



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

*Los dos claveles (Historia vulgar):*  
otra novela corta de Amado Nervo

Tesis

que para obtener el título de

Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

presenta

JOSHUA ABIGAIL CÓRDOVA RAMÍREZ

Asesor

DR. GUSTAVO HUMBERTO JIMÉNEZ AGUIRRE

Ciudad Universitaria

Ciudad de México

2022



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

Investigación realizada con apoyo del proyecto CONACYT  
“Lecturas Transversales de la Novela Corta en México”  
(Ciencia Básica 255210)

*A mis padres, Verónica y César*

*A Katherin*

*A Gustavo*

*A Blanca Estela †*

## AGRADECIMIENTOS

e gustaría expresar mi afecto a mis padres, por el constante apoyo incondicional representado en cobijo, así como apoyo moral y económico; a Katherin, por el amor, la empatía, la nobleza y la oportunidad de compartir la vida bajo todos sus matices; a mi asesor, de cuyo espíritu brota siempre el ímpetu por la formación, la enseñanza y la complicidad para motivar proyectos e ideas; a mis sinodales, por sus generosos, detallados, pertinentes y útiles comentarios y lecturas.

# ÍNDICE

## Introducción

Página 7



## Capítulo 1. Definiciones y características de la novela corta

Página 15



### 1.1 Esbozos sobre el género y un género

Página 15



### 1.2 Dimensión textual de la novela corta

Página 22



### 1.3 La novela corta y sus soportes

Página 30



## Capítulo 2. Habla el narrador

Página 39



### 2.1 Amado Nervo y los soportes editoriales (1892-1905)

Página 39



### 2.2 *El Mundo Ilustrado* y Amado Nervo

Página 45



### 2.3 Historia textual de *Los dos claveles* (*Historia vulgar*)

Página 54



## Capítulo 3. Otra novela corta de Amado Nervo:

*Los dos claveles* (*Historia vulgar*)

Página 60



3.1 Análisis genérico y narrativo

Página 60



3.2 Alegorías duales y zonas de (dis)tensión

Página 71



3.3 *Los dos claveles*, una novela corta en perspectiva

Página 82



Conclusiones

Página 90



Referencias

Página 94

## INTRODUCCIÓN

La sustancia de que está tejida la obra de Amado Nervo parece inasible. Y esto no sólo por la variedad de géneros que cultiva sino, muy primordialmente, por ciertavaguedad e indefinición características del hombre y la obra.

RAMÓN XIRAU

**E**l primero de diciembre de 1980 —so pretexto de glosar la *Asamblea de jóvenes poetas de México* (1980) de Gabriel Zaid—, José Emilio Pacheco publicó en su “Inventario” un diálogo ficticio entre Amado Nervo (1870-1919) y Ramón López Velarde (1888-1921).<sup>1</sup> “¿Por qué no me hablas de tú?”, pregunta el primero; “No puedo. Me sé de memoria sus versos. Usted es nuestro as de ases, el poeta máximo nuestro” (479), responde el segundo.

La sentencia lopezvelardeana, a pesar de la irrealidad de la charla, no sólo funge como cumplido en el ficcional encuentro de ambos autores, sino también como una muestra veraz del reconocimiento de Nervo, “el mayor poeta de América”, luego de la muerte de Rubén Darío en 1916 (Pacheco, “Amado Nervo y Ramón López Velarde” 479). Sin embargo, años atrás, a pesar de aquellos posteriores laureles, Nervo anticipó antes de su muerte con cierta clarividencia los irremediables cambios en la valoración de la crítica:

Dentro de veinte años, nuevos poetas, más sutilizados, tanto cuanto lo estarán las almas, los nervios y los sentidos de nuestros hijos, dirán y cantarán cosas junto a las cuales nuestros pobres “modernismos” de ahora resultarán ingenua senectud. Y así sucesivamente, porque el mundo marcha a pesar de los que aún escriben acrósticos, a pesar de los gramáticos, de los retóricos y

---

<sup>1</sup> Véase José Emilio Pacheco. “Amado Nervo y Ramón López Velarde: Diálogo de los muertos” en *Inventario. Antología*, vol. I. México: Era / El Colegio Nacional / Universidad Autónoma de Sinaloa / Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, 478-482 pp.

de los comentadores del *Quijote* (*El libro que la vida no me dejó escribir* 59).

