaron de exaltar la genialidad del autor de “El pozo y el péndulo” y difundir su obra. La devoción de los modernistas finiseculares por la poesía simbolista y, en general por las letras y la cultura gala, filtró a través de Baudelaire la figura de Poe, que en el caso de Nervo es desde mi punto de vista, un tanto indirecta, notable sólo en textos de ciertos periodos de su producción, pues en escasas ocasiones cita al norteamericano a diferencia de otros autores. La presencia de Poe en la *Revista Moderna* y *Moderna de México* no es abundante; sin embargo, es constante y permite constatar el hecho de que se leía vía los simbolistas franceses, pues en el caso de “Ulalume” y “Anabel Lee”, la versión traducida al español para la *Revista* de los modernistas se tomó en ambos casos de las versiones francesas de Stéphane Mallarmé. En

cuanto a Nervo, llama la atención su silencio sobre la lectura del escritor de “El escarabajo de oro” por un lado,³⁰ y por otro, la declarada admiración por la obra de Guy de Maupassant, cuyo importantísimo influjo se advierte sobre todo en una etapa avanzada de la producción narrativa del mexicano y de la que me ocuparé de subrayar en su momento.

³⁰ Algunos cuentos de Nervo como “El transmisor”, de cuyo análisis nos ocuparemos más adelante, revela la influencia de Poe en Nervo, sobre todo por el manejo de la tensión narrativa. También podríamos mencionar textos como “El castillo de lo inconsciente”, “El automóvil de la muerte”, “El del espejo” y varios más que gracias al manejo de sus temas, así como de sus estructuras podríamos advertir las lecturas nervianas de la obra del escritor estadounidense.

2.4. LOS PRIMEROS NARRADORES DE NERVO

El narrador constituye sin duda alguna el elemento central del relato. Todos los demás componentes experimentan de un modo u otro los efectos de la manipulación a que es sometido por él el material de la historia. Se trata de una realidad reconocida de forma explícita por la inmensa mayoría de las corrientes teóricas interesadas en el relato, aunque no todas coincidan en el papel y capacidad asignables al narrador. (Garrido, 2008: 105)

Tomando como punto de partida la perspectiva anterior, que observa en el narrador un elemento fundamental para la construcción del discurso narrativo del cuento, es momento de precisar que esta figura fundamental, encargada de enunciar la acción en el relato será también el objeto de estudio principal del que me ocuparé para distinguir los recursos estilísticos que Amado Nervo utilizó desde sus primeras incursiones en el género hasta las últimas y, que por lo tanto, determinaron la evolución de su escritura. A continuación trataré de observar detalladamente la cuidadosa manipulación del autor con respecto del narrador o narradores dentro del devenir de la diégesis³¹ de cada texto, así como la estructura, el manejo del tiempo, ambiente o caracterización de personajes desde la configuración que les asigne la voz de quien relata.

Los cuentos de Nervo “Delirio y realidad” y “¡Si fueras inglés...!” pertenecen al primer periodo creativo de nuestro autor, que como he mencionado anteriormente, tuvo lugar durante su estancia en Zamora, Michoacán. Este periodo creativo es notable en cuanto a que su filiación es puramente romántica, o, a decir de algunas opiniones, “becqueriana” y antecede a la

³¹ Genette entiende la diégesis como “el universo espaciotemporal que designa el relato” (1972, 280) y emplea como sinónimos de ésta “contenido narrativo” o “universo diegético”. Con esta noción, el teórico da una dimensión mayor a la diégesis que a la historia, pues la historia remite únicamente a sucesos orientados en un sentido temático, en tanto que el universo diegético contempla niveles de realidad, demarcaciones espaciales, temporales y objetos, por lo tanto, el concepto de historia en un relato también se encuentra dentro del de diégesis narrativa.

etapa de iniciación modernista (1892-1894) que ha señalado Gustavo Jiménez Aguirre en varios estudios.³²

De acuerdo con la información que se ha podido rastrear hasta ahora, los primeros textos narrativos de Nervo son los ocho cuentos que Alfonso Méndez Plancarte compiló por vez primera en *Mañana del poeta*, escritos entre 1889 y 1891. En cuanto a la recepción de estos primeros textos nervianos sucedió igual que con el resto de su producción en prosa, cuyos escasos acercamientos críticos datan a lo sumo de tres lustros, como reviso en el primer capítulo a esta tesis. En este sentido, José Ricardo Chaves advirtió en su lectura de estos textos, a un autor provinciano cuya formación religiosa fue el eje fundamental de su primera etapa creativa: “llama la atención lo relativamente reducido del mundo ideológico y cultural del autor, tan contrastante con el Nervo posterior: ciudadano, modernista, cosmopolita” (*Tópicos*: 16). No obstante, Chaves concluye también que se trata de un “Nervo temprano, que está definiendo estrategias de escritura (modernismo y costumbrismo están en el aire)” (15). Por otro lado, Yólotl Cruz Mendoza percibió a este primer Nervo como “un paladín del espíritu romántico, en sus formas más típicas” (*Lecturas*: 39). Con un entusiasmo crítico manifiesto sobre este primer material nerviano, Cruz Mendoza señaló, asimismo, que la filiación romántica de nuestro autor en este periodo parecía impostada, rasgo que —según su lectura— lo acercaba “peligrosamente a la cursilería” (40). Y efectivamente, el estudio más superficial de cualquiera de esos primeros textos del incipiente narrador deja al descubierto las lecturas paradigmáticas y formativas de Nervo en materia de autores románticos de la lengua francesa como René de Chateaubriand³³ o Bernardin de Saint Pierre, así como del colombiano Jorge Isaacs que proveyeron la narrativa inicial del mexicano de una dosis de romanticismo que ostentaba su

³² Véase la tesis doctoral de Gustavo Jiménez Aguirre *La iniciación modernista de Amado Nervo (1892-1894)*, pp. 28-123; así como el Estudio a *Lunes de Mazatlán (crónicas: 1892-1894)*, pp. 21-72.

³³ Véase “Chateaubriand” (1991, I: 452-453) y “Lecturas literarias” (1991, II: 405-432).

escritura y satisfacía la necesidad creativa de aquel momento. Estas influencias narrativas primigenias fueron de alguna manera reveladas por Nervo años más tarde en artículos y ensayos, no obstante, ninguna de ellas es más evidente en esa etapa premodernista de nuestro poeta como la del romántico español Gustavo Adolfo Bécquer. Sobre la influencia de Bécquer —no sólo en Nervo sino en varios modernistas latinoamericanos— Iván A. Schulman sostiene que la poesía del sevillano fue la musa inspiradora en la etapa inicial de la vocación poética de varios modernistas “El culto a Bécquer cundió con tanta intensidad en América entre 1870 y 1900 que dio origen al fenómeno llamado *becquerismo*” (1968: 66). Schulman observa también, que los primeros modernistas: Martí, Gutiérrez Nájera, Asunción Silva, Darío y González Prada “trataron de asimilar aquella atmósfera suya [becqueriana] de fantasía, de delicados sentimientos, de intenso lirismo, de abandono íntimo [...]” (66). En el caso del poeta de *Serenidad*, al igual que en los primeros modernistas, el modelo becqueriano resultó una fuente primordial para su primera narrativa, previa a la modernidad lírica y a la sagacidad de su crónica que años más tarde revolucionaría su manera de escribir. Uno de los textos más representativos en este sentido es “Delirio y realidad”,³⁴ de cuyo análisis me ocuparé a continuación.

La anécdota del texto es la de un hombre que, en medio de una enfermedad que lo tiene atrapado en una atmósfera febril, se enamora de la voz y de la imagen soñada de una mujer ideal desdibujada por su estado. Un arrebato de lucidez y la tregua de la fiebre le permiten comprobar que la imagen que soñaba coincide exactamente con la de la mujer que lo cuida. Su delirio se va transformando progresivamente en el anhelo que siente hacia la figura

³⁴ “Delirio y realidad” fue publicado por vez primera en la sección literaria de *El pensamiento*, firmado con el seudónimo de Román Pedro; esta información la proporcionó Alfonso Méndez Plancarte, primer compilador del texto. No precisó el año ni dio más datos del diario que, probablemente, fue una publicación local que circulaba durante la última década del siglo XIX; (Nervo, 2006-b: 83-89).

femenina hasta que con la evolución de su padecimiento despierta y habla con su hermano; quien le presenta a su esposa, ésta resulta ser la misma dama de los ensueños y la mujer que lo asistió durante su convalecencia.

El desarrollo de un tema como el anterior podría parecer un tópico poco atractivo para esa etapa de escritura modernista en Hispanoamérica. No obstante, para ese momento el desarrollo del ideal amoroso, imposible y entreverado con el delirio provocado por la fiebre y el ensueño, resultaba eficaz para la escritura romántica a la que Nervo era fiel en esos años en que la transfiguración de elementos tomados de textos anteriores, además de una dosis propia de verosimilitud construida a partir de voces que dan originalidad a la narración, hacen de este texto uno de los más notables de su narrativa en Zamora.

Cabe señalar que una de las características más destacables de este cuento, y de la mayoría de los de este periodo, es el énfasis del autor en el tratamiento de la verosimilitud que sostiene y dota a la narración de cierta confiabilidad para el lector ideal³⁵ de estar en presencia de “hechos verídicos”, “comprobables” según las voces que dan testimonio de los sucesos —y que curiosamente— no son responsabilidad de quien comenzó la narración en la mayoría de los textos. Además de “Delirio y realidad” están los casos de “La fuerza del sigilo” donde la historia comienza así: “El hecho que voy a referir, lo he oído a mi vez de los labios de un anciano que no los mancha jamás con una mentira” (2006-b: 76). Otro ejemplo de este recurso escritural nerviano, se encuentra en la última parte de “De los sueños” pues mediante el recurso romántico “del manuscrito hallado por casualidad” la voz que narra apunta: “He aquí

³⁵ Enrique Anderson Imbert (1999: 41) propone un esquema sencillo y, no obstante, sustancioso sobre la importantísima relación entre el autor de una obra y su vínculo entre ésta y el lector. Su esquema descriptivo del cuento relaciona recíprocamente a un narrador ficticio con un lector ideal, del lado del primero está detrás el escritor y el hombre; en tanto que del lado del lector ideal se encuentra el lector real y también el hombre de la realidad extraliteraria o extratextual. En adelante, tomaré en cuenta ese esquema y su terminología para referirme en algunos casos a los textos de Nervo.

la original carta que una amiga mía, esposa de un poeta, me mostró un día en que hablábamos de los sueños” (105).

En “Delirio y realidad”, además de encontrar este recurso mediante el cual un narrador heterodiegético³⁶ o de tercera persona y un narrador homodiegético o de primera persona introduce al lector al ambiente de la narración y delega rápidamente la responsabilidad de los hechos narrados a una segunda voz homo o heterodiegética, es notable el guiño biográfico al que podría recurrirse para el estudio de este texto. El cuento inicia así: “Una noche de verano en que el calor era excesivo en Z..., ciudad de mi residencia desde hacía algunos años que me hallaba lejos de mi tierra natal [...]” (2006-b: 83) en este caso, puedo permitirme señalar que el aparente sustrato biográfico que introduce al ambiente narrativo no pasa de ser un mero recurso de apoyo para la credibilidad que sostiene la trama. Sin embargo, en muchos de los textos narrativos de nuestro autor posteriores a “Delirio y realidad”, la esencia biográfica será en ciertos casos notable y en otros importante. Textos como “Las varitas de virtud” y “El dominio del Canadá”, compilados en *Almas que pasan*, son ejemplos de ello. Alfonso Méndez Plancarte cuestionó, incluso, el grado de ficción y de originalidad de ambos relatos frente al factor biográfico poseían y, desde su lectura, los dos eran más fieles a la vida del autor que a su imaginación.³⁷ Con respecto a esta peligrosa relación entre los límites de la vida y la obra de un creador de literatura, me parece preciso apelar a las consideraciones de Alfonso Reyes³⁸ con respecto a las fronteras entre la ficción literaria y el acontecer de la vida de sus autores.

³⁶ Para referirme a la figura del narrador, utilizaré la terminología propuesta inicialmente por Gérard Genette en *Figures III* y utilizada con frecuencia por varios autores interesados en la narratología. Luz Aurora Pimentel precisa el carácter de las voces homodiegéticas (o intradiegéticas) y heterodiegéticas (o extradiegéticas) en el discurso narrativo y apunta “Es evidente que el criterio que decide la elección vocal no reside entonces en el uso de un pronombre u otro, sino en *la relación que tiene el narrador con el mundo narrado*” (1998: 136).

³⁷ Véanse las “Noticias biográficas” (Nervo 1991, II: 1235).

³⁸ “[...] nada requiere un pulso más delicado y una experiencia mayor del método crítico que el averiguar lo que de biografía personal del autor llega hasta sus obras. El tomar al pie de la letra cierta declaración en primera persona puede conducir a los peores extremos. El “yo” es muchas veces un mero recurso retórico. Los recuerdos

Por otro lado, la responsabilidad de la narración en “Delirio y realidad” no va de una voz heterodiegética a una homodiegética como en la mayoría de los textos de estos años, sino de un primer narrador homodiegético a un segundo del mismo tipo en quien recae la enunciación de los hechos. Asimismo conserva la estructura prototípica de la mayor parte de sus cuentos zamoranos, ordenados por brevísimos apartados indicados en números romanos. En “Delirio y realidad” son cuatro los apartados desde los cuales se cuenta la historia. El primero introduce a la atmosfera de los hechos en donde un primer narrador cede a otro la entera responsabilidad de relatar la historia. El segundo y tercer apartado sirven a la voz relatora para desarrollar el grueso de la anécdota, en cuyo acontecer un hombre presa del delirio febril y amoroso se verá finalmente estropeado por la ineluctable realidad. El cuarto y último apartado, aún de menor extensión, corresponde al desenlace.

Como hemos mencionado líneas atrás, la influencia de las leyendas y narraciones de Bécquer es importantísima en las primeras prosas del autor de *El bachiller*, razón por la cual, haremos un contraste de algunos elementos utilizados por Nervo en el cuento que nos ocupa y los del escritor español en “El aderezo de esmeraldas”. De la misma forma en que Nervo utilizó a los narradores de su cuento como herramienta eficaz para estructurar de manera verosímil el desarrollo de los sucesos, Bécquer hizo lo propio en varias de sus narraciones. En “El aderezo de esmeraldas” la historia también se inicia con una primera voz homodiegética que introduce al lector a la acción del texto y que cede, casi inmediatamente, el compromiso de relatar a su también homodiegético interlocutor, no obstante, la primera discrepancia con el texto de Nervo está en que el narrador de “El aderezo de esmeraldas” (desde cuya voz se inicia

de la propia vida, el transfundirse en la creación poética, se transfiguran en forma que es difícil rastrearles la huella. En ocasiones, los testimonios más directos se esconden detrás de un párrafo que sólo contiene en apariencia, ideas y conceptos abstractos.” (Reyes, 1942: 115).

la narración de los hechos) es también el personaje que concluye la historia. Si bien la utilización de las voces que intervienen en la sucesión de acontecimientos de ambos cuentos guarda una relación cercana, el punto climático de la trama del texto de Bécquer es el que heredó su mayor aporte al del mexicano.

La anécdota de Bécquer versa sobre un hombre cuyo deleite estaba (imaginariamente) en regalar joyas a mujeres bellas que conocía con el fin de enamorarlas. Frente al aparador donde imaginaba esto, se encontraba un lujoso aderezo de esmeraldas, en ese instante, una mujer exclamó su admiración por la pieza. En adelante, el protagonista se empeñó en acometer sus mejores esfuerzos con el fin de hacer llegar a la dama, el soberbio presente sin que ella conociera su identidad. Al cabo de un tiempo, y no pocos esfuerzos logró enviar a la mujer la preciada joya para después cavilar sobre las reacciones de ésta en torno a la misteriosa aparición del collar en su *secrétaire*. Pasado un tiempo el sorprendido será el responsable del obsequio, quien en una fiesta encontró a la mujer luciendo la joya. El enorme lujo de las esmeraldas generó habladurías en torno a la posesión de éstas, cuestionando a la que hasta ese momento era una mujer casada y de honorable reputación. Razón por la que el responsable del obsequio defendió el buen prestigio de la mujer mediante la provocación de un desafío al primero que injurió a la dama de las esmeraldas. Como consecuencia de este duelo, el protagonista fue víctima de una grave herida, generadora de una tremenda fiebre, que al paso de los días indujo al hombre a un estado delirante donde su único deseo era el de recibir una mirada de gratitud de la amada que, en el estado más crítico de su delirio, aparecerá para cuidarlo. La narración se interrumpe abruptamente en el momento en que el narrador que comenzó el texto increpa al segundo para señalar una contradicción en su relato y éste confiesa el carácter puramente imaginativo de la narración que acababa de contar, producto de una idea engendrada por el título de un libro mencionado en las primeras líneas del cuento.

Como he adelantado, la relación más ostensible entre el texto de Bécquer y el de Nervo está en la idealización de la amada inaccesible y la representación de la enfermedad manifestada a través del delirio febril. En el caso de “El aderezo de esmeraldas”, el desarrollo de ambos temas se da de manera muy breve en el clímax de la historia (incluso de forma incidental) para la consecución de los hechos narrados en el desenlace, cuya sustancia es más enfática en la acción de la inventiva que en el desarrollo de la realidad enfrentada al ensueño. En contraste, en el texto de Nervo la anécdota se sostiene mediante las insistentes descripciones sobre la enfermedad del narrador protagonista que manifiesta con vehemencia su estado de azoro al dudar de la veracidad de sus sueños y confundirlos con lo que ocurre en la realidad. El narrador homodiegético de “El aderezo de esmeraldas” describe así su postración ante la fiebre: “Me llevaron a mi pobre habitación, presa de una espantosa fiebre... Allí... no sé los días que permanecí, llamando a voces no sé a quién...A ella, sin duda” (Bécquer, 1954: 379). En tanto que en la narración de Nervo la anécdota se inicia con la enfermedad y así refiere la voz relatora su abatimiento: “Me hallaba enfermo. Una vaguedad indefinible se había apoderado de mi cerebro. Me devoraba la fiebre, y tendido sin movimiento en el lecho, veía con mi imaginación calenturienta una porción de figuras grotescas [...]” (2006-b: 85). El estado catártico producido por la fiebre y la consecuente ensoñación y encuentro de los convalecientes con la mujer idealizada es el punto de convergencia de ambos textos. En el cuento becqueriano el narrador se manifiesta ante la ensoñación vuelta realidad:

Estas ideas atormentaban mi imaginación en una noche de insomnio y de calentura, cuando vi que se separaron las cortinas de mi alcoba y en el umbral de la puerta apareció una mujer. Yo creí que soñaba; pero no. Aquella mujer se acercó a mi lecho, a aquel pobre y ardiente lecho en que me revolcaba de dolor, y levantándose el velo que cubría su rostro, vi brillar una lágrima suspendida de sus largas y oscuras pestañas. ¡Era ella! (1954:379)

En “Delirio y realidad” el narrador intradiegetico describe del siguiente modo su encuentro con la mujer de los ensueños: “Sentí el roce de unas faldas que se acercaban. ¡Seguramente era ella! Hice un esfuerzo, abrí los ojos, y me parece que di un grito... Frente a mí se hallaba una mujer, ¡y aquella mujer era igual, enteramente igual a la de mis ensueños!” (2006-b: 86). En ambos relatos, se puede rastrear el recurso semejante con el que un narrador protagonista de su historia relata su espectacular encuentro con una mujer que idealiza al soportar (en ambos casos) los terribles padecimientos generados por la fiebre que los aqueja. Si bien la influencia del texto de Bécquer en el de Nervo es indudable, resulta primordial observar el proceso de transfiguración que el nayarita llevó a cabo en su texto al tomar elementos importantes, mas no cruciales, del cuento del sevillano para darles un sentido distinto y una identidad propia a su relato. Podemos permitirnos concluir que es innegable la influencia de los relatos de Bécquer en la primera escritura del modernista mexicano, no obstante, este último supo tomar del romántico español lo que necesitaba en aquel momento y trastocar los elementos del texto original para darles un desarrollo distinto, pues el abrupto final de “El aderezo de esmeraldas” confirma que el tema principal de ese texto es al acto espontáneo de la imaginación romántica sacudida por un detonante que la motiva a entretejer historias “de lo que no ha sucedido”. En tanto que “Delirio y realidad” se trata finalmente, de una ironía romántica en la cual la ensoñación de la mujer amada se ve imposibilitada por la crudeza de la realidad cotidiana.

Son pocos los elementos continuos de los primeros cuentos y relatos de Nervo que se mantienen desde Zamora hasta los últimos relatos publicados en España. No obstante, la variada utilización de las voces que configuran la narración de los hechos en la narrativa nerviana se destaca, casi siempre, por la presencia explícita del narrador o narradores y los distintos matices que el escritor les atribuye a éstos a lo largo de los años. Además de codificar

de modo singular ambientes, espacios, tiempos y personajes, la configuración de las voces en cada uno de los textos es—desde mi punto de vista—el mejor instrumento a través del cual se puede observar la evolución creativa de nuestro autor.

“¡Si fueras inglés...! Suceso que bien pudo ser cierto”³⁹ se caracteriza por el rasgo de ironía del título que al final del texto se entenderá con claridad. La anécdota es sobradamente simple: María, una mujer enamorada de los estereotipos novelísticos que acostumbra leer, ha decidido terminar la relación con su novio al no ver cumplido en éste su ideal de pareja, producto de las lecturas novelescas. Al cabo de un tiempo conoce a *sir* Richard, un británico recién llegado a la ciudad de María, que cumple con cada una de las características que la joven idealizaba. Al poco tiempo se conocen, enamoran y comprometen, una vez casados el falso inglés descubre su verdadera identidad ante su esposa, se trata de Juan, el novio que ella abandonó por no ser un inglés de refinadas maneras. Finalmente y gracias a la lección amorosa de Juan, la protagonista terminó curada de aquella extravagancia para vivir feliz.

La razón principal por la que elegí este texto como representativo del periodo juvenil de la escritura de Nervo no es el desarrollo de la trama o la caracterización de sus personajes sino el papel que desempeña el narrador desde el segundo apartado de la historia. El cuento está dividido en cuatro partes brevísimas y un epílogo. Se inicia con una acotación del narrador que precede al primer diálogo de María y Juan “La escena pasa en una reja” (Nervo, 2006-b: 66). Esta indicación, más que el comienzo de un relato, pareciera una acotación teatral, de acuerdo con el diálogo introductorio de los protagonistas que la sucede, ambos discuten el abandono sorpresivo de María a su novio. El segundo capítulo comienza así: “Para que el lector (si es que yo puedo permitirme el lujo de tener lectores) lo entienda mejor, siga leyendo”

³⁹ La primera edición de este texto se publicó en Amado Nervo, *Mañana del poeta. Obras completas*, vol. XXX, Alfonso Méndez Plancarte (edición, prólogo y notas), México, Botas, 1938, pp. 125-131; (Nervo: 2006-b: 66-71).

(67). La intervención abrupta de la voz heterodiegética que narra los acontecimientos de esta historia es arquetípica de buena parte de la producción narrativa de Nervo, pues más allá de limitarse al acto de relatar los sucesos de la historia que los ocupa, las voces de los narradores se convierten muchas veces en una presencia constante, reflexiva, moralizante o irónica en el desarrollo de los hechos que se cuentan (sirva como ejemplo) aludir a las voces relatoras de las novelas cortas *El donador de almas* o *Mencía* del propio Nervo.

En el caso de “¡Si fueras inglés...!” la atmósfera de ironía que envuelve al texto corresponde desde el segundo apartado al narrador que describe puntualmente la simplicidad psicológica de su personaje femenino: “A Mariquita le agradaban mucho las novelas. Cosa muy natural en una mujer de dieciocho años. Para tener grata a nuestra heroína, bastaba prestarle uno de estos libros. Que fuera bueno o malo, bien o mal escrito esto poco le importaba. Lo esencial es que fuera novela” (67) va más allá al destacar la influencia que ejercían las novelas que María devoraba y evidencia su presencia en el texto a través de juicios descriptivos: “Ya comprenderéis qué pepitoria de ideas habría en el magín de Mariquita” (67). La presencia del narrador heterodiegético en este cuento no se limita a caracterizar el ambiente en el que se suceden los acontecimientos, pues mediante un largo paréntesis en el segundo apartado, hace una pausa en la historia que inició para hacer una reflexión del asunto narrado. Sin embargo, a partir de ese ejemplo se introduce (sorpresivamente) como personaje incidental del cuento: “[...] quién sabe si yo tenga algún leve parecido con ese caballero [un zar ruso que mencionaba como ejemplo de su narración]. A él lo asedian por todas partes los nihilistas y a mi... los acreedores” (67-68). Buena parte de este inciso el narrador se olvida de la historia principal para ocuparse de una larga divagación en la que él mismo se compara al zar de Rusia y a los nihilistas de su ejemplo. Posteriormente, sigue perorando sobre el origen etimológico de la

palabra latina *nihil* para terminar relacionándola con su situación respecto a los mencionados prestamistas.

Finalmente, el narrador exclama al darse cuenta del enorme descuido en que hubo dejado la anécdota de la historia: “¡Pero, señor! ¿A dónde vamos a parar con tan largo paréntesis?...” (68). El resto del apartado retoma el hilo anecdótico del relato original de manera gradual, para dar pie al tercero; en él se limita a cuestionarse acerca de la historia que recién había retomado para el desenlace del texto; recuperado el ritmo de la narración, caracterizará de modo más preciso al personaje femenino. Merced a una descripción más detallada de María se evidencia la caricaturización irónica que ésta representa con respecto a un modelo romántico de la mujer soñadora, lectora de novelas e inclusive como personaje prototípico de la mujer en la sociedad de ese momento. En esta parte se detalla, asimismo, el engaño de Juan y el inevitable enamoramiento de María que al final de la historia habrá aprendido la lección según consta en el epílogo: “Juan y María fueron muy felices en su matrimonio. María acabó por no volver a pensar en los ingleses. Estaba curada...” (71).

Los trece relatos publicados en el semanario mazatleco *El Correo de la Tarde* forman parte de la etapa correspondiente a la iniciación de Amado Nervo en la estética modernista. Este periodo de renovación artística es notable en cuanto a que su evolución escritural se evidencia en el desarrollo de los temas que abordaba y la estructura cada vez más lograda de los mismos, lo anterior es palpable sobre todo en la prosa de sus crónicas y en su naciente poesía. Por lo que se refiere a la narrativa, el influjo del modernismo es desde mi punto de vista muy parcial, pues en general los cuentos escritos en Mazatlán son parecidos a los de Zamora. En los casos de “El conde Juan. La última semblanza” y “Sota, cinco, caballo y as. Cuento de actualidad” si se pueden distinguir diferencias con respecto a la estructura del resto de los textos, una de ellas es la temática del “El conde Juan”. En el caso del segundo texto, las diferencias con el resto del *corpus* se inician desde la marca paratextual del título. Sin embargo,

no incluyo ninguno de estos dos cuentos en el análisis correspondiente a esta etapa, por no ser representativos para el elemento de análisis que he escogido estudiar. Otros textos menos modernos en su temática presentan elementos de mayor interés en el manejo de las voces que los constituyen.

Como hemos podido observar en textos anteriores a la escritura porteña del autor (“¡Si fueras inglés!”), la presencia explícita de la voz del narrador o narradores de la historia que abandonan su papel de cronistas o testigos de lo que relatan es muy frecuente. En ocasiones, incluso se desentienden casi por entero de la responsabilidad descriptiva de sucesos para dar paso a su propia historia, o bien al caudaloso flujo de conciencia del autor “real”; además de erigirse de un momento a otro como personajes de la diégesis.

En “La realidad de un sueño”⁴⁰ la enunciación de los acontecimientos fue sustituida desde el comienzo por una breve disertación sobre “los sabios” que, en el relato se entiende en un sentido muy amplio, y que sustituye completamente la descripción de sucesos que caracterizan una historia prototípica de cuento:

¡Los sabios! ¡No me habléis de ellos! Han sondeado las profundidades del espacio y os dicen de memoria cuántas son las nebulosas, qué clase de órbita recorre cada astro, cuántas cadenas de montañas tiene Marte y qué clima reina en las comarcas inmensamente lejanas de Saturno. (2006-b: 109)

Al cabo de una sucesión de premisas, cuestionamientos e hipótesis que la misma voz se hace sobre el misterio que envuelve la vida de los seres, sobre el universo, la tierra y la propia condición de su existencia, el narrador se interrumpe para iniciar un relato surgido de sus reflexiones: “Yo en tanto, sin pretender explicar ciertos misterios, os narraré la historia de un sueño” (109). La voz relatora de esta historia a partir de ese momento se hace heterodiegética,

⁴⁰ La primera versión de “La realidad de un sueño” bajo el seudónimo de Román, se editó en *El Correo de la Tarde*, (3 de marzo de 1893, p.1); (Nervo, 2006-b: 109-111).

no obstante, una característica de este texto (utilizada también en otras narraciones del autor) es la sucesión dialógica de los hechos que permite incorporar nuevamente la presencia del narrador a la historia o inclusive asimilarlo con los personajes de la trama. Antes de pasar directamente a la enunciación de la anécdota prometida señala: “Ya lo veréis, es divertida y sobretodo, corta” (109) esta insistencia de la voz que cuenta, de ofrecer a sus lectores la ejemplaridad de sus historias y en este caso ilustrar sus primeras reflexiones, enfatiza el camino que seguirá no sólo la voz del narrador en este texto, sino en muchos posteriores donde la presencia moralizante de quien refiere los hechos se hace cada vez más presente e incluso altera el sentido de las historias. Esta advertencia de brevedad que promete y cuya importancia prevalece en toda su narrativa es fundamental, razón por la que más adelante me ocuparé de abundar en ello.

El recurso tan utilizado por Nervo de vincular o incluso confundir al narrador de la historia con los personajes, incluyéndolo en los diálogos de la diégesis, se dio de manera frecuente en la narrativa de varios prosistas decimonónicos como Bécquer, de cuya influencia ya he señalado algunos aspectos. De vuelta al asunto que me interesa, me resta insistir en la importancia de las fuentes de nuestro autor como detonante para la inventiva de los cuentos y la manipulación de sus narradores que, con el paso de los años, se hizo, amén de más frecuente, un elemento propio de la prosa del autor. Otro texto cuyo contenido destaca más por las intervenciones del narrador que por su temática u originalidad narrativa es “¡Como hay muchos!”⁴¹, donde la anécdota es protagonizada por Pedrucho, un joven trabajador alto, fuerte, pelirrojo y de “expresión semiestúpida”, cuyo único defecto era “el vicio de la bebida” que cada semana le hacía perder el juicio y reprender injustamente a Juana, su mujer, cada vez que

⁴¹ Bajo el seudónimo de Román, “¡Como hay muchos!”, en *El Correo de la Tarde* (11 de diciembre de 1893, p.1); (Nervo, 2006-b: 112-115).

sucumbía a su nefasta debilidad. Su falta de voluntad para enmendarse y la consiguiente agresividad que ello le provocaba, terminó por truncar en un arrebatado de efusividad la vida de su esposa. La narración de este texto se lleva a cabo de manera tradicional por una voz en tercera persona que hasta el final de su historia se hará notar: “Hay quien diga que el anterior relato es inverosímil; a mí me lo hizo un viejo cargador del muelle; más tarde me mostró a Pedrucho que se conserva bueno y sano. Yo sólo he repetido la historia” (115). En este caso, puedo observar a un narrador que se excusa de dar fe de la autenticidad de la anécdota al señalar que se limita a repetir una historia que ha sido contada previamente y cuya validez no le corresponde garantizar. Con el fin de dotar a su historia de la veracidad, que desde la perspectiva de quien la cuenta podría hacer falta, el narrador recurre a la herramienta que mencioné como habitual en los cuentos nervianos de juventud, donde la voz relatora se despoja de cualquier compromiso de autenticidad de los hechos narrados confiando a una voz secundaria (o en este caso a un personaje incidental) la responsabilidad necesaria que sirva como apoyo a los fines de satisfacer —sobre todo al lector ideal— y convenga, de paso, al apoyo de la verosimilitud que sostiene al texto.

Una modalidad más de proveer a los narradores de los relatos de llevar a cuentas no sólo el trabajo de enunciar historias sino de protagonizarlas, se evidencia en “Caricias que matan”⁴² que no es otra cosa que la segunda versión de un primer texto titulado “Caricias feroces”. El elemento más sobresaliente de la evolución de esta historia es el proceso de reescritura sufrido de la primera versión a la segunda, mediante la transformación de las voces que constituyen un texto y el otro. “Caricias que matan” discrepa del texto original —fundamentalmente— por la reflexión e intervención del narrador, que previo a la anécdota

⁴² Román, “Caricias que matan” en *El Correo de la tarde* (11 de junio de 1894, p.1); (Nervo, 2006-b: 132-135).

apunta: “Alguien me refirió, o yo soñé, que un beso fue, en cierta ocasión, causa de la muerte de un joven” (132) y sigue de largo, aludiendo al argumento de otro de los cuentos de esa época (en donde los letales son los besos) pues una mujer que se resistía a besar a su prometido, en el momento de acceder por presiones de éste muere en circunstancias extrañas. En “Caricias que matan” la mención a esa otra historia sirve al narrador para sostener la trama del texto —que a juzgar por las incidencias de los narradores en los tres cuentos— podría resultar inverosímil o incluso artificial a los ojos del narrador mismo, que presa de inseguridad sobre de su historia advierte: “Hay, pues, caricias que matan, como hay caricias que vivifican, y si lo anterior no basta a convencerte de tal verdad, lector amigo, sigue leyendo” (133). Desde mi punto de vista, la primera versión del cuento es la más lograda a nivel descriptivo y sintáctico, pues en el cuento publicado en *El Correo de la Tarde* la exageración de ciertos elementos y la pobreza de sus descripciones, con respecto del original restan mucho al texto que de origen es poco atractivo. En su primera versión, por ejemplo, los nombres de los personajes que aparecen descritos son Antón y Plácida, para la segunda son trocados por Sebastián y Transfiguración, en cuyo relato el enamorado esposo se describe como a un hombre ejemplar, tierno y sobradamente sentimental, en contraposición de sus características físicas, excesiva fuerza y efusividad pasional para con su pequeña y débil esposa, que víctima de sus toscas y exageradas muestras de cariño muere en un instante en brazos de su cónyuge, que al dejarla sola unos días la estruja fuertemente a su regreso, olvidando su fragilidad y provocando su instantánea muerte.

En 1895 Amado Nervo se dedicaba al pleno ejercicio de la escritura periodística en la ciudad de México, en la que dicho sea de paso, radicaba desde mediados del año anterior. Desde su llegada a la capital el nayarita colaboraba asiduamente en diversas publicaciones

periódicas importantes como la *Revista Azul*, *El Tiempo Ilustrado* y sobre todo en *El Nacional* y *El Mundo. Semanario Ilustrado* desde cuyos medios escritos daría a conocer sus célebres columnas de crónica “Fuegos Fatuos” en el primero y “La Semana” en el segundo. Los textos que seleccioné de este periodo creativo en la ciudad de México son “Una historia vulgar” y “El transmisor” publicados entre 1896 y 1897 como parte de las colaboraciones de nuestro autor para *El Mundo. Semanario Ilustrado*.

Como he venido mencionando, el periodo de escritura en el cual se gestaron los cuentos de los que me ocuparé en adelante corresponde a una de las estancias narrativas de Nervo más prolíficas de su carrera. Hacia 1896 ya había publicado la segunda edición de *El bachiller* y según su propio testimonio, había escrito la novela corta *Pascual Aguilera* desde 1892 (publicada trece años después). Por otro lado, se cuentan casi cuarenta relatos publicados entre 1896 y 1899, sin dejar de lado la desbordante escritura de crónicas y artículos de variedades para los diarios capitalinos que he mencionado.

La escritura de “Una historia vulgar”⁴³ evidencia la época en que se publicó desde el momento mismo en el que se inicia la descripción del ambiente en la Alameda central de la ciudad de México y con una voz homodiegética o —inclusive autodiegética⁴⁴ en opinión de Genette— dirige el ritmo de la narración de su propia historia: “¡Oh!, me cautiva en las mañanas de primavera, esa Alameda de México, donde los estudiantes pierden el tiempo agrupados en esta o aquella glorieta, sobre una novela naturalista o un reportazgo sensacional [...]” (2006-b 265). A lo largo del texto es notable la manipulación cada vez más afinada de la voz que relata mediante la construcción primero de un protagonista-narrador y después de un narrador-

⁴³ Amado Nervo, “Una Historia vulgar” en *El Mundo. Semanario Ilustrado* (t. I, núm. 16, 19 de abril de 1896. pp. 242-243); (Nervo, 2006-b: 265-271).

⁴⁴ El narrador autodiegético para Gérard Genette es una subdivisión de la propia narración homodiegética desde la que el “yo diegético es el centro de atención narrativa y es por ello el *héroe* de su propio relato” (Pimentel, 1998:137).

protagonista asimilados de forma satisfactoria. Esta configuración del narrador en tanto personaje partícipe de la acción en la historia que se cuenta es mucho más lograda que en textos anteriores, pues si bien el protagonismo de quien cuenta la historia sigue siendo la parte principal, su caracterización es de mayor naturalidad en el discurso y se puede notar una asimilación casi imperceptible del protagonista de la historia y del narrador homodiegético. Por otra parte, no deja de ser interesante el parecido de la escritura de este texto narrativo con el discurso de la crónica, pues durante el inicio del texto el tipo de narración utilizada para describir el ambiente pareciera más cercano al del género periodístico que al narrativo. Sin embargo, hacia la mitad del cuento esto cambia, razón por la que se puede afirmar sin ninguna duda, que se trata de un relato de ficción. Con respecto a este asunto, cabe señalar la cercanía entre la producción del discurso periodístico en la crónica con la del cuento y relato, todos ellos narrativos. Esta cercanía se da con mayor frecuencia en textos posteriores, por lo que me ocuparé de tratarlo con más detenimiento al llegar al análisis del segundo compendio de relatos de nuestro escritor, *Ellos*.

El argumento de la narración se inicia cuando un poeta de nombre Pascual Aguilera conoce a una bella joven que, acompañada de su sirvienta en la Alameda, se dispone a leer *Lieders de Nieve*, libro de la autoría del protagonista de la historia que, al apercibirse de ello, se contagia de un desmedido júbilo que lo empuja a entablar una conversación con la joven. A los pocos instantes de hablar con la muchacha se entera, con gran desilusión, de que la joven sólo utilizó el volumen para ocultar la clandestina carta de un misterioso admirador, sin reparar en lo más mínimo en el libro que tenía en las manos. El primer elemento que merece atención en esta historia es el nombre de su protagonista, que lo confronta directamente con el personaje central de la primera *nouvelle* escrita por Nervo, *Pascual Aguilera*, anterior al cuento e incluida en el volumen de *Otras vidas* publicado en España en 1905. Si bien el personaje de nuestro cuento

y el de la novela comparten el nombre, el Pascual de la novela —víctima de una enfermedad mental (la satiriasis)— es mucho más complejo y psicológicamente profundo, distinto al desilusionado poeta de “Una historia vulgar” de esta manera, la única relación de estos personajes es la homonimia de sus nombres.

Ahora bien, las intervenciones de Pascual Aguilera (narrador protagonista) en el relato son pocas y encierran un rasgo de singular ambigüedad con respecto a la veracidad de la historia que refiere: “Imagínense ustedes que una muchacha, la más linda que he conocido, precedida de su criada y con un libro en la mano, llegó a donde yo estaba [...]” (267). Ese “imagínense ustedes” con que el narrador refiere la anécdota de su historia sugiere la idea de que es posible que todo el argumento que se dispone a describir es producto de una mera invención del protagonista. Para el final del cuento y descubierta la paradójica realidad de Pascual, al conocer la chabacanería de la joven que leía la carta de su admirador y no sus versos, el narrador protagonista exclama con desdén: “Ya no hay Ofelias, ya no hay Heros, ya no hay Lauras, Pascualillo; mata en ti el microbio literario, abencerraje anacrónico, búscalo en tus glóbulos y extráelo si quieres ser feliz” (270). Con lo anterior queda reforzada la idea de ambigüedad de los hechos relatados en la vida del protagonista asimilado al narrador que, desde mi punto de vista, termina de evidenciar el carácter “inventivo” y ejemplar con el título del texto, que obvia la intención del protagonista al relatar una historia, efectivamente vulgar, que no aspira más que representar un cuadro de liviandad irónica del entorno y de sus personajes.