En efecto, tanto los primeros juicios benevolentes hacia su poesía, como el rechazo posterior de la crítica marcaron la recepción del autor a lo largo de los años. Las valoraciones, no obstante, han cambiado y la crítica contemporánea, además de realizar esfuerzos por difundir su literatura —como en el caso de las *Obras completas de Amado Nervo* reunidas por Alfonso Reyes, los volúmenes homónimos de Aguilar a cargo de Francisco González Guerrero y Alfonso Méndez Plancarte, así como los diferentes proyectos coordinados por Gustavo Jiménez Aguirre en la actualidad—, ha visto con otros ojos la figura de Nervo, ya no únicamente desde la poesía, también desde la prosa: “Una vez consolidado como poeta famoso, y tras su muerte aún más, no muchos se acordaron de que Nervo también había escrito abundantes crónicas, cuentos y novelas cortas, que quedaron relegadas” (Chaves, “En torno a la narrativa nerviana” 507).

Estas relecturas exigen, por un lado, atención absoluta en temas pertinentes para nuestro contexto: el encierro, las distopías, el clasismo de la sociedad, las relaciones de poder, la modernidad, los avances tecnológicos, el machismo...; por otro, un análisis textual minucioso de esas mismas propuestas, desatendidas durante cierto tiempo por un sector de la crítica, cuyo propósito se centró en el estudio de su poesía.

En el epílogo de *Otras vidas. Tres novelas cortas*,<sup>2</sup> Juan Villoro menciona que “no todos los géneros literarios circulan del mismo modo; en el mercado editorial, la novela suele tener mayor presencia que la poesía. En el caso de Nervo esta regla encontró una salvedad” (226). Visto de esta forma, la crítica aplazó su valoración como narrador —ciertamente sorpresiva por la valía de sus tratamientos y temas—, en aras de valorar o desvalorizar su poesía.

---

<sup>2</sup> Este libro es otro de los trabajos recientes dedicado a preservar la única recopilación de novelas cortas hecha por Nervo, cuyo contenido reunió *Pascual Aguilera* (1905), *El bachiller* (1895) y *El donador de almas* (1899), al igual que la primera compilación de estos relatos impresa en 1905 por la casa editorial J. Ballezá en Barcelona. Esta vez, el libro citado es la primera edición mexicana de ese volumen, el cual fue publicado en 2019 como parte de los festejos por el aniversario luctuoso del autor.

De acuerdo con Jiménez Aguirre, “hoy leemos la prosa de Nervo, sin duda más que su poesía” (*Otras vidas* 13). Además de demostrar los cambios en la percepción de un autor, esto se debe a que en Nervo podemos encontrar a un narrador versátil, inquieto, vigente y, al mismo tiempo, inagotable por sus recursos literarios: la ironía, la fantasía, las pulsiones humanas, entre otros, son algunos de los bastiones que constituyen sus cuentos, crónicas y novelas cortas.

Nervo ofrece siempre a sus lectores la flexibilidad narrativa suficiente para adentrarse tanto en *historias vulgares* —e incluso costumbristas, como *Pascual Aguilera*— como en relatos fantásticos, de corte científico, ocultista o espiritual —traducidos, por decir algo, en el “hermafroditismo espiritual” de *El donador de almas*—. Esta ductilidad con la pluma le ha valido, a lo largo de muchos años, valoraciones como las de Mariano Azuela, quien publicó en 1960 los siguientes comentarios:

El género de la novela corta elegido por Nervo es el que mayormente se aviene con sus tendencias y manera. Son novelitas que se pueden leer de un tirón, con el deleite y en el mismo estado de ánimo del que en menos de una hora escuchó una sonata de Beethoven [...]. En el detalle tanto como en la armonía perfecta de la construcción reside su encanto.

Novelas de poeta, pero de poeta novelista, insisto una vez más. A la delicadeza de la forma, a lo exquisito de la dicción, se añan la hondura de lo psicológico y la fuerza mágica del creador (641-642).