Para el último lustro del siglo XIX el ejercicio de la narrativa, como he insistido, era inherente a la pluma de Nervo y las lecturas que nutrían su universo cultural ya estaban lejanas a las del joven provinciano que a inicios de esa década se erigía como bardo oficial de la

escritura romántica más típica y conservadora que se había desvanecido para dar paso al famoso modernista reconocido y cosmopolita, autor de los poemarios *Perlas negras* y *Místicas* (1898).

En su momento subrayé la sencillez de la composición anecdótica y estructural, así como la caracterización, en ocasiones pobre, de ambientes y personajes que desde mi punto de vista constituyen los primeros cuentos del modernista; en donde el atractivo principal es casi siempre el manejo de las voces que narran las historias. Ahora bien, el Nervo de “El transmisor”⁴⁵ es distinto, más ingenioso en sus composiciones y mucho más cercano a la estética paradigmática de Poe.

La voz heterodiegética de este texto es muy distinta de la de los narradores prototípicos nervianos con los que he trabajado. Se caracteriza, en primer lugar, por circunscribirse a la tarea de dar cuenta de los sucesos de una trama en la que no participa. En ningún momento de la narración se desvía, se entromete o desvirtúa el sentido de la anécdota principal, con ello se acerca por vez primera a la estructura “allanponiana” mejor posicionada en los narradores del siglo XX y empieza a marcar distancia cada vez más visible con su primera escritura, que es también la más característica de la narración novelística decimonónica. En segundo lugar, es notable la superioridad en cuanto al manejo de la composición narrativa y del entorno situacional de este texto en el que la anécdota se mantiene únicamente de las tensiones y distensiones en torno a un joven ávido de riesgo, y, curiosidades sensoriales que lucha encarnizadamente contra su propio impulso a la tentadora aventura que lo impulsa a levantarse del asiento en el que lo dejaron esperando (unos cuantos minutos a petición suya), y tocar con la punta de los dedos, un punto brillante de una especie de cabina telefónica que se encuentra

⁴⁵ Amado Nervo, “El transmisor” en *El Mundo. Semanario Ilustrado* (t. II de agosto de 1897, p.27); (Nervo, 2006-b: 282-286).

frente a él, y, que contiene un peligroso botón de cobre poseedor de la energía eléctrica de unos diez mil voltios. Cualquier objeto que tocara por descuido su aparentemente inofensiva superficie sufriría una tremenda descarga. “El transmisor” es sin duda una narración que cumple con las características que Poe señaló como necesarias para la composición de un cuento en su paradigmático estudio “Review of Twice-Told Tales” en el que establece lo que desde su perspectiva es fundamental para la composición narrativa breve: la llamada “unidad de impresión”. Cabe señalar que buena parte de los textos nervianos, posteriores a este, serían capaces de cumplir con dicha unidad que supone mantener en el lector “el efecto que se deriva de la unidad de impresión” (Poe, 2008: 13) en cualquier relato y que se pierde inevitablemente en el momento de interrumpir la lectura y continuarla en otro momento. Para el autor de “The Tale-Tell Heart” la extensión excesiva de un relato priva al lector de percibir “ese importantísimo elemento artístico que es la totalidad o unidad de efecto” (14) que no es por supuesto una situación que ocurra con Nervo, puesto que la totalidad de sus cuentos y relatos son cortos, contrario a esto podría acusarse al nayarita de “la extremada brevedad” de algunos de sus textos; que a decir de Poe, podrían caer en lo epigramático. No es desde luego el caso de “El transmisor”, donde la tensión generada por el carácter psicológico descrito minuciosamente por un narrador heterodiegético logra producir la unidad de efecto. En la búsqueda de razones que la voz relatora arguye para tratar de encontrar elementos que le permitan entender los motivos del muchacho para cometer el arrebato suicida, el narrador se cuestiona:

¿Era hijo de la obsesión del suicidio? No, sin duda. Jamás había deseado la muerte. Su exquisita sensibilidad de nervioso, y de nervioso finamente educado, vibraba a todas las influencias externas aun a las más leves versatilidades climatéricas, dándole malos ratos, es cierto; pero, en cambio, le producía sensaciones cada vez más refinadas y hermosas. (2006-b: 284)

A continuación el narrador enumera la condición social holgada del joven estudiante que gozaba de salud y libertad envidiables, e incluso de “vacaciones semestrales”, en las que

disfrutaba de una estancia en la provincia. ¿Por qué entonces habría de atentar hacia sí mismo? —se pregunta el narrador— y responde con profunda omnisciencia: “No, no era el deseo preciso y determinado de morir el que le asaltaba ante ciertos peligros, sino la avidez de meterse en ellos, el vértigo de abrazarlos, una atracción arcana que nacía de todo su ser, tendido entonces hacia el abismo, hacia la vorágine, hacia el riesgo [...]” (284)

Como he señalado anteriormente, la originalidad de este cuento radica en el método de composición narrativa que llama la atención, fundamentalmente, por seguir la estructura prototípica del paradigma cuentístico de Poe —al tiempo que abandona las estructuras románticas de Bécquer— desde donde el manejo de la anécdota y sobretodo de la tensión envolvente hacen el atractivo de la historia. Por otro lado, está la omnisciencia del narrador con respecto a su conocimiento hipotético de la psicología de los personajes, elemento prácticamente inexistente en los cuentos anteriores de nuestro autor y poco frecuente en la narrativa posterior. El desenlace de la historia corresponde también al paradigma narrativo — en el que he venido insistiendo— pues en el momento más álgido de la tensión el narrador precisa un abrupto final abierto que marca un paso importante en la evolución narrativa que con los años seguirá desarrollando Nervo con fruición:

El joven, como hipnotizado por el brillo del botón, no apartaba de él sus ojos dilatados. El tiempo urgía... Si lo tocara con el índice... nada más que con el extremo del índice... Las voces oíanse distintamente ¿Qué hacer? Sacudiolo un postrer estremecimiento, y con ademán resuelto, alargó la mano. (285-286)

2.5. ALMAS QUE PASAN

Al igual que el resto de su producción literaria, la mayoría de cuentos y relatos escritos por Nervo fue difundida en periódicos y revistas de la época. Del total de ese *corpus* cuentístico de nuestro autor, sólo una parte llegó a ser compendiada en los volúmenes de *Almas que pasan* y *Ellos*. Como también ocurrió con su poesía, que reunió diez tomos publicados en vida del autor entre 1898 y 1919, la mayor parte de sus textos se dio a conocer en los medios impresos para los que colaboraba. En el caso de los poemas, las variantes entre una versión y otra solían ser muy frecuentes, a diferencia de la narrativa donde son pocas las diferencias de una a otra publicación. Ahora bien, esta situación fue común entre los modernistas para quienes fue necesario vivir, en la mayoría de los casos, de sus numerosas colaboraciones en los medios de difusión repartidas entre otras actividades de la vida política e intelectual; baste recordar los casos de José Martí, Rubén Darío o Manuel Gutiérrez Nájera. El caso del Duque Job siempre es notable, pues de su extensísima producción en prosa y verso, únicamente el libro de relatos *Cuentos frágiles* (1883) fue publicado en vida del autor.

Con *Almas que pasan* (Madrid, 1906) ocurrió lo mismo —que con el único libro publicado por Gutiérrez Nájera— pues cada uno de los cuentos ya había sido impreso en *El Mundo. Semanario Ilustrado* o en la *Revista Moderna de México*; al menos dos años antes de ser incluidos en el volumen. En la introducción a este capítulo hemos mencionado que la situación personal en la vida de nuestro autor era, ya para esos años, muy distinta a la de su época como cronista y poeta de reciente factura en la ciudad de México. Ya que desde julio de 1905 ocupaba el cargo de segundo secretario de la Legación de México en Madrid; además de ser la etapa más activa en lo que se refiere a la publicación de sus libros. Este empeño de publicar su trabajo anterior tenía, entre otras cosas, la firme intención de dar a conocer el nombre de Nervo entre los círculos intelectuales y el público español, sobre todo en sus facetas de poeta y

narrador. Así pues, he decidido tomar como muestra de esta etapa en la escritura de Nervo “La última guerra” y “Un cuento”.

En su imprescindible *Antología del modernismo (1884-1921)* José Emilio Pacheco escribió: “Nervo tuvo un gran don para contar y una prosa de simplicidad y fluidez ejemplares [...] “La última guerra” (en *Almas que pasan*, 1906) inicia la corriente fantástica en la literatura mexicana y al narrar la rebelión de los animales en 5532 se convierte en el primer cuento de *Science fiction* escrito en México, anticipa el tema de *Animal Farm* y *Le planet des singes*.” (1999: 158). Como observaba Pacheco en 1970 (fecha de la primera edición de su antología) el tema de “La última guerra”,⁴⁶ muy cercano a la literatura de ciencia ficción al estilo de Jules Verne o Herbert George Wells y muy lejano del primer narrador romántico al estilo de Bécquer. Se trataba de un fenómeno que sin duda llamó la atención, pues en primer lugar, el tema de este relato es anómalo con respecto al resto de la colección de textos contenidos en *Almas que pasan*, así como también, la extensión del mismo y la disposición de su estructura, que parecen más cercanas a la de la *nouvelle*.

La anécdota del relato refiere una historia sucedida en un futuro remoto en el que la especie humana se verá desplazada del dominio del planeta por una raza muy desarrollada de animales humanizados con suficientes capacidades para pensar y revelarse ideológica y socialmente en contra del hombre que, durante milenios, ha sido el tirano responsable del injusto sometimiento de todas las especies distintas de él mismo, paradigma único de supremacía entre los seres vivos. Esta rebelión confabulada por parte de varias especies animales es para el presente de la narración la última revolución acaecida en el planeta. El relato está dividido en cinco pequeños capítulos, este tipo de estructura no es nueva en las

⁴⁶ La primera versión de este relato se dio a conocer en *El Mundo. Semanario Ilustrado*, año XI, t. II, núm. 20, (13 de noviembre de 1904, pp. 3-5); (Nervo, 1999: 187-196).

narraciones del autor, en cambio, la configuración del tiempo y la articulación de su discurso hacen de él, uno de los más singulares con respecto a otros de estructura similar, así como uno de los más notables en la nómina general de relatos nervianos. En el primer capítulo una voz intradieгética (o siguiendo a Genette autodieгética), comienza con la descripción del impacto generado por tres revoluciones ocurridas en el decurso de la antiquísima historia de la humanidad, pues desde la primera parte, se evidencia que el tiempo presente desde el que se narran los hechos, no es más que una serie de reminiscencias de un tiempo pasado muy lejano, con respecto del presente de la enunciación. El narrador aclara desde esta primera parte que hay dos grandes etapas históricas en que se ha sucedido el devenir del hombre en el planeta: la Era Cristiana (identificada con la realidad extratextual del lector implícito) y la Nueva Era, (el espacio libre para el desarrollo de la ficción) es decir, la realidad desde la que se narra la historia. La primera de las antiguas revoluciones a las que se alude es la cristiana, la segunda la Revolución francesa y la última y más importante para el acontecer de la narración es la revolución social. En este texto el narrador utiliza varios referentes a lo largo de la diégesis que son imprescindibles para sostener y dotar a su relato (que anticipa su carácter ficcional desde el inicio) de la verosimilitud que requiere. El primero de ellos es el de la Era Cristiana, identificada con la realidad fáctica de todo lector, implícito o no. El segundo recurso es la Revolución francesa, ya que de las tres guerras mencionadas es el único referente plenamente “real”. Ahora bien, la primera de las revoluciones mencionadas apenas se describe y funciona más bien como un elemento constitutivo de la atmósfera que necesita generar el texto para ser creíble, más que como un hecho tomado de la realidad fáctica. La llamada revolución socialista, remontada al año 2030 de la vieja era, forma parte del paradigma de realidad sobre el que se erige el texto que, no es otro que el de la ficción más auténtica, esta última revolución de la que se dice: “conmovió la tierra hasta en sus cimientos y que de una manera tan radical reformó

ideas, condiciones, costumbres, partiendo en dos el tiempo [...] ‘Antes de la Revolución social’, ‘Después de la Revolución social’[...] [Ésta], empero, vino a cambiar de tal suerte la condición humana, que [...] no quedaba un vestigio de tal desigualdad dolorosa entre los miembros de la humanidad” (Nervo, 2000: 189).

Al inicio del segundo apartado el narrador se hace notar de este modo: “Pero no divaguemos: ya hemos usado más de tres cilindros de fonotelerradiógrafo en pensar estas reminiscencias” (189) y se excusa de no llegar al punto importante de su relato. Posteriormente se ocupa de reflexionar en torno al costo, y al mismo tiempo, al avance que supuso para la humanidad la última revolución que trajo igualdad social entre los humanos e incluso una asombrosa intelectualidad “casi” en la misma proporción para cada hombre. De tal modo, los hombres y mujeres de esa época, acostumbrados a “una paz y [a] una estabilidad inconmovibles” en todos los aspectos de la vida, no tenían ni el menor asomo de sospecha en torno al complot que se urdía en su contra. Es en ese momento cuando se hará la primera mención del asunto principal del cuento: la rebelión de una especie humanizada de animales, sobre todo mamíferos, que con los siglos fueron desarrollando poco a poco “un lenguaje primitivo, pero pintoresco y bello, [...] conocido de muy pocos hombres” (189). Con respecto a ese fenómeno los humanos reconocieron hasta cierto punto las “condiciones de perfectibilidad” a las que llegó la evolución animal, no obstante, las utilizó en su beneficio, erigiéndose de nuevo como la única élite ante las demás especies. Ese acontecimiento provocaría nuevamente el surgimiento del antiguo mal erradicado de la humanidad siglos atrás: la desigualdad. La tercera parte de la historia, se inicia con una pregunta que se hace el narrador sobre cuáles fueron las causas que determinaron la cuarta gran revolución en la historia de la humanidad, es decir la “rebelión” de los animales en contra del hombre, e inmediatamente se responde que fueron las mismas que

produjeron las guerras anteriores: “viejas hambres, viejos odios hereditarios, la tendencia a igualdad de prerrogativas y derechos y la aspiración a lo mejor, latente en el alma de todos los seres” (190). Poco después reflexiona y recrimina la acción de los animales que desde su punto de vista “no podían quejarse” pues el hombre había sido paternal con ellos, “mucho más” — agrega— de lo que los “grandes señores” lo fueron con las clases proletarias después de la Revolución francesa. La voz narradora va más allá en su defensa de la especie humana al argumentar que el hombre obligaba a las especies animales, efectivamente a realizar trabajos “relativamente” rudos, pero siempre en beneficio de todos los seres vivos del planeta. Dado que la condición animal, de mayor fortaleza física y de limitada inteligencia racional (comparada con la “suprema” inteligencia del ser humano más apta para la “contemplación” y la intelectualidad) la repartición de las labores era justa, aunque podía tener errores, no obstante, estaba hecha de acuerdo con las posibilidades y capacidades de cada especie. Repentinamente, surge en el narrador la necesidad de reforzar la verosimilitud, pues exclama: “Para que los que oyen esta historia puedan darse una cuenta más exacta y más gráfica [...] vamos a hacerles asistir a una de tantas asambleas secretas para definir el programa de la tremenda pugna” (191).

La necesidad de nuestro narrador de nutrir la credibilidad de los acontecimientos que describen su relato, lo lleva a dar ubicaciones precisas de sitios cuyo referente, extraído de la realidad extratextual como América, México o la periferia de su capital; lejos de sostener la verosimilitud la ponen en cuestión dada la incongruencia de las descripciones de dichos lugares, representados con una caracterización inadecuada y desde una temporalidad incoherente para la forma del texto y el futuro descrito en el tiempo de la narración. Sin embargo, se describe la ubicación de estos sitios e incluso la fecha exacta en la que ocurrió la asamblea animal de la que se da cuenta en todo el apartado. En el caso del lugar, la voz relatora

precisa que se trata de un “salón de condiciones acústicas perfectas” al sur de la ciudad de México, uno de los “grandes focos directores” refiriéndose al país en general y explica lo estratégico del lugar por “la medianía de América” entre los dos océanos del mundo (Pacífico y Atlántico) o lo que es igual, desde su perspectiva “en el centro del mundo”. En segundo lugar, da la fecha exacta de esta asamblea “3 de agosto de 5532 (de la Nueva Era)”.

A lo largo del cuarto apartado el narrador no es quien cuenta la historia, sino que da oportunidad al lector implícito y al “real” de ser testigo presencial del exhorto que Can Canis “perro de inteligencia notable” dio de viva voz al público de la asamblea de animales que lo escuchaban (unos directamente y otros por medio de “emisores especiales” capaces de registrar toda vibración) y mandarla a cualquier parte del planeta, para los que poseían un artefacto de este tipo diseñado para transmitir la información mediante “corrientes magnéticas”. De este modo se difundía entre los ansiosos conspiradores dispuestos a emprender la rebelión encarnizada, la información acerca de las organizadas acciones que les correspondía realizar a cada uno, y que finalmente, les permitiría despojar al hombre del control del mundo y sus especies. El discurso del beligerante lebrez enfatiza sobre las vejaciones a las que se vieron sometidos por milenios los animales desde el surgimiento del antropoide, antecesor de los seres humanos: físicamente débil, empero, ingenioso y despiadado:

[...] un día, día nefasto para nosotros, a un macho de la horda [de los hombres] se le ocurrió para defenderse, echar mano de una rama de árbol, como hacían los gorilas, y aguzarla con una piedra, como los gorilas nunca soñaron hacerlo. Desde aquel día nuestro destino quedó fijado en la existencia: el hombre había inventado la máquina, y aquella estaca puntiaguda fue su cetro, el cetro de rey que le daba la naturaleza... (193)

La importancia de este cuarto capítulo da al narrador la posibilidad de dotar a su historia de lo que, desde su punto de vista es incuestionable, y que a la sazón, se presenta como el llamado a

la guerra, pues se precisa que esta fue la última asamblea animal donde se dio la instrucción de levantarse contra la tiranía humana.

Para el desenlace del cuento la figura del narrador asume de nuevo la responsabilidad de los hechos historiadados y recuerda la razón por la que fue relativamente fácil para los atacantes tomar el control, y es que en ese momento el ser humano “había olvidado ya su historia de dolor y de muerte; sus armamentos se orinecían en los museos, se encontraba en la época luminosa de la serenidad y de la paz” (194) e insiste en que aquella batalla no tuvo semejante en la vida anterior del hombre por lo cruento de sus acciones y sobre todo por la superioridad tecnológica de las armas empleadas con relación a todo lo más terrible que se hubiera visto en el pasado. Es hasta este último capítulo también, que el narrador se muestra como individuo partícipe de la acción narrada, es decir, como un ser humano incógnito que se duele del sufrimiento que padecen los de su raza y subrepticamente dicta a una máquina que “Los hombres, a pesar de su astucia, fuimos sorprendidos en todos los ámbitos del orbe, y el movimiento de los agresores tuvo un carácter tan unánime, tan certero, tan formidable, que no hubo en ningún espíritu siquiera la posibilidad de prevenirlo” [195]. Más adelante apunta la precaria situación de su vida actual y la de unos cuantos hombres más, que según afirma deambulaban todavía a escondidas por la tierra, por lo que confiesa no estar seguro de terminar su relato antes de ser descubierto. De ese modo expresa que su testimonio se “constituirá [en el futuro como] un utilísimo pedazo de historia...para los humanizados del porvenir” (195) las últimas líneas del texto concluyen lo que ya insinuaba el narrador protagonista en el fragmento recién citado —me refiero, al audaz tratamiento nerviano en este relato— del emblemático tema del “eterno retorno”. Se trata de un tema que nuestro autor insinúa en ocasiones y que elabora en otras, sobre todo en textos posteriores. En ocasiones se ocupó de desarrollarlo (desde mi punto de vista, con acierto) ya de manera velada o incidental,

ya de manera explícita y elaborada como es el caso de “La serpiente que se muerde la cola”, en mi opinión el más logrado en el desarrollo de este tema. En “La última guerra” la representación del “eterno retorno” se configura mediante el manejo de la temporalidad, la precisión de los detalles que constituyen la verosimilitud y el influjo de la imaginación desbordante, que demuestra un paso importante y contundente en la evolución narrativa del cuento nerviano.

El segundo texto que seleccioné del volumen *Almas que pasan* es “Un cuento”,⁴⁷ cuya anécdota describe a un hombre de ínfima imaginación desesperado por cumplir con premura la ardua tarea de entregar un cuento de su autoría a un editor, a quién además del cuento, le debía otros favores. El narrador protagonista de la historia se encuentra en una situación angustiosa a decir de él mismo, al no encontrar la inspiración suficiente para escribir el texto que le era indispensable entregar. Dada la urgencia de su apuro, recurre a la ayuda de Ovidio Valenzuela, un conocido de su infancia de “imaginación fertilísima en inventiva” que posiblemente estaría dispuesto a ayudarlo obsequiándole algún argumento de su autoría que le ayudase a escribir un texto comprometido perentoriamente. Valenzuela accede y refiere a éste seis relatos, que desde su punto de vista, son embriones de futuros cuentos, al cabo de escuchar cada uno de los argumentos solicitados, el protagonista abrumado de información, decidió interrumpir a Valenzuela y marcharse sin reparos.

La composición de este relato es interesante desde el título mismo de la narración, pues se trata de una reflexión en torno a la búsqueda de inspiración para urdir una trama ficticia motivada por la presión ejercida por el adeudo moral del protagonista. Se trata, entonces, de

⁴⁷ Publicado por vez primera como: “Un cuento. Otras Vidas XIX” en *El Mundo Ilustrado XII*, t. I, núm. 3, (15 de enero de 1905, s. p.); (Nervo, 1991, I: 270-274).

una reflexión más amplia acerca de la escritura comprometida en contraposición a la escritura espontánea resultante de la inspiración artística. El planteamiento de esta idea, o el asunto en este texto, también pone de manifiesto la ausencia de imaginación y cuestiona la escritura literaria parecida a un producto lucrativo y con carácter de obligatoriedad. Este tema ya había sido desarrollado con anterioridad por Nervo en una crónica de 1896. Dadas las similitudes entre ambos textos, me parece pertinente referir a la sazón del cuento, el planteamiento de este tema en dicha crónica.

La crónica “Hacer un artículo” firmada bajo el seudónimo de Rip-Rip para la columna periodística “Fuegos Fatuos” reflexiona desde el inicio: “Para escribir un artículo no se necesita más que un asunto: lo demás... es lo de menos. Hay en esto del periodismo mucho de maquinal. Lo más importante es saber bordar el vacío, esto es, llenar las cuartillas de reglamento con cualquier cosa” (1991, I: 563). Tomando como punto de partida esta idea, la voz reflexiva de este texto enfatiza las características ideales del oficio periodístico que exige la habilidad del escribiente pues “de nada, como Dios, hace un mundo de artículos, economizando con maestría su substancia gris para la grandes ocasiones” (563). El asunto planteado en este texto, al igual que en “Un cuento” cuestiona el papel de la escritura comprometida y, con cierto dejo de ironía, el de la literatura al servicio del periodismo utilitario que no necesita encontrar más que los temas: “Prometedme un asunto diario, y en nombre de mi conocimiento del “oficio” os prometo un artículo diario; advirtiéndome que no se necesita un gran asunto” (564). Más adelante compara la figura del periodista con la del *reporter* y relaciona la finalidad de la escritura de cada uno, donde subraya los elementos que caracterizan el “reportazgo” del que se encarga el *reporter*: sensacionalismo y servilismo de poca sustancia y sobre todo el carácter meramente lucrativo. Finalmente, ejemplifica el proceso de escritura del

artículo a través de un “asunto” generador de un texto, todo ello de un modo muy similar al que utiliza para describir la invención de los cuentos en el texto de *Almas que pasan*.

En “Un cuento” el protagonista de la historia se caracteriza, según su propia descripción de carecer absolutamente de imaginación, sin embargo desde el primero de los tres apartados que componen la narración asevera: “para escribir un cuento suele no necesitarse de la imaginación: se ve correr la vida, se sorprende una escena, un rasgo, se toman de aquí y de ahí los elementos reales y palpitantes que ofrecen los seres y las cosas que pasan y ya se tiene lo esencial” (1991, I: 270). “Un cuento” además de elaborar las reflexiones en torno a la escritura por compromiso y cuestionarlas —a través de la ironía que caracteriza la técnica escritural de la crónica nerviana— es una especie de instructivo con elementos que podrían sugerir una poética del cuento. En el fragmento citado anteriormente el narrador asegura que el cuento, más que la imaginación, necesita alimentarse de “elementos reales y palpitantes”⁴⁸ que poseen las cosas y de los seres que componen el entorno, es decir, “que pasan”. Siendo esta la percepción del narrador acerca del cuento, podríamos extrapolar el sentido de este fragmento para interpretar a través de esta visión la idea de Nervo acerca de la esencia del cuento y los elementos que lo constituyen. Aunado a esta percepción —y posiblemente originado de esta misma idea que entiende la esencia fundamental de la ficción a partir de elementos vivos, palpitantes, percibidos de la realidad cotidiana— el origen del título que da nombre a la colección de cuentos. De tal manera, podemos suscribir que cada una de las narraciones que conforman este primer volumen de relatos fue visto por su autor como una entidad, o utilizando sus términos, un alma; representada a partir de la movilidad y la sucesión de

⁴⁸ Esta alusión refleja las influencias que Nervo tuvo en su lectura del ensayo teórico sobre narrativa española decimonónica *La cuestión palpitante*, que Emilia Pardo Bazán publicó por vez primera en 1883.

acontecimientos que ocurrían a los ojos del escritor como materia viva y fértil o simplemente como “seres y cosas que pasan” útiles para tramar su literatura.

Por lo que se refiere a la elaboración de la figura del narrador, en esta etapa ya es prácticamente indisociable el personaje que estelaliza los hechos de la voz que relata las acciones, puesto que uno de los atributos más notables en la evolución de los narradores nervianos es la pérdida, cada vez más evidente, de la excesiva formalidad de los primeros, tan visible gracias a sus abundantes intervenciones moralistas en varios de sus textos iniciales. Aquel elemento, desde mi punto de vista, afectaba en buena medida el desarrollo de la acción narrativa. “Un cuento”, como he señalado antes, posee vasos comunicantes de relevancia considerable con respecto a la crónica “Hacer un artículo”. Estos puentes entre ambos textos complementan el sentido de la crítica que ejercen ambos: la literatura y el periodismo transformados en negocio y a su vez en instrumento de lucro, indigno por añadidura, del arte. Todo lo anterior, difuminado a través de un discurso crítico y tenaz, no obstante, disfrazado de una elaborada ironía.

La desesperación del personaje principal, provocada por su falta de imaginación para componer el cuento que le hace falta, lo hizo acudir en busca de Ovidio Valenzuela, quien de manera inmediata lo recibe y acepta ayudarlo, en ese momento le dice: “Sabes que estoy pensando en abrir un negocio de argumentos al por menor? Pondré un gran letrado que diga: ‘Argumentos para novelistas sin inventiva; asuntos para editorialistas sin imaginación...’ ¿Qué opinas?” (271) El fragmento anterior es una de las críticas más encarnizadas del cuento a la literatura puesta al servicio de un negocio que se coloca entonces al mismo nivel de los “reportazgos” descritos en “Hacer un artículo”, pues al igual que en estos últimos, sólo es necesaria una anécdota o un asunto (de buena o mala calidad) cuyo objetivo principal sea el de entretener a un lector haciendo las veces de un vulgar producto de consumo masivo

materializado en un texto de origen burdo, empero aderezado de artificio inventivo, que degenera en un sensacionalismo fácil.

Una manera de distinguir la crítica detrás del discurso narrativo de “Un cuento” es el comportamiento del protagonista al escuchar los argumentos o (desde lo que podría ser la perspectiva del personaje a juzgar por sus reacciones) productos en serie que Ovidio Valenzuela le ofrecía, listos para ser redactados y publicados a la brevedad. Al terminar este último la narración del sexto argumento, el personaje principal de la historia increpa a su interlocutor y de manera abrupta le pide se detenga, pues sus relatos le han abrumado, provocándole cierta irritación que lo hace abandonar la charla.

Un final de apariencia inconclusa como el anterior, termina de ensamblar las piezas y las tonalidades que matizan el relato que se construye, primeramente en un ambiente angustioso, de inconformidad e incluso de desesperación del protagonista; y que concluye con un malestar abrumador que complementa la atmósfera general de ironía, insatisfacción y al mismo tiempo de autenticidad en el estilo narrativo, que para este momento ya es evidente.

Pero la imaginación ha concebido un astuto y sutil paliativo para ese divorcio inevitable entre nuestra realidad limitada y nuestros apetitos desmedidos: la ficción. Gracias a ella somos más y somos otros sin dejar de ser los mismos. En ella nos disolvemos y multiplicamos, viviendo muchas más vidas de la que tenemos y de las que podríamos vivir si permaneciéramos confinados en lo verídico, sin salir de la cárcel de la historia.

MARIO VARGAS LLOSA, *La verdad de las mentiras*

III. ÚLTIMA EVOLUCIÓN DEL RELATO NERVIANO (1909-1915)

3.1. NOTA PRELIMINAR

Entre 1907 y 1908 la actividad literaria y cultural de Amado Nervo dependía, en buena medida, de los ratos libres que sus quehaceres diplomáticos en la Legación de México en Madrid le permitían. Si se observa la labor escritural de Nervo durante esos años y se compara con la de periodos anteriores se podrá advertir la considerable disminución en el ritmo de trabajo del autor, y por lo tanto, la escasa publicación de libros y de colaboraciones para los medios de difusión periodística en los que, no obstante, no dejó de participar. Como parte de la reducida nómina de trabajos literarios de esta época puedo mencionar la publicación en Madrid de la que, desde mi punto de vista, es la mejor *nouvelle* de Nervo: *Un sueño (Mencía)* en abril de 1907, publicada en la colección “El Cuento Semanal”. Para el año siguiente hizo llegar a la redacción de la *Revista Moderna de México* algunas primeras versiones de textos para el futuro poemario *Serenidad* de 1914.

En febrero de 1909 el buen desempeño de Nervo como segundo secretario de la Legación mexicana lo hizo merecedor, a juicio del gobierno mexicano, de un celebrado ascenso al primer puesto de dicha sede diplomática no sólo en España sino también en Portugal. Según consta en varias cartas del correo personal que recibió el poeta en ese año, numerosos intelectuales, amigos y conocidos como Miguel de Unamuno o algunos miembros importantes del gobierno mexicano como Ignacio Mariscal o el propio general Porfirio Díaz, lo felicitaban por su último nombramiento al frente de la institución diplomática. En una carta dirigida a Nervo con fecha del 3 de mayo de 1909 Díaz escribió: “[...] sus palabras de agradecimiento, sólo puedo aceptarlas como una muestra de su benévola consideración, toda

vez que al acordar su ascenso, se procedió con entera justicia y en atención a sus buenos servicios”, refiriéndose al reciente nombramiento de Nervo. Sin embargo, en los documentos del archivo diplomático oficial de embajadores mexicanos en España se consigna a Nervo efectivamente en el cargo de primer secretario, pero en dos periodos muy posteriores a 1909; el primero de ellos comprendido entre enero y diciembre de 1912 y el segundo desde julio de 1916 hasta agosto de 1917. Por lo que podemos inferir, que el anunciado ascenso se limitó a una mera promoción del nayarita impulsada por el gobierno desde 1909, que prosperaría tres años después.

Para 1909 el escritor mexicano se encontraba muy lejos del joven cronista mazateco, del polémico novelista de *El bachiller* y aun del corresponsal de prensa que viajó a París por vez primera con la tarea reseñar la Exposición Universal de 1900 para *El Imparcial*. Su carrera diplomática ascendía de manera acelerada en España; a la sazón, su fama como intelectual de cuño en los círculos culturales del país europeo se incrementó de modo definitivo: dictaba conferencias en el Ateneo de Madrid, mantenía relaciones amistosas y de cordialidad con figuras claves de las letras españolas y latinoamericanas de ese momento como Benito Pérez Galdós, Miguel de Unamuno, Manuel Machado y Rubén Darío, entre otros. Incluso recibió a comienzos de ese año el nombramiento de Comendador Ordinario de la Orden Civil de Alfonso XIII que otorgaba el gobierno español. Por otra parte, la escasa publicación de libros y colaboraciones periódicas de estos años no fue motivo de esterilidad creativa, pues Nervo se dedicó a preparar el libro de poemas *En voz baja*, así como su segunda colección de relatos: *Ellos*; ambos volúmenes publicados bajo el sello editorial Ollendorf de París en 1909. *En voz baja* marcó una pauta importantísima en la estética nerviana, pues a partir de ese momento la poesía del mexicano buscaría una sencillez en la forma del verso y una claridad de la técnica

que conservó siempre el ritmo característico de su poesía, pero al mismo tiempo, terminó con lo que el propio Nervo calificó de “complejos simbolismos”, refiriéndose a muchas de sus primeras composiciones en verso. Con esta afirmación, nuestro autor se apartó definitivamente de su primera estética. En el caso de *Ellos*, la transformación de la poética narrativa del autor pareciera ser menos drástica si se compara con la de la poesía, puesto que los cambios se dieron de manera más pausada y en una distancia temporal mayor, quizá por ello se perciba de manera menos evidente que en los versos. Sin embargo, para este compendio de relatos la estructura, el método de composición e incluso la temática de cada uno de los textos que lo conforman, ilumina la ruta elegida por la inventiva de sus cuentos y relatos desde los años que radicó en la ciudad de México hasta su estancia en Madrid. Para 1909 su escritura ya había alcanzado una madurez suficientemente sólida, además de un estilo definido, todo lo anterior, producto de una indiscutible evolución narrativa. La imbricación, alternancia y confluencia de estilos discursivos utilizados en *Ellos*, que el lector sorprende desde una primera lectura, no es otro recurso que el de la hibridación genérica de sus textos; al mismo tiempo, se trata de la descripción más fiel de la poética nerviana de ese momento, de la que me ocuparé en adelante.

De septiembre de 1905 a fines de mayo de 1919 la vida de Amado Nervo transcurrió dedicada a dos actividades: la diplomacia y el quehacer literario. A partir de 1909, comenzó la última década de la vida del autor, y por lo tanto, la última evolución de su obra. En diez años publicó ininterrumpidamente poesía y prosa, ya fuese en sendos volúmenes o en las prensas periódicas a las que en ningún momento renunció. Algunas de las publicaciones más notables de esta última década de la vida de Nervo son textos como *Juana de Asbaje* (1910), primer estudio moderno realizado de manera sistemática sobre la vida y la obra de sor Juana Inés de la Cruz. Con ese libro Nervo se adelantó, cuando menos quince años, a la extensa nómina de

creadores y eruditos de la materia literaria que se dedicaron a estudiar la obra de la monja jerónima.

Después de *Ellos*, Nervo no volvió a publicar ningún compendio de cuentos, sin embargo, en 1912 dio a conocer un libro de prosa con una estética cercana a la de este último, titulado *Mis filosofías* de estructura posiblemente más híbrida que el anterior. En ese volumen incluyó ensayos, artículos y crónicas en donde quedó de manera palpable la tendencia experimental de su escritura, que privilegió más la reflexión y la argumentación del ensayo, razón por la que no lo incluyo en el análisis de esta tesis. Asimismo, editó cinco novelas cortas en el periodo comprendido entre 1913 y 1918: *El sexto sentido*, *El diablo desinteresado*, *El diamante de la inquietud*, *Una mentira* y *Amnesia*, a excepción de la primera, publicada en la revista *Mundial Magazine* dirigida por Rubén Darío, las cuatro restantes aparecieron en orden cronológico en la colección española “La Novela Corta”. También en 1918 vio la luz *Plenitud*, un libro de prosas poéticas y aforismos muy cercano en temática y estilo a sus poemarios de esos años. En cuanto a su producción lírica dio a conocer *Serenidad* (1914), al que siguieron *Elevación* (1917) y *El estanque de los lotos* (1918). Durante estos años Nervo también dedicó su tiempo a la composición de otros textos en prosa y verso que dejó más o menos concluidos y que sólo de manera póstuma se darían a conocer, de esos volúmenes *La amada inmóvil* es el más conocido. Alfonso Reyes se encargó de editarlo como parte de las *Obras completas* de Nervo que preparó para la Biblioteca Nueva de Madrid desde 1920. Como parte de esa misma colección, Reyes incluyó como el volumen XX de esas *Obras*, un tercer tomo de cuentos y relatos de Nervo al que tituló *Cuentos misteriosos*. Desde mi punto de vista, la elección del escritor regiomontano no pudo ser más afortunada, pues la selección de poco más de veinte textos que recuperó de los papeles dispersos del recién fallecido escritor, tiene al menos dos características afines al adjetivo “misterioso”. La primera tiene que ver con la temática escabrosa y sobre todo

fantástica que los textos abordan y la segunda, con el grado de extrañeza y ambigüedad genérica que siguió caracterizando la cuentística de Nervo entre 1911 y 1918.

En otro orden de ideas, durante la última década de su vida, Nervo obtuvo estatutariamente el primer puesto de la Legación de México en España y Portugal con sede en Madrid el 4 de junio de 1912 que conservó hasta agosto de 1914, fecha en que el presidente Carranza ordenó el cese de todos los empleados diplomáticos que apoyaron el fugaz periodo en el poder de Victoriano Huerta. Durante dos años Nervo vivió de su obra literaria y de las múltiples colaboraciones en revistas y periódicos de varios países. Para julio de 1916, Venustiano Carranza otorgó al poeta, nuevamente, el cargo de primer secretario de la sede diplomática española en la que permaneció hasta marzo de 1918, cuando la Secretaría de Relaciones Exteriores giró instrucciones a Nervo para que regresara a la brevedad a México. Después de trece años de permanencia en Europa, el escritor regresó a México en julio de 1918 y para fines de agosto recibió el nombramiento de ministro plenipotenciario de México en Argentina, Uruguay y Paraguay. Con esta misión concluyó su carrera diplomática el veinticuatro de mayo de 1919 en la ciudad de Montevideo, donde falleció a causa de una crisis aguda de uremia y otras complicaciones renales que lo aquejaron desde hacía varios años.

Por otro lado, considero necesario aludir a un acontecimiento imprescindible en la vida de Nervo, sobre todo por tener un anclaje importante en su obra, se trata de la muerte de la pareja sentimental del autor, Cécile Louise Dailliez a comienzos de 1912 a quien conoció en París la noche del treinta y uno de agosto de 1901 —según el testimonio del propio Nervo en el prólogo de *La amada inmóvil*— y con quien vivió en concubinato poco más de diez años al lado de la hija de Cécile, Margarita Dailliez. En una carta dirigida a Rubén Darío y fechada el veintisiete de enero de ese 1912 Nervo escribió:

Me ha pasado lo más espantoso que podía pasarme en la vida. El 7 de este mes, después de veintiún días de agonía, se murió mi Anita. Casi once años habíamos vivido juntos y amándonos en paz. Usted fue testigo de los comienzos de nuestro amor. He agotado el sufrimiento humano, y en vano pido consuelo a mis ideas espiritualistas, que sólo me sirven de estorbo, pues merced a ellas no puedo ya ni vivir... ¡ni morir!

Este terrible acontecimiento en la vida del escritor produjo cambios importantes en la escritura de su obra, sobre todo en su manera de concebir las experiencias vivenciales que plasmó en sus últimos poemarios a partir de *Serenidad*. La obra más impregnada de esta estética, es el libro más conocido de Nervo: *La amada inmóvil*, dedicado enteramente a la memoria de Cécile Louise Dailliez.

3.2. BREVEDAD, UNA POÉTICA

Si pensamos en la condensación o síntesis discursiva como rasgo delator de la creatividad, de la genialidad o de la experimentación estética —refiriéndose particularmente a la narrativa de ficción— la nómina de personajes de la escena literaria a quienes sería común atribuir esa característica como elemento inherente a sus poéticas sería interminable: Edgar Allan Poe, Antón Chéjov, Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar son los primeros autores que he traído a la memoria al pensar en este rasgo creativo. Ahora bien, si fuera necesario elegir una característica descriptiva, constante y consistente de la obra de Amado Nervo elegiría, sin vacilación alguna, la brevedad. Y es que desde sus obras en prosa más tempranas, esta idea de brevedad se manifiesta en la inquietud creativa del autor y en el desempeño de los narradores de sus textos como un recurso vital. En ocasiones se puede observar esta síntesis discursiva como un elemento del que el autor o el narrador tienen plena conciencia, dependiendo del género del texto: artículo, crónica, cuento o novela corta. En otras, este fenómeno es imperceptible o espontáneo y en algunas más un elemento deliberado. El suceder del tiempo y la madurez del Nervo narrador de historias de ficción dibujaron cada vez mejor la idea de “brevedad” que en sus inicios comenzó como un simple elemento complementario en el mecanismo empleado para reforzar la verosimilitud de la historia que se contaba. En cambio, la madurez de la técnica narrativa del cuentista y su consiguiente evolución fueron transformando esa característica en una poética mejor fraguada cada vez.