Villoro apunta que “el poeta nayarita fue autor de once *nouvelles*” (*Otras vidas* 226) —aunque hábilmente no las enumera—. Cabe preguntarse, en consecuencia, si en verdad sólo escribió once de ellas y, de ser así, ¿cómo es que han sido estudiadas de esa forma? ¿Es posible identificar una novela corta que, a través de la historia, ha sido leída como algo distinto genéricamente hablando? Si hacemos un recuento de las narraciones mencionadas por Villoro<sup>3</sup> —algunas, por supuesto, con mayor resonancia que otras, debido a recientes estudios y descubrimientos en la prosa

---

<sup>3</sup> En orden cronológico, podemos considerarlas de la siguiente forma: *Esmeralda* (1895), *La diablesa* (1895), *Pascual Aguilera*, *El bachiller*, *El donador de almas*, *Mencía* (1907) *El sexto sentido* (1913), *El diablo desinteresado* (1916), *El diamante de la inquietud* (1917), *Una mentira* (1917) y *Amnesia* (1918).

nerviana—, encontraremos textos con soportes muy distintos: unos publicados por entregas o de única emisión —tanto en revistas como en periódicos—, otros como libros y algunos más en colecciones periódicas.

Vale la pena reflexionar acerca de estas particularidades que, como bien menciona el autor de *Llamadas de Ámsterdam*, encauzan la salida de las publicaciones e incluso condicionan los públicos de los autores (Villoro, “La novela corta” 50). La prosa de Nervo, desde estas premisas, merece ser analizada también bajo el influjo de sus soportes. ¿Cómo influyó la idea de los mismos en la recepción de sus obras? Considero prudente —en suma relevante para los esfuerzos por revalorizar y nutrir tanto la difusión como la crítica de Nervo— acercarse a relatos mayormente desatendidos hasta ahora, tal como ha sucedido con *Los dos claveles (Historia vulgar)*,<sup>4</sup> eje principal del presente estudio.

Estas inquietudes, propias de nuevas ópticas, generan nuevas lecturas. Por tanto, interpretaciones recientes, acompañadas de nuevos cuestionamientos, enriquecerán el entendimiento de estas figuras de “ingenua senectud”. En mi caso, las interrogantes derivadas de la lectura de *Los dos claveles* me resultaron interesantes por al menos tres razones: 1) su configuración narrativa, 2) su historia textual y, en consecuencia, 3) el género al cual se ha vinculado desde su publicación hasta el presente. En palabras de Klaus Meyer-Minnemann: “Resulta, pues, que las adscripciones genéricas de los textos de Nervo no garantizan su distribución inequívoca entre relato, crónica, ensayo o hasta poema. Al contrario, a veces contradicen su carácter esencial” (280), de tal forma que esta vacilación en cuanto a la relación genérica de sus obras —en este caso, un relato en particular— no resulta injustificada.

Reflexionar acerca de estos principios conlleva, irremediablemente, un trasfondo no sólo interpretativo, sino también histórico, temático, narrativo y —en el plano más abstracto de análisis— genérico. De tal suerte, profundizo en algunas nociones sobre el género literario, sin perder de vista la premisa cen-

---

<sup>4</sup> Cuando me refiera a novelas cortas de Nervo u otro autor, utilizaré el mismo criterio editorial de *La Novela Corta. Una biblioteca virtual*, así como el de los distintos volúmenes de *Una selva tan infinita*, el cual emplea las cursivas para referirse a obras publicables en volúmenes independientes.

tral de mi investigación: proponer e interpretar *Los dos claveles* (*Historia vulgar*) como novela corta. Tales son los motivos del título de esta tesis, además de aludir a las otras historias, los otros relatos, las *Otras vidas* de Nervo publicadas en España y que, al mismo tiempo, excluyeron *Los dos claveles* al no ser considerada novela corta por su autor.

Frente a otras obras —como *El donador de almas*, *Mencía* o *El sexto sentido*, por citar algunos ejemplos—, *Los dos claveles* no ha tenido hasta hoy un estudio ni de su confección textual, ni de sus temas, ni de su configuración genérica. Como parte de estas iniciativas por releer con mayor detenimiento al Nervo prosista, la presente tesis pretende aportar una propuesta de análisis genérico y narrativo del relato para el vasto campo literario del autor. En relación con las reflexiones acerca de la novela corta, intento proponer un acercamiento a las discusiones acerca de su definición, pues la ambigüedad del género exige una estimación más allá de los principios cuantitativos.