Son varios los ejemplos que podría citar extraídos de textos nervianos (cuento, artículo, crónica y novela corta) donde las voces narradoras de una situación determinada hacen referencia a la brevedad o sencillez de lo que están contando. Con anterioridad cité una frase expresada por uno de los narradores omniscientes de Nervo, encargado de relatar uno de sus primeros cuentos: “La realidad de un sueño”, publicado en *El Correo de la Tarde*. En ese texto,

la voz narradora afirma poco antes de comenzar su historia: “Ya lo veréis, es divertida y sobre todo corta” (2006-b: 109). Ejemplos como el anterior abundan en los relatos iniciales de Nervo y es que, efectivamente, los géneros cuento y relato son por añadidura breves, sin embargo, muchos de los textos nervianos son excesivamente condensados. En el caso de la docena de novelas cortas escritas por nuestro autor, esta característica sintética del discurso se cumple también con regularidad —salvo, quizás— en *El donador de almas*, la obra más extensa en la producción del nayarita. No sólo la narrativa de Nervo cumple con esa característica de la condensación de la escritura, si hacemos una revisión general de los otros géneros en prosa en los que el autor incursionó, encontraremos artículos, ensayos, semblanzas, reseñas, teatro mínimo⁴⁹ y aforismos; en todos los casos predomina la escritura sintética y la brevísima extensión. Además de los testimonios de los narradores de relatos como el texto al que hemos aludido, en el epílogo de *El donador de almas* es donde podemos encontrar la primera de las reflexiones de interés notable con respecto a la característica de condensación de los textos nervianos.

En ese último apartado de la *nouvelle* titulado “Zoilo y Él” ocurre un extraño diálogo entre dos voces, “Zoilo” hace las veces de un extraño entrevistador cuyo interlocutor “Él” se limita a responder las preguntas del primero, este último bien puede asimilarse con la voz y la figura del narrador de la historia. En esa entrevista “Zoilo” pregunta a “Él” sobre la novela y, entre otras cosas, increpa al narrador sobre el título de la obra y demás asuntos relacionados con el manejo de los temas que en ella se tratan. Poco antes de concluir la curiosa entrevista, “Zoilo” señala a su interlocutor: “Su libro de usted pudo desarrollarse más” (Nervo, 2006-c:

⁴⁹ Francisco González Guerrero editó por vez primera estos textos como parte de las *Obras completas* (1952) de Nervo en Aguilar, se trata de una serie de brevísimos “artículos dialogados” publicados entre agosto y octubre de 1898 en *El Mundo*. El encabezado “Teatro mínimo” se debe a que en todos los diálogos entre los personajes hay acotaciones que indican el nombre del personaje que habla, algunos de ellos, incluso están divididos en escenas, véase Nervo, 1991, I: 709-731.

286) a lo que “Él” responde “Usted dice: desarrollar; Flaubert dijo: condensar. Prefiero a Flaubert. Nuestra época es la de la *nouvelle*. El tren vuela... y el viento ojea los libros. El cuento es la forma literaria del porvenir” (286). A partir de la respuesta de “Él”, puede notarse de manera clara la postura consciente de los narradores y, por tanto del autor, en torno a la brevedad de la forma en sus textos.

En octubre de 1907 se publicó como parte de las “auto-semblanzas líricas” de la fugaz revista madrileña *Renacimiento*, dirigida por el modernista español Gregorio Martínez Sierra y cuya tirada se llevó a cabo únicamente entre marzo y diciembre de ese año, el artículo de Nervo “Habla el poeta”. No obstante, los escasos diez números de la revista y sus nueve meses de circulación, *Renacimiento* logró reunir en la nómina de sus colaboradores lo más destacado de la “literatura joven” de América y España de esa época. “Habla el poeta” forma parte de estas auto-semblanzas realizadas con el fin de dar a conocer de manera más directa un testimonio breve, y de propia mano, de la figura y la obra de cada autor que allí colaborara. La necesidad de la semblanza que requería la revista coincidió con el impulso de Nervo para expresar sus ideas estéticas de ese momento, es decir, la transformación artística que estaba sufriendo su obra, pues más que un texto de presentación sucedido por un par de poemas, se trataba de una primera poética de ruptura con respecto a sus primeros libros de tendencia modernista. En ese artículo Nervo describe de manera sucinta y anecdótica algunos datos biográficos donde declara: “No he tenido, ni tengo tendencia alguna literaria especial [*sic*]. Escribo como me place. Según el *spiritus qui flat ubi vult*. No sostengo más que una escuela: la de mi honda y perenne sinceridad” (427). Las líneas anteriores abjurán, aparentemente, de modo definitivo de su filiación estética de la década anterior, es decir, del Modernismo en el que solía participar en ocasiones de manera insinuada y en otras. Según lo anterior, esa tendencia modernista había

quedado atrás para dar paso a lo que él mismo llamó una escuela: la sinceridad —que al lado de su idea de condensación forma la otra característica definitoria de su nueva poética— sobre todo en su producción lírica. En ese mismo texto, Nervo escribió sobre el que sería su próximo libro, en el que puso en marcha las nuevas ideas que postulaba en ese momento y con respecto al arte que desarrollaba con pleno convencimiento: “Preparo *En voz baja*, que será un libro exclusivamente de tono menor, en el que no hay que buscar ni sonoridades, ni oratorias, ni conceptuosismo: es la Vida, en lo que tiene de enigmático, de insinuante y bellamente impreciso [...]” (428).

En otro momento del texto, el escritor reflexiona sobre su obra publicada hasta 1907, año en que redactó el artículo, y admite haber realizado “innumerables” cosas malas en prosa y verso y sólo contar con “algunas” buenas, atribuye la razón de ello a las carencias económicas a las que se enfrentó, asegurando que de haber sido otra su condición habrían sido más las posibilidades de cultivar sólo las buenas: “Era preciso vivir en un país donde casi nadie leía libros, y la única forma de difusión estaba constituida por el periódico. De todas las cosas que más me duelen, es ésta la que me duele más; el libro breve y precioso, que la vida no me dejó escribir: el libro libre y único” (427).

Con lo anterior, el autor definió mejor su postura ante la poética de la brevedad en la forma y la sinceridad en el contenido de su arte. Esta poética es la que libro a libro desarrollaría en adelante y de distintas maneras, pero conservando siempre la coherencia necesaria para mantener su idea de condensación de la escritura manifestada por un lado, en la libre, única y “breve” forma de su prosa y por el otro, en la inquietud de lo “bellamente impreciso”, sencillo y “sincero” de su poesía.

La poética de condensación que a lo largo de varios años fue gestándose en la prosa de Nervo se manifiesta definitivamente en “Brevedad”, un artículo recogido por Alfonso Reyes en el volumen XXVI (1922) de las *Obras completas* del nayarita que el polígrafo regiomontano preparó. Desafortunadamente, no tengo noticia del año en que este texto se publicó por vez primera, sin embargo, me aventuro a pensar que su escritura es posterior a la de “Habla el poeta”. Ese artículo está dividido en dos partes, en la primera se refiere una “peregrina historia”, como la llama Nervo, en la que se cuenta un relato protagonizado por un califa de Bagdad cuyos ímpetus de conocimiento y sabiduría lo llevaron a encomendar a un grupo de sabios a su servicio, la tremenda empresa de sintetizar toda la sabiduría humana en un número reducido de volúmenes. Todo ello con la finalidad de instruirse con ellos cuando le apeteciera, dictada la orden, los sabios la acataron. Insatisfecho aún de la cuantiosa suma de libros resultante, el califa ordenó reducir la docena de tomos a uno solo; pasado un tiempo el todavía inconforme monarca pidió a los sabios de su reino poner a su disposición todo su conocimiento y astucia para cumplir una vez más su deseo, casi imposible, de hacer grabar en la esmeralda de una sortija “una sentencia, una sola, que condensase toda la sabiduría humana” (103). Después de no pocos esfuerzos, los encargados de semejante empresa consiguieron ponerse de acuerdo y eligieron un sintético apotegma que aconsejaba amar a Dios por encima de todo, dado el carácter de su infinita grandeza, y por lo demás, no fiarse de las mujeres. Para Nervo lo importante de ese relato no es, desde luego, la sentencia moral labrada en la esmeralda, sino el arduo esfuerzo que representó condensar o resumir a través de una hipérbole el conocimiento hasta quedar reducido a una sola sentencia.

Durante la segunda parte del artículo se ocupa de hacer reflexiones acerca de las características de la brevedad, comienza recordando juicios negativos y favorables en torno a su obra que, a fin de cuentas, convenían en caracterizarla de manera general por su forma

breve. Después enuncia algunos ejemplos como el del inmenso valor del genio creador de Shakespeare plasmado a través de sus obras; así como la importancia del Evangelio, cuyo aporte sustancial radica en la grandeza espiritual heredada a la sociedad humana. En ambos casos, lo que busca destacar es que tan solo una veintena de sentencias representativas de cada una de estas dos contribuciones al saber humano es lo que queda como aprendizaje para las colectividades. Esto no implica, desde luego, que se reduzca el valor del Evangelio o de la obra del luminoso dramaturgo inglés, sin embargo, enfatiza que la importancia de tan altas obras se reduce a brevísimas sentencias, que de cualquier modo, nutren a la humanidad. Todo el artículo es una apología de la condensación de la que nuestro autor se asume partidario: “He perseverado en esta brevedad, en esta homeopatía intelectual, hasta hoy. Una novela mía se lee siempre en media hora, a lo sumo, y puedo decir como Bécquer para tranquilizar a la gentil amiga suya, a quien ofrecía dedicar un libro: ‘No temas, un libro mío no puede ser largo...’” (105). Inmediatamente después, se cuestiona si la brevedad podría ser un mérito y se responde que sí, con la modestia típica de varios de sus textos —lo que me hace recordar, inevitablemente, la cuestionada modestia textual de Borges que muchos críticos han visto como “falsa” por aparecer reiteradamente en distintos fragmentos de sus obras— en circunstancias más o menos similares a las que se dan en la obra del escritor argentino ¿podría acusarse también a Nervo de falsa modestia? O quizá adoptar la idea de sinceridad de la que tanto hizo alarde, finalmente, su respuesta a la pregunta del mérito que supone la brevedad de un estilo de escritura es la siguiente:

Cuando, como en mi caso, poco bueno se puede decir, sin duda alguna; cuando hay en el cerebro abundancia de noticias jugosas para ilustrar y edificar a los humanos, claro que no; pero sucede que, aun estando poblado un cerebro de lo mejor, la humanidad va tan de prisa, está tan atareada, que cada día permite menos fertilidad a la erudición y menos desarrollo a la literatura (104).

Los argumentos que presenta el escritor después de esto, parecen no dejar lugar alguno a las dudas surgidas de sus reflexiones donde la conclusión es que, dado el trajín de la vida moderna de ese entonces, no era prudente apartar a los individuos de la premura en que la sociedad los envolvía, ni siquiera en la provincia más apartada se puede dedicar una vida al benedictinismo —dice Nervo— y razona que quien deseara manifestar algo útil, bello, noble o consolador a sus hermanos “ha de decírselo brevemente” (104). Todas las reflexiones posteriores de este artículo sirven para nutrir con ánimo pujante el desarrollo poético, ya no de una idea, sino de un postulado estético hasta el punto de extrapolar las ideas expresadas inicialmente en sus obras a una suerte de realidad imaginaria del futuro que esperaba al conocimiento y, lo que es más amplio, a la condición misma de la existencia humana: “Ha de llegar para la humanidad, después no de diez, sino de diez mil años de análisis, el día maravilloso y diamantino de la síntesis total” (105).

La poética de la brevedad en la obra de Nervo se desarrolló desde sus primeros textos, sin embargo, para este momento el autor ya tenía conciencia absoluta de ello. Por lo tanto, la poética de condensación estilística en su prosa se complementa en buena medida con la de sencillez y de sinceridad mundana que abjura del artificio intelectual en su obra lírica. De tal modo, esta convicción estética de la condensación es perdurable y coherente durante la última etapa creadora de Nervo, misma que coincide con su última década de vida.

3.3. ELLOS Y LA HIBRIDACIÓN GENÉRICA

En un prólogo a los cuentos de Juan José Arreola —Borges expresó que *Varia invención*— título que da nombre a un libro del escritor mexicano, podría describir toda la obra de Arreola. El autor de *Ficciones* consideró esa posibilidad dado el carácter híbrido, lúdico y vario del texto de Arreola publicado en 1949. Los cinco textos ahí reunidos pertenecen a géneros y estilos de escritura diversos: una novela corta, dos relatos, un cuento y un drama —este último precedido de la acotación “*juguete cómico en un acto*”— componen ese volumen. Cuarenta años antes de la publicación de ese atípico libro, Nervo publicó en Madrid su segundo y último libro de relatos —*Ellos*— que con justicia podría haber ostentado también el título de *Varia invención*. Dentro del *corpus* de cuentos y relatos de nuestro autor, los textos que dan forma a *Ellos* se distinguen por ser los más híbridos, experimentales y lejanos en su obra con respecto a las tipologías tradicionales; razón por la cual, la poética de transición que experimentaba su prosa en esos años es en este libro más evidente que en otros.

Sin perder de vista que la línea de investigación principal de esta tesis es la búsqueda de elementos y fenómenos importantes que intervinieron en la evolución de los cuentos y relatos de Nervo —sobre todo a través de la configuración de sus voces narrativas— y que su libro *Ellos* representa uno de los instrumentos más notables dentro de la evolución de su discurso, me ocuparé en este apartado de hacer las consideraciones necesarias que vinculen la hibridación de la forma narrativa con la evolución de los textos; para finalmente aterrizar en los fenómenos que trasciendan en el comportamiento de los narradores de los cuentos y relatos de ese momento.

La confluencia indiscriminada de géneros y estilos en *Ellos* es tan inherente a cada texto que resulta un elemento vital e insoslayable para cualquier perspectiva de análisis que busque

estudiar cualquier fenómeno contenido en ese volumen, razón por la que considero importantísimo hacer reflexiones sobre el tema.

Antes de ello, vale la pena detenerse un poco en un aspecto al que hemos aludido de paso en alguna parte de nuestro estudio. Pues como han señalado en distintos momentos varios críticos y estudiosos importantes⁵⁰ de la estética modernista desde distintas ópticas, las implicaciones del discurso lírico en cualquiera de los géneros por los que hayan transitado los autores adscritos a ese movimiento, siempre se manifiesta de una manera o de otra en su escritura; pues conviene recordar que la vocación fundamental de estos artistas fue ante todo la poesía. Razón demás por la que esa filiación estética es prácticamente indisoluble del resto de su producción, aún cuando la totalidad de la obra sea mayoritariamente de textos en prosa, como sucede con Nervo. En 1909, año de la publicación de *Ellos* salió a la luz como he señalado antes *En voz baja*, primer poemario de Nervo en el que se puede apreciar una ruptura con respecto a la poética de libros anteriores. Ambos volúmenes están nutridos de textos escritos con anterioridad, es decir, la mayoría de éstos ya habían sido publicados (o por lo menos redactados) uno o dos años antes de formar parte de los tomos; motivo por el que ambos guardan una relación estrecha no sólo en la simultaneidad de sus escrituras, sino en el modo de articulación de la poética que, a la postre, configuraron.

Fijando nuestra atención en *Ellos*, resulta notable la enorme distancia temática y estructural con respecto al primer compendio de cuentos del escritor, *Almas que pasan* (1906), pues de manera general se puede decir que ese volumen reunió textos más o menos

⁵⁰ La mayoría de críticos renombrados que han fijado su interés en el Modernismo desde distintas perspectivas de estudio y desde los diferentes géneros que esa estética desarrolló, han convenido en que la preocupación principal en la nómina de estos autores fue la poesía, cuya resonancia y difusión ha sido hasta la fecha la más trabajada, pese a que en muchos casos, los textos en prosa superan cuantiosamente el número de obras líricas de sus creadores. De este modo, nombres como los de Rafael Gutiérrez Girardot, Aníbal González, Susana Rotker, Ernesto Mejía Sánchez, Donald Shaw, Ivan A. Shulman, Enrique Pupo-Walker y José Emilio Pacheco, entre los más destacados, coinciden en subrayar ese elemento distintivo.

conservadores en cuanto a la forma estética decimonónica que Nervo hubo desarrollado desde un principio. Con sus marcadas excepciones —“La última guerra” y “Un cuento”— *Almas que pasan* tiene una unidad más ceñida al desarrollo evolutivo más tradicional de sus primeros cuentos y relatos.

El factor de cambio tan contundente en la forma y estructura de los textos que conforman *Ellos* se nota desde sus rasgos más superficiales, como es el número de textos incluidos en este último, que no se parece en nada a la selección compendiada tres años antes. En *Almas que pasan* son apenas doce los cuentos incluidos, en tanto que en el último volumen son poco más del doble, veintiocho relatos de inquietante brevedad. Las causas principales de transformación en los cuentos y relatos de *Ellos* se debe, en mi opinión, a dos motivaciones primordiales. Se trata en primer lugar, como he venido subrayando, del cambio de poética fraguado desde las inquietudes creativas del escritor, manifestadas en su prosa mediante la poética de brevedad que hemos venido advirtiendo. Y en segundo lugar, podemos considerar la influencia de su vida personal, pues recordemos que para 1909 Amado Nervo disfrutaba ya de envidiable fama intelectual en España y Latinoamérica, misma que le permitía desenvolverse de un modo más cómodo que en etapas anteriores; además de las importantísimas influencias que sus lecturas de esos años le proporcionaban.

Con respecto a esto último podemos observar que de los veintiocho relatos que contiene *Ellos* dieciocho están dedicados a personalidades famosas de la diplomacia, las esferas literarias y editoriales, así como a amistades íntimas del escritor, algunos de enorme influencia en España o México como son los casos de Miguel de Unamuno, Ramón del Valle Inclán, Justo Sierra, Ezequiel A. Chávez, Federico Gamboa, Mariano Miguel de Val y Enrique Díez-

Canedo, entre otros. Lo anterior demuestra hasta qué punto la situación social y económica de Nervo era diametralmente opuesta a la de su primera estancia en Europa casi diez años atrás.

Desde el primer capítulo de esta tesis, destaqué la condición de invisibilidad que caracterizó a la obra en prosa de Nervo para la crítica de medio siglo. De esta porción de su obra, los primeros textos que llamaron la atención de algunos críticos y creadores fueron los cuentos adscritos a la veta fantástica, a la par de algunas novelas de la misma temática; esto último, debido, posiblemente, a la posición de Nervo como uno de los pioneros de esa temática en el cuento hispanoamericano. Con el paso del tiempo la crónica periodística, el ensayo y otros textos en prosa de Nervo también han empezado a cobrar cierto interés para los estudiosos de los diferentes géneros narrativos en los que transitó nuestro autor. Sin embargo, por lo que se refiere a la narrativa, particularmente al cuento y al relato, que Nervo cultivó desde su primera juventud y hasta los últimos años de su producción, salvo una restringida nómina de textos antologados en repetidas ocasiones o de tema fantástico, sus textos han sido poco observados. Se trata de casos aislados y de temáticas específicas las que han sido revisadas por la crítica. Refiriéndonos específicamente a *Ellos*, la invisibilidad sigue siendo la más notoria de las propiedades que la crítica le ha otorgado, pues exceptuando un par de antologías⁵¹ de reciente aparición que incluyeron textos provenientes de dicho volumen, éste carece no sólo de recepción crítica, sino de difusión entre los lectores de Nervo. En este sentido, es prácticamente imposible recuperar algún juicio crítico acerca de *Ellos* en el

⁵¹ En 2006 la antología general *El libro que la vida no me dejó escribir* editada por el proyecto *Amado Nervo lecturas de una obra en el tiempo* (FCE) incluyó en la sección dedicada a cuentos cinco textos de *Ellos*: “La locomotora”, “Las nubes”, “Al volver”, “El automóvil de la muerte” y “El del espejo”. En el mismo año Ignacio Díaz Ruíz en su antología *El cuento mexicano en el Modernismo* (UNAM) también incluyó “Ellos” y “Cien años de sueño” como parte de los textos de Nervo incluidos en su libro.

momento de su publicación y, salvo un par de testimonios de lectores de Nervo, como el que Carlota Werther (seudónimo con el que una de sus admiradoras solía firmar su correspondencia) y quién envió en una carta fechada el primero de diciembre de 1910 al escritor, no hay más:

[*Ellos*] tiene cambiantes de ópalo y profundidades de océano que encantan y asustan. Mi cuñado, un fabricante de calzado, hijo de banquero rico y netamente burgués, leyó ese libro y me dijo: “Rosa, en verdad que ese hombre hace pensar... dice cosas en las que jamás uno ha pensado antes”. “El hombre a quien le duele el pensamiento es una cosa admirable”... y siguió hablando del libro y de ti de una manera que me sorprendió y que me ha hecho observarlo con atención. Indudablemente hay diamantes en pedazos de carbón, lo que se necesita es un lapidario que los labre y una “varita de virtud” que los descubra: tú posees una.