El trabajo está organizado en tres capítulos (“Definiciones y características de la novela corta”, “Habla el narrador” y “Otra novela corta de Amado Nervo: *Los dos claveles* (*Historia vulgar*)”), cada uno dividido a su vez en tres apartados. El primer capítulo se conforma de “Esbozos sobre el género y un género”, “Dimensión textual de la novela corta”, “La novela corta y sus soportes”; el segundo, de “Amado Nervo y los soportes editoriales (1892-1905)”; “*El Mundo Ilustrado* y Amado Nervo”, “Historia textual de *Los dos claveles* (*Historia vulgar*)”; finalmente, el tercero está constituido por el “Análisis genérico y narrativo”, “Alegorías duales y zonas de (dis)tensión” y “*Los dos claveles*, una novela corta en perspectiva”.

En primera instancia, resulta imprescindible adentrarse en el vacilante y confuso terreno del estudio de los géneros literarios, cuyos principios parten —como en el caso de Jean-Marie Schaeffer, Michał Głowiński y Tzvetan Todorov— de la discursividad de una obra, así como de las decisiones autorales y los acercamientos lectores a un mismo texto. Con base en lo anterior, es posible esbozar algunas ideas básicas para dimensionar el género no sólo como una categoría general de clasificación, también para detallar una de sus manifestaciones en concreto: la novela corta.

Luego de trazar estas bases, analizo cómo se gesta la identificación genérica desde la textualidad en el caso específico de la novela corta. En su libro *Narrative purpose in the novella* (1974), Judith Leibowitz brinda herramientas de análisis útiles para los propósitos de este trabajo: identificar los rasgos sustanciales o invariables de este género para diferenciarlo de otros tantos. Después, intento proponer una definición concisa de la novela corta, con el propósito de resumir los principios señalados, más que determinar una explicación prescriptiva de este fenómeno genérico.

Posteriormente, estudio cómo influye el soporte editorial en la recepción de una obra y su género. Esto, por supuesto, aunado a las consideraciones del propio Schaeffer, Wolf-Dieter Stempel y Gerald Gillespie, críticos fundamentales para discernir en la relación entre la obra y su recepción en el ámbito genérico.

Dentro de esta contextualización teórica, no puede abandonarse la figura autoral ni tampoco su obra. A causa de lo anterior, finalmente realizo un breve recuento panorámico de las publicaciones en prosa de Amado Nervo en los soportes editoriales, entre 1892 y 1905, periodo que abarca sus inicios en la publicación de variados medios hemerográficos —desde Mazatlán en 1892, hasta la capital del país en 1894, antes de su primer viaje a París en 1900, su retorno a México dos años después y su nueva visita a Europa en 1905—, así como los antecedentes fundamentales para entender la historia textual de *Los dos claveles*.

En este sentido, no me detengo en el estudio de su crónica, su poesía, ni en su relación con otros medios —como *El Nacional*, *El Tiempo Ilustrado*, *El Demócrata*, *Diario del Hogar* o *Bohemia Sinaloense*, por mencionar algunos—. Si bien nociones de estos temas como los públicos involucrados son relevantes por la cercanía en la recepción genérica, consideraciones así rebasarían completamente los fines de este trabajo cuyo eje, por la vinculación textual, se centra en su mayoría en los soportes de Rafael Reyes Spíndola, especialmente en *El Mundo Ilustrado*.

Como relato con mayor detalle en el segundo capítulo, *Los dos claveles* consigue el primer lugar de un concurso convocado por *El Imparcial* en 1904, a pesar de haber rebasado la extensión establecida. Es curioso cómo la dictaminación final dispensa el excedente de palabras y decide otorgar el primer

lugar a Nervo —junto al relato “Almas fuertes”, acompañado del lema “Yo contra todos y todos contra yo” (“El concurso literario” s.p.)—. Desde entonces, la narración se ha mantenido regida bajo la premisa de ser un cuento, pues ganó el certamen correspondiente con ese género, se publicó en una columna de cuento, además de ser recopilado con otros relatos de esa misma índole. Mi propuesta, entonces, parte de los esfuerzos actuales por (re)conocer al Nervo prosista, pero también del desafío que implica cuestionar una *clasificación* genérica implantada desde hace poco más de un siglo.