Desde mi punto de vista, la causa principal del distanciamiento de los lectores de 1909 y de la crítica de casi cien años con respecto a este libro, es justamente su carácter atípico. Pues desde una primera lectura genera en cualquier lector la duda sobre ¿qué es? lo que se está leyendo; especulando sobre lo que pudo ocurrir en esos años, me atrevo a sugerir que el público mayoritario de Nervo era atento seguidor de sus versos, razón por la que presumiblemente el interés por un libro de naturaleza híbrida fue vago. Una evidencia de la mala recepción del texto no sólo por parte del público lector sino de la crítica son sus ediciones. La primera fue la impresión parisina de Nervo en 1909, publicada por la casa Ollendorf; en segundo lugar, está la que formó parte del tomo IX de las *Obras completas* (1920). Y la última fue la que Francisco González Guerrero incluyó en la sección de prosas de las *Obras* de Nervo editadas por Aguilar (1952). En esta última edición, es notable que González Guerrero considerara a *Ellos*, por vez primera, como parte de la sección de “Ensayos” de su edición, pese a que Nervo lo considerara un libro de relatos. El criterio de este último editor es muy comprensible, pues al entrar en contacto con la obra casi cualquier lector puede advertir el carácter híbrido, incluso anómalo

del texto, además de la enorme influencia de la prosa ensayística. En *Ellos* el lector puede encontrar una gama muy amplia de registros narrativos, desde textos suficientemente asimilables a la concepción “allanponiana” de cuento; así como los más cercanos a lo que la teoría de los géneros considera relato. En otros casos, también se pueden distinguir discursos prosísticos con características más afines al ensayo, a la crónica periodística, al poema en prosa o incluso al recientemente acuñado género de la minificción.

A propósito de esta condición de hibridez en la cuentística nerviana Enrique Pupo-Walker señaló en un estudio sobre el cuento modernista, refiriéndose específicamente a la producción de Nervo, que “vista desde una perspectiva formalista, abarcaba casi todas las posibilidades que el género había logrado en Hispanoamérica” (1987: 520). Y agrega, además, que en su conjunto “la temática y el desarrollo formal de sus cuentos ilumina con excepcional claridad la evolución de la narrativa modernista hacia otras tipologías de la ficción breve” (520). Este apunte de Pupo-Walker hecho 1987 advertía de manera muy puntual una característica que el crítico observaba con respecto a la producción en general de relatos y cuentos del mexicano: el desapego de su narrativa con las tipologías tradicionales. Fenómeno que conviene recordar, no fue exclusivo de la obra de nuestro autor, pues en la producción en prosa de José Martí o de Rubén Darío también se pueden observar elementos similares de disensión a la narrativa más prototípica.

De vuelta a los cambios en la poética narrativa de Nervo, considero importante destacar que esta notoria evolución de sus textos hacia la hibridez no se dio de manera repentina; baste recordar los atisbos de este tipo de escritura —hasta cierto punto transgresora— en las primeras estancias narrativas del autor en las ciudades de Zamora y Mazatlán de las que hemos hablado en páginas previas. En aquellas, desde fechas muy

anteriores a 1909, tuvieron lugar elementos ajenos al desarrollo anecdótico de la historia que se contaba, por lo que de manera abrupta, el lector se topaba con intervenciones de tipo reflexivo o moralista expresadas por las voces de los narradores en algunos textos.

Hemos expresado que el elemento que mejor caracteriza la unidad del discurso en *Ellos* es la hibridez genérica que cada uno de los textos del libro posee. Y efectivamente, esta característica de la prosa en cada caso es inherente a la materia discursiva que los constituye. Sin embargo, considero que sería desafortunado tratar de establecer una tipología que me permitiera asegurar que un determinado número de textos pertenece a un género o está más ceñido a otro, debido a tres aspectos fundamentales: en primer lugar porque no es el objetivo de esta investigación, y en segundo, porque considero que la sustancia misma de cada relato es importante para la evolución narrativa del autor gracias a ese elemento de confluencia de cada texto, y que a su vez, mantiene el discurso de la escritura de todo el libro alejada de cualquier tipología restrictiva. En tercer y último lugar considero innecesaria cualquier tipo de clasificación tipológica para este libro, dado que la mayoría de los textos de *Ellos*, son esencialmente relatos con coartadas discursivas que simulan el ensayo, la crónica o el poema en prosa, pero dada la imbricación de sus escrituras no llegan cabalmente a pertenecer a alguno de esos géneros.

Ahora bien, en este apartado hemos insistido reiteradamente en dos ideas fundamentales, la primera se refiere a la característica de originalidad que la hibridez de los textos confiere a la articulación del discurso en todo el volumen. Y en segundo término, hemos dicho que este libro de relatos es el instrumento que revela más claramente la transformación de la poética nerviana en todo su corpus de cuentos y relatos. Por lo tanto, también resulta imperioso externar que en *Ellos*, el dinamismo con que se desarrollan los giros del discurso carece de movilidad notable en cuanto a la configuración de los narradores de los textos. Este

fenómeno podría parecer paradójico, puesto que desde nuestra óptica, *Ellos* representa una de las etapas narrativas más revolucionarias en el discurso prosístico de Nervo por un lado, y por el otro, estamos subrayando el carácter poco dinámico de sus narradores. No deja de llamar la atención que en la colección de textos a la que nos referimos, este elemento no muestre particularidades que lo hagan destacar a diferencia de la mayoría de textos a los que aludimos antes donde buena parte de los procesos de cambio se ven reflejados en el papel de las voces relatoras. Debido, justamente, a que el papel de los narradores en sus textos representa el interés principal de nuestro análisis, es vital advertir en estos discursos su linealidad, así como las conjeturas de las posibles causas que inhiben ese desarrollo de manera significativa.

Desde la perspectiva con que observamos el discurso en la escritura de *Ellos*, la causa generadora de linealidad en el comportamiento de los narradores en la mayoría de los textos, está relacionada con la imbricación de los discursos prosísticos que al combinarse de manera abundante en la realización de los textos reduce las posibilidades del desarrollo narrativo. La injerencia en los relatos de géneros argumentativos, descriptivos, reflexivos y líricos al verse involucrados en el desarrollo de las historias amplía muchas posibilidades estructurales y formales en la diégesis, pero a su vez, trunca notoriamente las tareas de los narradores que en el caso de los relatos tradicionales poseen la fecundidad que el lenguaje mismo les otorga.

3.4. EVOLUCIÓN DE LAS VOCES NARRATIVAS EN *ELLOS*

En líneas anteriores destacábamos al lado de críticos y estudiosos de la estética modernista, que el lirismo de la vocación artística de sus autores resultaba, generalmente, una influencia fundamental para el resto de su obra. En el caso de Nervo esto es palpable en todos y cada uno de sus escritos, donde el ritmo de la poesía se filtra subrepticamente en el correr de la prosa. En *Ellos* la presencia del discurso poético no está ausente, sin embargo, no es el tipo de escritura más abundante, pero sí interviene de manera indirecta en la estructura de varios textos. En algunos relatos del libro, podríamos hablar de una influencia directa donde el discurso se ve proveído de un desarrollo semejante al de los célebres poemas en prosa tan abundantes en la obra de Baudelaire, a quien Nervo pareciera haber tenido muy en consideración durante el proceso de escritura de sus textos de *Ellos*, y más que a Baudelaire mismo, una cuestión que este último planteó como pregunta:

¿Quién es aquel de nosotros que, en sus días de infancia, no ha soñado el milagro de una prosa poética musical, sin ritmo y sin rima y lo bastante dócil y contrastada para adaptarse a los movimientos del alma, a las ondulaciones de la ensoñación y a los sobresaltos de la conciencia? (Baudelaire, 2002:18).

Esa reveladora cuestión que Baudelaire planteaba en una carta a su amigo Arsène Houssaye y que sirve de prefacio a *Le Spleen de Paris*, define una intención constante en la escritura de Nervo no sólo en *Ellos*, sino en gran parte de su producción, esto es, la idea de una prosa limpia y cuidada, pasada por el tamiz de una lírica que la enriquezca y a la sazón la mantenga digerible, edificante y entrañablemente cercana a sus lectores.

“Las nubes”, un texto incluido en el volumen que nos ocupa es —al lado de “La alegría de mayo”, “El plomo de la entraña”, “Biarritz” y “Pax multa”, entre otros— el reflejo de la formación lírica de Nervo, y en buena medida, la influencia de los versos y los postulados

estéticos que Baudelaire plasmó en su literatura, de la que el mexicano fue un atento y sensible lector, desde su arribo a la ciudad de México en 1894.

A través de una casi imperceptible voz omnisciente, un desdibujado narrador presagia un futuro cuasi apocalíptico en el cual se extinguirán una serie de objetos, seres e incluso fenómenos atmosféricos del planeta: “Un día llegará para la tierra, dentro de muchos años, dentro de muchos siglos, en que ya no habrá nubes” (1920: 53). Producto de la combinación de los discursos poético y narrativo, la presencia de una voz omnisciente se ocupa en la primera parte de la historia de dotar a su relato de recursos estilísticos que le permitan obtener un texto en el que se alternen los registros de la escritura lírica por un lado, con los de la prosística por el otro. Así describe el narrador las nubes por vez primera: “Esas apariciones blancas o grises, inconscientes y fantasmagóricas, que se sonrosan con el alba y se doran a fuego con el crepúsculo, no más, incansables peregrinas, bogarán por los aires” (53). Durante el resto de la primera parte del texto, el comportamiento del narrador se hará visiblemente heterodiegético al relatar, no desprovisto de cierto tono poético, la dramática reducción de los océanos de la tierra a “mezquinos mediterráneos” y posteriormente las causas que hundimientos y filtraciones llevaron a diferenciar la nueva materia sólida de la tierra al estado en que la conocemos. Las transformaciones de la materia planetaria continúan ocupando las descripciones del narrador hasta ser sustituidas por la naturaleza como objeto de inspiración de los artistas y especialmente de los poetas, trovadores por excelencia de la belleza y de la naturaleza.

Para el segundo y último apartado de la narración, la voz heterodiegética del apartado inicial experimenta un cambio de perspectiva desde el cual el lector podría sospechar un involucramiento del propio narrador con la condición de inocencia sufrida por los seres (o

personajes) afectados en el entorno de la realidad imaginada por la voz del narrador, quienes sólo a través de las escasas representaciones plásticas y literarias que se hubiesen conservado podrían conocer la apariencia de las nubes. El narrador, ya plenamente asimilado a los individuos afectados, a quienes en un principio augurara un futuro plagado de transformaciones dice: “Cosa portentosa debían de ser, sobre todo en las transfiguraciones de la aurora y del crepúsculo, [se refiere a las nubes] ya que encantaron las meditaciones de los artistas y de los sabios, y extendieron su telón de magia y de ensueño sobre el idilio de los amantes [...]” (55-56).

La metamorfosis de la imperceptible voz del primer narrador heterodiegético que en tercera persona dibujaba con detalles un futuro que le era ajeno termina, al cabo de algunos párrafos de la segunda parte del relato, formando parte de la narración mediante una voz homodiegética, evocadora de acontecimientos que por sus sensaciones parecen más bien asuntos vivenciales que meramente imaginados: “Cosa maravillosa debieron de ser, cuando había hombres que, no amando ni a la patria ni a la gloria, como aquel extranjero de Baudelaire, podían exclamar sin embargo: *J’ aime les nuages, les nuages qui passent, là-bas... les merveilleux nuages...*” (56).

La voz relatora de “Las nubes” alude al primer poema en prosa de *Le Spleen de Paris*: “El extranjero”, en cuyo brevísimo contenido ocurre un diálogo entre dos interlocutores. Uno de ellos caracteriza al otro llamándolo “hombre enigmático” al que pregunta qué es lo que más ama y este último, después de responder negativamente a todas las posibles opciones de respuesta del entrevistador concluye con la frase citada por el narrador de “Las nubes”. ¿Qué es lo que ocurre con el comportamiento del narrador de Nervo? Sencillamente, podemos suponer que como en muchos otros textos sufre una transformación de voz heterodiegética a

presencia homodiegética, no obstante, en este caso, como resultado de la alternancia y combinación de la escritura poética y narrativa mediante el estilo discursivo. La novedad en este relato es que la actuación del narrador va mucho más allá que en otros textos nervianos, pues por momentos pareciera posesionarse de la personalidad y de los sentimientos de los personajes de su propia inventiva.

Ellos es el título que ostenta la segunda colección de cuentos y relatos de Nervo, así como el nombre del primero de los textos que constituyen el volumen. Desde mi punto de vista no se trata de una mera coincidencia perpetrada por el autor que arbitrariamente haya elegido ese título para la edición; pues de alguna manera ese relato da sentido a la unidad del resto del libro. Una de las posibles hipótesis de lo anterior tiene que ver con la concepción del tema que abordan los narradores de este relato y, que de algún modo, podría vincularse con la poética de hibridez que envuelve a todo el volumen y se manifiesta en cada uno de los textos vistos como entidades independientes ligadas a un discurso, como trataré de analizar a continuación.

Refiriéndome específicamente a “Ellos”, es posible advertir desde una primera lectura que la idea de ese texto nació directamente de la lectura del célebre cuento de de Guy de Maupassant “El Horla”—mucho antes incluso— de que uno de los dos narradores de la historia nerviana lo confiese. Cabe señalar desde un principio, que el texto de Nervo no es una versión personal o mucho menos una imitación del cuento de Maupassant, sino un discurso autónomo nacido, eso sí, de las inquietudes que el narrador del cuentista francés planteó en “El Horla”.

En el argumento de “El Horla”, un narrador homodiegético —a través de un espeluznante diario fechado entre el 8 de mayo y el 10 de septiembre de un año no especificado— detalla la historia de su vida que desde el principio de la narración se convierte en un angustioso estado de incertidumbre y persecución desde el momento en el que observó la llegada de un barco de origen brasileño a las orillas del Sena, y, al que dio la bienvenida desde su hogar situado a un costado del caudaloso río. Un par de días después del paso del buque extranjero, su parsimoniosa vida se vio invadida por la angustia, el insomnio y una sensación de desasosiego permanente que al poco tiempo se transformó en un miedo inexplicable que después de semanas de tortuosas cavilaciones adquirió la forma de una presencia invisible que lo acosaba y enloquecía hasta devorarlo inexplicablemente. Este conocido cuento de Maupassant relacionado casi siempre con la temática de horror o de patología mental, significó para Nervo la revelación de grandes cuestionamientos de tipo metafísico y reflexivo que le permitieron concebir “Ellos”.

De acuerdo con la estructura del discurso en el relato del mexicano, podemos encontrar desde el principio, un texto dividido en dos partes, la primera de las cuales corresponde a la narración de una breve anécdota desde la que una voz homodiegética refiere, en calidad de testigo, lo que parece un relato en tercera persona: “Todos los días pasan frente a mi ventana dos terneras. Van al matadero, llevadas por sendos rapaces. Tienen aún ese gracioso aturdimiento de las bestias jóvenes; se repegan la una a la otra, saltan, miran a todas partes [...]” (Nervo, 1920: 13). Después de unas pocas líneas en las que el narrador describe la miserable suerte del par de terneras conducidas al rastro donde serán sacrificadas para el disfrute culinario de unas pocas personas, empieza a formular una serie de reflexiones que lo llevarán, finalmente, a extrapolar la situación de las reses y a compadecerse y cuestionarse con respecto al destino angustioso y consciente de la condición humana:

[...] nosotros vivimos acosados sin piedad por el fantasma de la muerte. Todas las noches al acostarnos, nos preguntamos: — ¿Será hoy? ¿Me levantaré aún de este lecho? Y por la mañana, al despertar, exclamamos con un suspiro: — ¡Un día más! [...] ¡Oh terrible, oh espantoso privilegio de la vida consciente! ¿Qué hemos hecho para merecerlo? (14)

De este modo podemos observar que la primera reflexión del narrador que tenía que ver con el estado de inconsciencia de las bestias con las que comenzó su historia se convierte en una reflexión en torno al estado consciente de los seres humanos y aunque las terneras, efectivamente, serán conducidas a la muerte no tienen la capacidad intelectual para percibirlo, imaginarlo o darse cuenta de que están a merced de la voluntad humana: “Van a morir, pero no lo saben! *No lo saben*, he aquí el celeste y misericordioso secreto” (13), por lo tanto llega a concluir de esta primera reflexión, que las desdichadas bestias aventajan, gracias a su falta de conciencia al hombre.

“El privilegio de la vida consciente” del que sólo goza el hombre puede ser terriblemente impío con respecto al destino que todo el tiempo hace de éste, una víctima de la terrible incertidumbre. En unas cuantas líneas el tono del discurso que inició como un parco relato se transformó en una serie de cuestionamientos primero y, de hipótesis y planteamientos más tarde, que convirtieron el carácter narrativo de la historia relatada en una suerte de cavilaciones ensayísticas que conforman todo el texto. En este punto de nuestro análisis sobre el texto, resulta necesario hacer un paréntesis para tomar en cuenta algunos aspectos fundamentales del discurso ensayístico que desde mi lectura no llega a una concreción definitiva en este texto, sin embargo, si ejerce una influencia importante en el desarrollo de su escritura.

De manera general, y quizá harto reduccionista, tomaré como características primordiales de ensayo las ideas que comúnmente suelen caracterizarlo como “un tipo de texto

en prosa no ficcional, que muestra la perspectiva particular de su autor y, más aún, la fuerte relación personal e incluso vital del escritor con la materia del mundo por él tratada [...]” (Weinberg, 2006: 151).⁵² Como he mencionado anteriormente este fenómeno del discurso nerviano en la narrativa tiene una trayectoria de la que se pueden localizar atisbos desde sus primeros cuentos y relatos, no obstante, para este momento la imbricación del discurso ensayístico con el narrativo ya es consciente y plenamente desarrollado. Además de ser una característica de los narradores de nuestro autor, en la narración del protagonista de “El Horla”, también hay una presencia notable de la actitud reflexiva y cuestionadora del narrador protagonista, lo que muy probablemente terminara de influir en la escritura del relato de Nervo que nos ocupa. En “El Horla” la primera manifestación del carácter cavilatorio de la voz que relata, comienza a mostrarse a poco de iniciada la historia: “Desde hace unos días tengo un poco de fiebre; me encuentro algo enfermo, o mejor dicho me siento triste. ¿De dónde vienen esas influencias misteriosas que convierten en desánimo nuestra felicidad y en angustia nuestra confianza?” (Maupassant, 2005: 220).

A lo largo de toda la primera parte del relato el discurso ensayístico y el narrativo se alternan configurando un discurso proteico distinto que impide, desde mi perspectiva, otorgarle una etiqueta tipológica unívoca que lo defina dentro de un género u otro, como sucede con la mayoría de relatos de la colección homónima al texto que aludimos. Ahora bien, la parte más notable en cuanto al manejo de las voces narrativas en “Ellos” corresponde a la segunda parte del texto. Pues mientras en la primera el narrador se ocupa de exponer la

⁵² En otro pasaje, Liliana Weinberg destaca que desde las primeras reflexiones en torno al ensayo como pueden ser su carácter exploratorio y no exhaustivo de un tema, se trata de elementos inherentes a ese tipo de escritura; además de los que el propio Montaigne puntualizó como “una clase de textos originalísima, con plena conciencia de su carácter descentrado, abierto, proliferante, ligado al afán experimental e indagatorio” (2006: 21) con respecto al ordenamiento retórico tradicional que acercó al ensayo al discurso de la glosa, al diario íntimo, a la filosofía moral y a la meditación sobre las costumbres, etcétera.

vulnerabilidad de la condición humana que vive atormentada por la idea de la muerte, debido a su desarrollada consciencia al compararla con el estado de inconsciencia de los animales que carecen absolutamente de esa peligrosa capacidad; concluye que, de algún modo, la condición más cruel no es la de los animales llevados al matadero sino la del ser humano víctima de su incertidumbre psicológica enfrentada a su destino.

Desde el comienzo de la segunda parte de la narración una voz extraña increpa al narrador que hasta ese momento venía relatando su historia y mediante el uso de una segunda persona arrebató la palabra al primer narrador para transformar el discurso en una suerte de monólogo (en el que el narrador original llega a cuestionar en un par de ocasiones al intruso) que con un notable aplomo detalla una serie de explicaciones enunciadas como las respuestas a las preguntas planteadas por el protagonista de la historia: “Y ¿quién te dice, —exclama Alguien dentro de mí, cierto Alguien que gusta mucho de discutir conmigo—, quién te dice que a la humanidad no se la comen también como a los bueyes, a las vacas y a las terneras?... Vamos a ver: ¿quién te asegura a ti que no se la comen!” (Nervo, 1920:15)

En varios cuentos y relatos nervianos de otras épocas sucedía que un narrador cedía la tarea de relatar los hechos a otro que se encargaba finalmente de concluir el texto, sin embargo, la intromisión de este segundo narrador en “Ellos” a quien el protagonista de la historia destaca como “Alguien” y a juzgar por su papel en la diégesis, hace las veces de una consciencia beligerante del propio narrador, fenómeno inédito en los relatos de Nervo. La presencia caracterizada en el texto como “Alguien” se presenta al lector mediante una súbita irrupción en la narración, en la que tras haber entablado una brevísima discusión con el narrador protagonista y más tarde arrebatarle la palabra, será quien concluya el relato. El nivel de subjetividad al que llega la enunciación del discurso en este texto es muy notorio, puesto que se trata del manejo de un narrador homodiegético que a mitad de su historia se ve

desplazado por la presencia de la voz de su conciencia que lo minimiza a tal grado que lo hace desaparecer: “¡Si! Ya adivino lo que vas a preguntarme: quiénes se la comen: ¿no es eso?”(16). A poco de haber aparecido este segundo narrador proveniente de la consciencia del primero, él mismo se pregunta y responde a manera de monólogo sus argumentos y refutaciones, lo que lo conduce a dar respuesta a las preguntas con que cuestionó la inteligencia del primer narrador. Es en esta parte donde la influencia del cuento de Maupassant resulta más vital. En tanto que en el cuento francés, el malestar que provoca a su protagonista la sensación de acoso de una presencia evanescente prácticamente inmaterial que pareciera por momentos producto de la mente trastornada del protagonista —al menos desde una lectura psicológica—, en el relato nerviano el segundo narrador explica de manera racional un fenómeno parecido, la “apariencia” de la muerte y el origen de presencias invisibles al responder a su propia afirmación de que al igual que las reses, los seres humanos son devorados:

[A la especie humana] se la comen unos seres diáfanos, y, por lo tanto, invisibles para nosotros los hombres; unos seres traslúcidos, que viven en el aire, que han nacido en el aire, cuyo mundo es la vasta capa atmosférica que recubre el globo. Unos seres más viejos que vosotros, más perfectos, más sabios, más duraderos; que realizarán un día, que empiezan a realizar ya, el tipo definitivo de la humanidad. ¿Has leído el *Horla* de Maupassant? Pues algo por el estilo. (16)

Este nuevo narrador nerviano, ahora homodiegético, elabora una explicación racional nada menos que de la verdadera causa de la enfermedad, de la vejez y de la condición perecedera de la vida de los hombres; valiéndose de un ejemplo muy concreto para explicar este tipo de presencias “diáfanos” y “perfectas” como es la del terrible *Horla*. El primer narrador del relato se hace presente de nuevo para cuestionar a la voz interna y preguntarle sobre el papel que juega la muerte, a lo que ésta responde sin vacilación que se trata de un mero embuste visto sólo a los ojos del entendimiento humano como la sentencia final. Y hace alusión, por vez

primera, a la palabra que da título al relato y al libro: “No hay enfermedades; cuando creéis que enfermáis, es que *Ellos* empiezan a comeros, o bien que os preparan, que os adoban, que os maceran, para el festín diario” (16). En el resto del texto, el segundo narrador se ocupa de describir con detalles a “Ellos”, los “seres translucidos” que según su explicación son los verdaderos responsables del deterioro y de la desaparición de los seres humanos. Un rasgo muy notable de este segundo narrador del relato es su carácter sarcástico y de superioridad (frente a su minimizado interlocutor) a medida que transcurre la narración: “Vosotros, estúpidos, pensáis que os pudrís en vuestro ataúd, hasta quedaros en los huesos, [...] ¡Mentira! ¡Es que *Ellos* os van comiendo poco a poco! No son los gusanos los que os devoran” (17). Si juzgásemos a este narrador a través de la concatenación de su discurso podríamos pensar que dentro de esa conciencia imperativa e intolerante del narrador protagonista, la voz que describe puntualmente las características de estos seres translúcidos, diáfanos y superiores es precisamente la uno de “Ellos”. Esta hipótesis sugiere que además de devorar la juventud y la salud de los seres humanos, estas terribles entidades son capaces de penetrar el pensamiento de los individuos como posiblemente ocurrió al narrador de “El Horla”, cuya última resolución, al verse invadido por la presencia inasible fue la de terminar con su vida.

3.5. CUENTOS DISPERSOS Y LA VETA FANTÁSTICA

El volumen XX de las primeras *Obras completas* de Amado Nervo, *Cuentos misteriosos*, fue la tercera colección de cuentos reunidos del autor. Si bien en esta selección de textos Nervo ya no tuvo participación alguna, el proceso que siguió Alfonso Reyes para la edición de este libro fue parecido al de *Almas que pasan* y *Ellos*, pues de los veintidós textos de la colección, al menos quince ya habían sido publicados en revistas y periódicos. Buena parte de estos cuentos se editó en el semanario bonaerense *Caras y caretas*. La mayoría de los textos dispersos de ese volumen fueron redactados entre los años 1911 y 1915, con la excepción de unos pocos de fechas posteriores. Estos *Cuentos misteriosos* reúnen la mayor cantidad de textos adscritos a la veta fantástica de la cuentística nerviana.

El estudio de lo fantástico en la narrativa de Nervo podría ser tan amplio, dada la proliferación en sus textos, que sería necesario dedicar un estudio completo a la codificación de sus registros y su evolución. Dada la imposibilidad de abundar sobre dicho contenido en esta investigación, donde es otro el asunto que nos ocupa, nos ceñiremos únicamente, a señalar rasgos primordiales de esa temática en un texto, tomando en consideración su vinculación con el comportamiento de las voces relatoras que se ocupan de la diégesis del cuento.

La amplitud de las perspectivas desde las que se han formado las distintas corrientes teóricas que se ocupan de estudiar lo fantástico en la literatura es cada vez más heterogénea. Fenómeno que probablemente se deba a las características tan desiguales de los textos que dan forma al corpus tan extenso que nutre esa modalidad discursiva. Por ende, para referirme a este asunto utilizaré sobre todo los conceptos teóricos de Tzvetan Todorov, Rosalba Campra y Ana María Morales Rendón, cuyas propuestas en la materia son, en el primer caso, pioneras y canónicas y, en los dos siguientes claras, sistemáticas y actuales. Además de coincidir de

manera general en sus puntos de vista con respecto al tratamiento del tema y, finalmente, compaginar con las necesidades del estilo narrativo para el análisis de nuestro autor.

Desde la segunda mitad del siglo XIX, es posible rastrear algunas formulaciones alusivas en torno a lo fantástico que recogen el testimonio de autores como Vladimir Soloviov o Montague Rhodes James, quienes fueron los primeros en destacar el discurso fantástico como “posibilidad exterior y formal de una explicación simple de los fenómenos” (Todorov, 1981: 24), de acuerdo con la opinión del primer autor. En tanto que para el segundo, lo fantástico supone una “puerta de salida a un explicación natural” (24), es decir, como un tema digno de atención exclusiva en la narrativa. Al paso del tiempo, varios críticos y especialistas de la literatura fueron aportando diversas propuestas a la modalidad discursiva de lo fantástico. De esta manera, las ideas de P.G. Castex, Roger Caillois y Louis Vax configuraron a través de prólogos, artículos o antologías sobre el tema, una teoría cada vez más específica para abordar lo fantástico. Incluso algunos creadores del propio discurso, como Howard Phillips Lovecraft en su estudio *Supernatural horror in Literature* (1927), la canónica *Antología de literatura fantástica* (1940) de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo y los *Cuentos fantásticos del siglo XIX* (1985) de Italo Calvino también se encargaron de teorizar sobre el tema.

Si bien podría afirmarse que la atención que se ha puesto a los textos fantásticos tiene bastante tiempo de haber surgido, fue hasta 1970 con la aparición de *Introduction à la littérature fantastique* de Tzvetan Todorov que se llevó a cabo una sistematización y categorización preceptiva y más específica de los componentes de lo fantástico y de lo maravilloso en el discurso literario. Después del revolucionario estudio de Todorov, han sido múltiples los teóricos que han trabajado sobre el tema, sin embargo, hasta el día de hoy la base de los estudios propuesta por el autor francés ha servido como referencia paradigmática y estudio pionero, así como modelo polémico al que varios autores siguen u objetan en la actualidad.

La mayoría de perspectivas teóricas en torno a lo fantástico en la actualidad conviven con la idea de fantástico “todoroviana” y dada la dificultad de definirlo certeramente, coinciden en la postura de identificarlo como una transgresión o irrupción de alguno o varios elementos discursivos que introduzcan duda o incertidumbre manifiesta a través de los personajes, del narrador o del lector implícito de los textos.⁵³

Por tanto, son sus características más que su definición lo que identifica a lo fantástico en la narrativa

[...] [el] texto fantástico es aquél que, habiendo construido el mundo intratextual cotidiano como representación mimética de una realidad extratextual, presenta fenómenos que violan el código de funcionamiento de realidad que sería esperable y aceptado como cotidiano y fehaciente en su interior. La aparición de este fenómeno anómalo (según las reglas establecidas como operativas de la realidad en el interior del texto y constatables por el discurso de distintas instancias textuales) provoca una reacción representada [...] que constituye la verificación de que lo sucedido se rige por un código de funcionamiento de realidad diferente o alternativo expresado con anterioridad. (Morales, 2008: XVI)

En el caso del corpus que nos ocupa, ¿cuál sería esa reacción anotada por Morales? Posiblemente, la que esboqué líneas arriba y se evidencia en los textos como una “sorpresa” por parte de los personajes, el lector implícito o la voz que narra. Así pues, considero de vital importancia insistir que suscribo la opinión de Campra y Morales en el sentido de que lejos de alcanzar una pretensiosa definición unívoca de lo fantástico, es necesario entenderlo como herramienta de análisis para identificar unidades mínimas de significación que correspondan a las estrategias con las que la ilegalidad o transgresión se presenta en los textos. Ahora bien, con lo anterior, sólo queda reiterar que “este planteamiento sobre lo fantástico arranca de la

⁵³ Rosalba Campra opina en su estudio “Il fantastico: una isotopia della transgressione” sobre el intento (muy común) de definir lo fantástico a partir de la realidad extratextual, que desde las perspectivas actuales es del todo erróneo: “[...] el concepto de fantástico se define solamente en negativo: es aquello que no es. Lo fantástico presupone, por tanto, empíricamente, el concepto de realidad, que se da como indiscutible, sin necesidad de demostración: es.” (2001:154).

especificidad de un discurso [y] no de un tema, un género o una categoría estética” (XIV). Dicha especificidad discursiva se encuentra en distintas épocas, tradiciones, géneros e hibridaciones, correlacionada además, con otras categorías discursivas. Finalmente, resta aseverar que la condición *sine qua non* en la construcción de lo fantástico es “el lenguaje del texto [que] da cuenta de la ilegalidad, del momento en que alguna instancia textual [...] manifiesta desazón” (XIV) dentro del código de orden cotidiano en ese relato.

Hablar de la veta fantástica en la narrativa de Amado Nervo, incluiría cuando menos, una nómina de treinta textos en los que se puede localizar una realización más o menos plena de esta modalidad discursiva,⁵⁴ y de entre los cuales seleccioné no sólo uno de sus textos más encomiablemente fantásticos, sino también y en la misma medida, se trata de uno de los modelos más logrados de su narrativa, me refiero a “El ángel caído”.

“El ángel caído” se publicó por vez primera en marzo de 1910 en el diario mexicano *El Imparcial*⁵⁵ *, así como tres años después con el título “Cuento de navidad” en *El Mundo Ilustrado*. En 1920 Alfonso Reyes lo incluyó en el volumen de los *Cuentos misteriosos*. Para aquel año de 1910, como hemos podido atestiguar a través de sus textos, la pluma de Amado Nervo tiene muy poco en común con la del joven provinciano que quince años antes debutó en las publicaciones de la ciudad de México; pues ahora el experimentado narrador cosmopolita evidenciaba el profesionalismo de su escritura en la sólida articulación de su discurso. Como

⁵⁴ Entre los textos de factura fantástica más notables están las novelas cortas *Mencia (Un sueño)*, *El donador de almas*, *El sexto sentido* y *Amnesia*, así como los cuentos “La lámpara y la estrella”, “El país en que la lluvia era luminosa”, “La serpiente que se muerde la cola”, “Los esquifes”, “Los congelados”, “La novia de Corinto”, “Las Casas”, “Cien años de sueño”, “El del espejo”, entre otros.

⁵⁵ Amado Nervo, “El ángel caído”, en *El Imparcial*, t. XVIII, núm. 4933, 22 de marzo de 1910, p. 9. “Cuento de Navidad” en, *El Mundo Ilustrado*, año XX, t. II, núm. 26, 28 de diciembre de 1913, s/p.

* Información tomada de las investigaciones realizadas para el libro *Cuentos dispersos* que prepara el Proyecto *Amado Nervo, lecturas de una obra en el tiempo*.

sucede en “El ángel caído”, la naturalidad de lo fantástico y lo maravilloso se sucede concomitantemente a la configuración de una casi imperceptible voz relatora del texto.

Provista de ciertas reminiscencias, que recuerdan la novela *Séraphita* (1835) de Honoré de Balzac, pasadas por el ingenio maduro del narrador de Nervo, la anécdota de “El ángel caído” refiere el momento en el que un ser alado a fuerza de “retozar más de la cuenta” en una nube, cae malherido a la tierra donde un niño lo encuentra y lo lleva a su hogar para curarlo. Una vez ahí, la madre del niño lo ayuda a sanar sus golpes y al cabo de buscar remedio al convaleciente, madre y hermana del primer infante, se encariñan rápidamente con el divino invitado.

Pasado un tiempo y, repuesto de sus males, el ángel repara en la urgencia de regresar al lugar de donde cayó, no obstante, su amor por los niños, inseparables compañeros de juegos, lo hace partir acompañado de éstos, así como de la madre.

El narrador de la historia inicia su relato de esta manera: “Erase un ángel que, por retozar más de la cuenta sobre una nube crepuscular teñida de violetas, perdió pie y cayó lastimosamente a la tierra.” (Nervo 1991, I: 397). A partir de este momento, el narrador heterodiegético del texto da fe del carácter fantástico de su historia, pues utiliza la marca textual clásica del cuento fantástico y maravilloso decimonónico (frecuente en los relatos de los hermanos Grimm o Hans Christian Andersen) que puntualiza la indeterminación del tiempo y lugar narrado a la manera del cuento maravilloso más tradicional. Me refiero al “Erase una vez” en este caso “Erase un ángel” del inicio; el “tiempo sin tiempo” que establece el paradigma de realidad mediante el cual se regirá la narración. Ahora bien, a pocas líneas de la apertura del relato, la voz que narra da cuenta de la característica esencial de lo fantástico, la confluencia de dos códigos de funcionamiento de realidad distintos entre sí, que conviven en el texto y su inminente conflicto al quedar enfrentados uno y otro:

En esto acertó a pasar no lejos un niño que volvía de la escuela, y aquí empezó la buena suerte del caído, porque como los niños sí suelen comprender la lengua angélica (en el siglo XX mucho menos, pero en fin), el chico allegóse al mísero y sorprendido primero y compadecido después, tendióle la mano y le ayudó a levantarse. (397)

El fragmento anterior ofrece una gran cantidad de elementos que caracterizan la modalidad discursiva de lo fantástico, pues además de quedar asentado que hay dos órdenes de realidad superpuestos en el relato, pues el niño pertenece a un código de realidad distinto al del ángel, esto lo sabemos gracias a que el menor tiene una primera reacción sorpresiva (lo que caracteriza al elemento más característico del fantástico). Al mostrarse una primera razón de asombro ante el ser extraño y mudar, rápidamente, la reacción para dar paso a un sentimiento de compasión por el sufriente queda más definida la modalidad del discurso en el texto; esto último significa el reconocimiento de un código de realidad con respecto a otro. Es importante destacar en el fragmento anterior, las usuales intervenciones del narrador nerviano que introduce, también aquí, sus reflexiones ajenas a la diégesis que refiere y que por otra parte, no interfieren con la codificación de la modalidad fantástica que se da de manera plena. Otra ligera muestra de asombro causado por la coincidencia de dos planos de realidad distintos, simbolizados por el niño y el ángel al inicio de la anécdota, se expresa por medio del propio narrador que exclama con enfática seguridad sobre el testimonio surgido de su propia impresión de sorpresa poco antes de la mitad de la historia: “[...] se acercaban, y os aseguro que no era menos peregrino ahora que antes el espectáculo de un niño que llevaba en brazos a un ángel [...]” (397). Dada la admiración del narrador, que dudoso de su propia percepción “asegura” la espectacularidad de lo visto, se observa una reacción más que confirma la modalidad discursiva de “El ángel caído”. Al describirse a un personaje incidental (un poeta) que ilustra asimismo lo que he venido subrayando, y cuya aparición, se justifica por su

incomprensión respecto de la realidad establecida por el texto que provoca en él un pasmo significativo ante lo que ve. Esto sucede en el trayecto del lugar donde fue hallado el herido y la casa del menor; el poeta vio al niño llevar a cuestas al ser angélico y “asombrado clavó en ellos los ojos y sonriendo beatamente los siguió durante buen espacio de tiempo con la mirada...Después se alejó pensativo...” (397-398). En este sentido, considero importante enfatizar sobre la utilización de la sintaxis del texto que demuestra la transgresión, rasgo delator de lo fantástico en el discurso:

[...] se construye siempre en el momento en que el lenguaje del texto da cuenta de la ilegalidad, del momento en que alguna instancia textual —narrador, personajes, receptores implícitos— manifiesta desazón, extrañeza por un fenómeno que bien se enmascara como aceptable, bien irrumpe explosivamente en un entorno textual que lo excluye por haberse planteado como sólido e inflexible. (Morales, 2008: XIV)

A lo largo del texto, la voz narradora utiliza insistentemente este lenguaje que evidencia la “ilegalidad” de lo relatado, algunos ejemplos de ello son los adjetivos, sustantivos o incluso adverbios utilizados para describir las percepciones de asombro de los personajes o del narrador mismo: “sorprendido”, “asombrado”, “pensativo”, “pasma”, “fantásticamente”, “éxtasis”, “trémula”, “milagroso espectáculo”, “alelada”, etcétera.

Por otro lado, he mencionado el carácter no sólo fantástico de este cuento, sino también maravilloso. Una de las primeras condiciones para aplicar esa modalidad discursiva al análisis literario es el entendimiento de “la maravilla” desde un punto de vista sustantivo de la palabra y no sólo en su acepción adjetiva, que expresa excelencia o admiración por algo. Desde esta óptica Todorov opina que “en el caso de lo maravilloso, los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito. La

característica de lo maravilloso no es una actitud, hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de esos acontecimientos.” (1981:45).

De este modo, la primera alternancia entre las leyes de funcionamiento del mundo que establece al principio el carácter fantástico de “El ángel caído”, sufre una gradación del discurso que al finalizar la narración ya se trata —en términos de Todorov— de un maravilloso puro o de un maravilloso de categoría feérica para Ana María Morales.⁵⁶ En opinión de esta última, el empleo de la denominación feérico⁵⁷ utilizado para referirse a la maravilla pura, es decir, “la que no necesita explicación ni justificación de su existencia” (2006: 35) y dada la natural aceptación de su presencia en un texto, y por consiguiente, de sus leyes (motivo de asombro o duda) por parte de algún individuo miembro del paradigma de realidad en un texto, la maravilla adquiere un carácter de pureza absoluta.

En “El ángel caído” el carácter maravilloso del relato se distingue por dos motivos principalmente, el primero es la naturaleza misma del ángel, un ser habitante del “otro mundo” con respecto del que es “real” para el texto y, por añadidura, ajeno a la realidad del niño que lo encuentra. El segundo se da inmediatamente después del asombro del niño al toparse con el maltrecho alado por vez primera. El narrador da cuenta del sentimiento de compasión hacia el caído, lo que da la primera señal de que el niño acepta al extraño como parte de su entorno cotidiano: “—A ti (porque desde un principio se tutearon), a ti lo que te hace falta es un par de zapatos” (397). Esta inclusión de un individuo ajeno a las leyes del mundo real como parte del entorno cotidiano es la plena aceptación de lo maravilloso. Posteriormente, no sólo el primer

⁵⁶ En estudios como “Lo maravilloso Medieval y sus categorías” y “Función y forma de lo maravilloso” entre otros, Morales analiza de una manera sistemática el comportamiento de la maravilla en la literatura caballerisca de la Edad Media, sobre todo, de la canción de gesta al *roman* artúrico, donde nace esta modalidad literaria.

⁵⁷ Por “feérico” debe entenderse aquello alusivo al “otro mundo” habitado por hadas (en este caso un ángel), es decir, seres que habitan el otro mundo distinto del que el texto ha establecido previamente como “real” y cotidiano. Por lo tanto estos personajes se encuentran sujetos a las leyes de funcionamiento de realidad (distintas y desconocidas para el mundo real) pero inherentes a la otredad.

niño dará su aceptación al ángel, sino también la madre y la hermana, de un modo aún más natural “— ¡Pobrecillo! —exclamó la buena señora—; le dolerá mucho el ala, ¿eh?” (398). La gradación del discurso fantástico que deviene en maravilloso se marca a medida que avanza el cuento. La familiaridad de los niños y de la madre con el ángel representa la convivencia de dos códigos de funcionamiento de realidad distintos que se asumen y se mezclan del modo más natural. Poco después de la mitad de la narración, la voz relatora se cuestiona “¿Cuántos días transcurrieron así? Los niños no hubieran podido contarlos, la sociedad con los ángeles, la familiaridad con el Ensueño, tienen el don de elevarnos a planos superiores donde nos sustraemos a las leyes del tiempo.” (399). Con esta intervención, el narrador que siempre mantiene su condición heterodiegética sólo asevera la plena aceptación del ser divino entre los mortales descritos de su historia.

Finalmente, llega el momento en el que el ser feérico tiene que abandonar el mundo que lo acogió durante su convalecencia y decide marcharse, no obstante, el amor a sus nuevos amigos y la disposición de éstos para acompañarlo al lugar de donde cayó con el fin de no separarse, toma la decisión de llevárselos junto con la madre. Esta acción es sustancial para el discurso maravilloso del relato, puesto que en el momento en que los niños han aceptado al ser del otro mundo en el entorno de su propio código de realidad, los tres mortales también han asumido a su vez las leyes de funcionamiento del mundo “no-humano” al que pertenece su divino amigo, es por ello que al final madre e hijos quedan expuestos a las leyes del otro plano de realidad y son conducidos al cielo por el bello ángel.

La última etapa de la escritura de los cuentos y relatos nervianos se caracteriza por ser un tránsito continuo entre la hibridez genérica y la experimentación de modalidades discursivas como la de lo fantástico. El dominio de la técnica que Nervo consiguió a través de su trabajo

como narrador de prosa a lo largo de casi tres décadas es notable, pues prácticamente en cada uno de los textos de *Ellos* y de los *Cuentos misteriosos*, vistos de manera individual y también como parte de los volúmenes a los que pertenecieron, evidencian su diversidad y evolución.

Las transformaciones sufridas por los narradores de las historias de Nervo —enriquecidas por la configuración de tiempos, ambientes y personajes— proyectaron la profesionalización de su escritura a través de las palabras con las que construyó sus textos, y al igual que en su poesía “buscó las palabras que no envejecen, buscó, sobre todo en sus últimos libros, las palabras sencillas, las palabras que no parecen imágenes de las cosas, sino que forman, ya Platón lo sospechó, otro universo (Borges, 1998: 65-67).

CONCLUSIONES

La escritura de cuentos y relatos de Amado Nervo se realizó durante un periodo de casi treinta años, entre 1890 y 1915 para ser más precisos; durante ese lapso la vida del autor al igual que la manera de tramar su narrativa se transformaron una y otra vez de manera constante e ininterrumpida.

Al inicio de esta tesis propuse algunas preguntas a las que en algún momento pretendí responder. La primera de ellas cuestionaba la conveniencia de estudiar el desarrollo de cuentos y relatos de un autor cuya vocación principal fue la poesía. La respuesta es que, sin lugar a dudas, se trata no sólo de un elemento útil para los estudios de los textos nervianos, sino de una necesidad valiosa, puesto que la tarea de Nervo como creador de cuentos y relatos no fue una labor periférica ni de segunda importancia para su obra. Prueba de ello, es que incluso antes de publicar sus primeros versos, el nayarita empezó a desarrollar en la ciudad de Zamora los relatos de juventud a los que me he referido con detalle en la segunda parte de esta tesis. Si bien aquellos textos carecían de la originalidad y la agudeza suficiente para ser destacados ante un vasto público, con los años, la pluma de su autor tomaría el valor suficiente para transformar el resultado de sus primeros relatos en algo distinto. Durante ese periodo, el elemento más destacado fue la configuración de las voces narrativas. Visto de manera general, el comportamiento de aquellos narradores en los textos iniciales de Nervo es un elemento heredado de la tradición narrativa decimonónica, donde la presencia de las voces que relataban una historia no sólo evidenciaba su conocimiento ilimitado de la historia que referían, sino que, además, externaban opiniones y juicios psicológicos o morales con respecto a la naturaleza de sus personajes. Las múltiples intervenciones de los narradores de Nervo que —sobre todo en los relatos correspondientes a sus estancias en Zamora y Mazatlán— parecían interrumpir u

olvidar por momentos la historia que les correspondía contar, no es otro fenómeno que el del reflejo de un narrador típico del siglo XIX —herencia, por lo tanto, de la tradición novelesca engendrada en el romanticismo— que al correr de las décadas tuvo la voluntad de transformar su inquietud artística en un afán de modernidad proyectado en su narrativa.

Su filiación con la estética modernista lo despojó de sus influencias becquerianas y lo introdujo a la primera de varias etapas de experimentación estética a la luz de las grandes figuras del simbolismo francés. Esta cercanía nutrió su prosa de nuevas inquietudes que lo llevaron a conocer a otros autores que, en adelante, serían detonantes fundamentales de la poética que cada vez se dibujaba con más claridad. Algunos nombres importantes en la construcción de la nueva poética de Nervo fueron los de Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant y Maurice Maeterlinck, entre otros.

Para la primera década del siglo XX, no quedaba mucho del autor provinciano que comenzó escribiendo historias románticas ingenuas desde la provincia mexicana, pues con la publicación de *Almas que pasan* (1906) y *Ellos* (1909), únicos volúmenes de relatos compilados por Nervo, el autor demostró su dominio de la técnica y su madurez como narrador. En términos generales, podríamos decir que *Almas que pasan* es una colección de cuentos tradicionales —con excepción de textos como “La última guerra” y “Un cuento”—, con algunas de las primeras influencias del escritor, pero provistos de mejor estructuración y técnica como parte de la madurez creadora. En el caso de *Ellos*, ocurre lo contrario, pues se trata de un libro experimental donde el escritor proyectó el acomodo de su nueva estética a partir de la hibridación genérica que caracteriza todo el libro. Luego de la publicación de *Ellos*, puedo responder afirmativamente a la pregunta que planteé en la Introducción de esta tesis, sobre la posibilidad advertir una evolución en la producción de cuentos y de relatos de Nervo.

Con la edición de *Ellos* inició la última década de escritura del narrador, en ella se pueden comprobar, texto a texto, las posibilidades expresivas que alcanzó mediante su poética de la brevedad, esbozada desde hacía varios años. De ese modo superó la técnica narrativa del siglo en el que nació y, al lado de Rubén Darío y Leopoldo Lugones, se erigió como uno de los iniciadores del relato fantástico y de la cuentística en general en América latina. El resultado más palpable de la evolución que sugiero, se puede constatar en varios de los últimos cuentos y relatos de Nervo, tales como “El castillo de lo inconsciente”, “La serpiente que se muerde la cola”, “El ángel caído” etcétera. Todos esos textos, forman parte del volumen de relatos póstumo que Alfonso Reyes reunió bajo el título de *Cuentos misteriosos*.

Así pues, con una trayectoria de casi tres décadas en la escritura de cuentos y relatos, Amado Nervo construyó una obra narrativa con la suficiente fuerza —provista de la dosis suficiente de tradición y modernidad y la experimentación que vislumbraba vanguardia— para destacarse de la producción en verso y otorgar, finalmente a su creador, el reconocimiento como narrador simiente del relato hispanoamericano contemporáneo.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- ANDERSON IMBERT, ENRIQUE, *Teoría y técnica del cuento* (3ª ed.), Barcelona, Ariel, 1999.
- AZUELA, MARIANO, *Obras completas III* (5ª ed.), Fondo de Cultura Económica, México, 1960.
- BASTOS, ISABEL, “Amado Nervo: Cronista literario desde Madrid” en *Cuadernos de Literatura*, La Paz, Bolivia, núm. 13, 1998, pp. 5-20.
- BAUDELAIRE, CHARLES, *El spleen de París* (2ª ed.), México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
(Traducción Margarita Michelena; colección Tezontle)
- BLANCO, JOSÉ JOAQUÍN, *Crónica de la poesía mexicana*, México, Posada, 1987.
- _____, *Veinte aventuras de la literatura mexicana*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2006. (Lecturas mexicanas cuarta serie)
- BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO, *Obras completas* (8ª ed.), Madrid, Aguilar, 1954.
- BERISTÁIN, HELENA, *Diccionario de retórica y poética* (8ª ed.), México, Porrúa, 2004.
- BORGES, JORGE LUIS, “Palabras sobre Amado Nervo” en *Proceso*, México: núm.1190, 22 de agosto de 1999, pp. 65-67.
- CABEZA DE VACA VILLAVICENCIO, CLAUDIA, “El Bachiller de Amado Nervo, estudio, edición y transmisión del texto”, (tesis de maestría) México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- _____, “Tres tópicos simbolistas en *El bachiller* de Amado Nervo” (tesis de licenciatura) México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

CHAVES, JOSÉ RICARDO, “El donador de enigmas. Un acercamiento a la prosa fantástica de Amado Nervo” en *Literatura Mexicana*, vol. XI, núm.1 (Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 2000), pp. 137-153.

_____, “En torno a la narrativa nerviana” en *Amado Nervo, Antología general, El libro que la vida no me dejó escribir*, Gustavo Jiménez Aguirre (selección y estudio preliminar), México, Fondo de Cultura Económica, 2006, Biblioteca americana (Serie: *Viajes al siglo XIX*), pp. 507-522.

_____, “Tópicos y estrategias en la narrativa inicial de Amado Nervo” en *Tres estancias narrativas (1890-1899)*, Yólotl Cruz Mendoza, Gustavo Jiménez Aguirre y Claudia Cabeza de Vaca (edición, coordinación y notas), México, Océano-Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006, pp.15-36. (Obras de Amado Nervo 2)

CHIRINOS, EDUARDO “Del quetzal al gallinazo: la percepción popular del ángel en dos cuentos hispanoamericanos (“El ángel caído” de Amado Nervo, y “Un señor muy viejo con unas alas enormes” de Gabriel García Márquez) en *Revista de crítica Literaria Latinoamericana*, año XXI, núm. 42, Lima-Berkeley, segundo semestre de 1995, pp. 221-231.

CRUZ MENDOZA, YÓLOTL, “Acercamiento a la narrativa de Amado Nervo: *El donador de almas* (historicidad, recepción e intertextualidad)” (tesis de licenciatura) Jalapa, Veracruz, Facultad de Letras Españolas, Universidad Veracruzana, 2003.

_____, “Lecturas y transfiguraciones románticas en los primeros relatos de Amado Nervo” en *Tres estancias narrativas (1890-1899)*, Yólotl Cruz Mendoza, Gustavo Jiménez Aguirre y Claudia Cabeza de Vaca (edición, coordinación y notas), México, Océano-Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006, pp.37-56. (Obras de Amado Nervo 2)

_____, “Amado Nervo, narrador peninsular en *Mencía* (1907)” (tesis de maestría) México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

CUESTA, JORGE, *Antología de la poesía mexicana moderna* (5ª ed.), presentación de Guillermo Sheridan, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

_____, “El clasicismo mexicano [1934]”, en *Poemas y ensayos*, ed. Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, vol. 2, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964, pp. 178-194.

GARCÍA BARRAGÁN, MARÍA GUADALUPE, “El bachiller de Amado Nervo. ¿Génesis de *Al filo del agua* o teatro de una misma realidad?” en *Cuadernos Americanos*, vol. CCXXVII, núm. 6, noviembre – diciembre de 1979, pp.198-204.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, ANTONIO, *El texto narrativo*, Madrid, Editorial Síntesis, 2008. (Teoría de la literatura y literatura comparada)

GRASS, ROLAND, “Notas sobre los comienzos de la novela simbolista decadente en Hispanoamérica (Amado Nervo y Carlos Reyles)” en *El Simbolismo*, ed. de José Olivio Jiménez, Madrid, Taurus, 1979, 313-327.

JIMÉNEZ AGUIRRE, GUSTAVO, “La iniciación modernista de Amado Nervo (1892-1894)”, tesis de doctorado, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

_____, “Los fieles de Amado Nervo”. Entrevistas con Alí Chumacero, José Luis Martínez, Hugo Gutiérrez Vega y José Ricardo Chaves en *La Jornada Semanal* (núm. 234, 29 de agosto de 1999, pp.5-7).

_____, “Una obra en el tiempo” en *La república de las letras: asomos a la cultura escrita del México decimonónico. vol. III, Galería de escritores*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005. (Ida y regreso al siglo XIX)

JIMÉNEZ HIDALGO, JOSÉ DE JESÚS, “La primera mirada: Crónicas cinematográficas de José Juan Tablada, Luis G. Urbina y Amado Nervo” (tesis de licenciatura) México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

MARCHESE, ANGELO Y JOQUÍN FORRADELLAS, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2006. (Versión castellana de Joaquín Forradellas)

MATA, OSCAR, “Prólogo” en *Amado Nervo. Algunas Narraciones. El bachiller, El donador de almas, Mencía*, México, Factoría ediciones, 1999.

MONSIVÁIS, CARLOS, *Yo te bendigo, vida. Amado Nervo: Crónica de vida y obra*, México, Gobierno de Nayarit, 2002.

MORALES RENDÓN, ANA MARÍA, *México Fantástico, Antología del relato fantástico mexicano: el primer siglo*, México, Oro de la noche ediciones-Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008.

_____, “Función y forma de lo maravilloso en la literatura caballerescas: de la canción de gesta al *román*” en *Lo fantástico en el espejo*, Marco Kunz, Ana María Morales y José Miguel Sardiñas (editores), México, Ediciones de los coloquios internacionales de literatura fantástica, 2006.

MAUPASSANT, GUY, *Cuentos*, Madrid, Gredos, 2005. (Traducción Brigitte Leguen)

MUNGUÍA ZATARAIN MARTHA ELENA, *Elementos de poética histórica, el cuento hispanoamericano*, México, El Colegio de México, 2002.

NERVO, AMADO, *Antología general, El libro que la vida no me dejó escribir*, Gustavo Jiménez Aguirre (selección y estudio preliminar), México, Fondo de Cultura Económica, 2006-c. Biblioteca americana (Serie viajes al siglo XIX).

- _____, *Avatares de la posteridad: panorama crítico sobre Amado Nervo*, Gustavo Jiménez Aguirre (recopilación y coordinación), Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2011. (Volumen en prensa).
- _____, *El castillo de lo inconsciente, antología de literatura fantástica*, José Ricardo Chaves (selección, estudio preliminar y notas) México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000. (Lecturas mexicanas)
- _____, *Ellos*, Alfonso Reyes (al cuidado de la edición), Madrid, Biblioteca nueva, 1920. (Obras completas de Amado Nervo, volumen IX)
- _____, *Juana de Asbaje*, edición de Antonio Alatorre, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994.
- _____, *Lunes de Mazatlán (crónicas: 1892-1894)*, Gustavo Jiménez Aguirre (edición, estudio y notas), México, Océano-Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006-a. (Obras de Amado Nervo 1)
- _____, *Obras completas vol. 1* (1ª ed mexicana), Francisco González Guerrero (recopilación, prólogo y notas de la prosa) y Alfonso Méndez Plancarte (recopilación, prólogo y notas de la poesía) México, Aguilar, 1991.
- _____, *Poesía reunida* (2 vols.), Gustavo Jiménez Aguirre y Eliff Lara Astorga (edición y estudios) México, Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010. (Obras de Amado Nervo 3)
- _____, *Tres estancias narrativas (1890-1899)*, Yólotl Cruz Mendoza, Gustavo Jiménez Aguirre y Claudia Cabeza de Vaca (edición, coordinación y notas), México, Océano-Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006-b. (Obras de Amado Nervo 2)

- NOVO, SALVADOR *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo Ruíz Cortines I*, Antonio Saborit (prólogo), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996. (Memorias mexicanas)
- PACHECO, JOSÉ EMILIO, *Antología del Modernismo (1884-1921)* (3ª ed.), México, Universidad Nacional Autónoma de México-Ediciones Era, 1999.
- PÉREZ MONTAÑÉS, AMANDA, “El cazador de miel: tensiones entre la tradición y la modernidad en la crónica modernista: Amado Nervo, un caso ilustrativo” (tesis de maestría) México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- PIMENTEL, LUZ AURORA, *El relato en perspectiva, estudio de teoría narrativa*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Siglo XXI, 1998.
- POE, EDGAR ALLAN, “Unidad de impresión” en *Teorías del cuento 1, teorías de los cuentistas*, Lauro Zabala (ed.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp. 13-18.
- PUPO-WALKER, ENRIQUE, “El cuento modernista: su evolución y características” en *Historia de la literatura hispanoamericana. Del neoclasicismo al modernismo* (vol. 2), Luis Iñigo Madrigal (coordinador), Cátedra, Madrid, 1987. (Crítica y estudios literarios)
- REYES, ALFONSO, *La experiencia literaria*, Buenos Aires, Losada, 1942.
- _____, *Obras Completas VIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.
- REYES NEVARES, SALVADOR, “La prosa de Amado Nervo”, *Revista de la Universidad de México*, vol. XXIV, núm. 12, México, agosto de 1970, pp. 17-21.
- REYNA ACEVEDO, MARCELA MARGARITA, “¿Quiere, por favor, certificar siempre sus cartas?: propuesta de edición de la correspondencia a Amado Nervo de sus lectoras el caso de Ramona Corminas” (tesis de licenciatura) México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

RICCEUR, PAUL, *Tiempo y narración II: configuración del tiempo en el relato de ficción*, México, Siglo XXI, 2008.
(Traducción Agustín Neira)

SCHIMINOVICH, FLORA H., “Lirismo y fantasía en los Cuentos misteriosos de Amado Nervo”, en *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, ed. de José Olivio Jiménez, Eliseo Torres, Nueva York, 1975, pp. 199-212.

SCHULMAN, IVÁN A., *Génesis del Modernismo: Martí, Nájera, Silva, Casal*, México, El Colegio de México, 1968.

TODOROV, TZVETAN, *Introducción a la literatura fantástica* (2 ed.), México, Premia editora, 1981.
(Traducción Silvia Delpy)

TOVAR Y DE TERESA G., “Hallazgo en torno a los contemporáneos”, en *Vuelta*, México, núm. 206, 1994, pp. 61-63.

WEINBERG, LILIANA, *Situación del ensayo*, México, México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006

ZAVALA, LAURO, *Teoría del cuento I: Teoría de los cuentistas*, México, Coordinación de Difusión Cultural/Dirección de Literatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.