Para demostrar mi hipótesis, es necesario comparar la obra con otras entendidas por la crítica tanto novelas cortas como cuentos. En este último caso, analizo dos historias de *Almas que pasan* (1906) —“Lía y Raquel”, además de “El final de un idilio”—, libro que reúne la mayoría de los relatos de la columna “Otras vidas”, publicada justamente en *El Mundo Ilustrado* durante la segunda etapa de colaboraciones con el medio después de su regreso de París. Relacionar dichos textos permite, por una parte, establecer diferencias claras entre ambos géneros; pero también, por otro lado, vincular narraciones cercanas en cuanto a la fecha de publicación y que además coinciden en el mismo volumen difundidos como libro de cuentos en 1906.

Asimismo, en cuanto a las novelas cortas, relaciono *Los dos claveles* con *El de los claveles dobles* (1899), de Ángel de Campo, y *El consejo del búho* (1924), de María Enriqueta Camarillo, debido a la familiaridad de sus *efectos*, derivados de los recursos narrativos empleados por los autores, descritos y analizados en el último apartado de este trabajo. Desde las premisas genéricas desarrolladas en el primer capítulo, es importante considerar los recursos narrativos como herramientas para generar efectos particulares, relacionados a nuestro entendimiento de un género literario.

Curiosamente, cada una de estas novelas cortas posee una historia textual distinta, ligada a diferentes soportes editoriales. *El de los claveles dobles* se publicó por entregas en *Cómico* —también a cargo de Reyes Spíndola—; *Los dos claveles* fue difundido como “cuento” ganador en una emisión única a cargo de las imprentas de *El Mundo Ilustrado*; mientras que *El consejo del búho* formó parte de la colección de *El Universal Ilustrado*, la cual publicaba obras de autores distintos con cierta

frecuencia. En el apartado 1.3, intitulado “La novela corta y sus soportes”, profundizo en las distinciones entre cada uno de estos medios.

Cada una de las narraciones antes mencionadas, además, se asemejan por sus temas, como podrá leerse en los capítulos 3.1 y 3.3 —“Análisis genérico y narrativo” y “*Los dos claveles*, una novela corta en perspectiva”, respectivamente—. Los elementos constitutivos de los relatos funcionan como detonantes para el manejo de los recursos genéricos; es decir, aportan a la construcción de la intensidad y la expansión requeridas por la novela corta (Leibowitz 16).

En este sentido, mi hipótesis es que el desarrollo de los personajes —aunado a los contrastes entre lo tradicional y lo moderno—, la evolución de los espacios físicos, así como su influencia en los protagonistas de la obra, además del manejo de los tiempos, contienen razones suficientes para establecer las relaciones necesarias entre las historias de cada personaje desde dos niveles diferentes: el temático y el genérico.

Fiel a su riqueza narrativa, *Los dos claveles* (*Historia vulgar*) de Amado Nervo presenta configuraciones genéricas, simbólicas, narrativas y discursivas desafiantes para cualquier analista. Si a ello añadimos la complejidad de un género como la novela corta, corremos el riesgo de perdernos en la “vaguedad e indefinición del hombre y la obra” (Xirau 191), características frecuentes de la literatura nerviana. Acaso la sustancia que teje la obra de Nervo esté condenada a ser inaprensible, pero baste para la crítica o para los lectores el ser interpretable.

# CAPÍTULO 1

## DEFINICIONES Y CARACTERÍSTICAS DE LA NOVELA CORTA

### 1.1 Esbozos sobre el género y un género

**P**osiblemente, los géneros literarios representan uno de los campos más ambiguos para el estudio de la literatura. Entender el *género* como sinónimo de *clasificación* desdibuja las reflexiones acerca de sus funciones, así como el reconocimiento de sus propiedades. Más bien, la organización de textos pertenecientes a un cierto género se forma como consecuencia de identificar la constante presencia de diversos factores. Por ello, resulta fundamental no sólo identificar tales rasgos, sino también estudiar cómo funcionan dentro de las mismas obras.

Las realidades contextuales y pluridimensionales de un texto<sup>5</sup> constituyen una variabilidad inabarcable para los estudios genéricos; en consecuencia, “los géneros no son algo concreto (no son por lo tanto reducibles a un texto determinado ni siquiera a un conjunto de textos), ni a una ficción intelectual libremente construida por el investigador” (Głowiński 97). Así, la idea del género se asemeja más a la de un fenómeno heterogéneo condicionado por elementos de diferente índole que a la de un recurso prescriptivo y clasificatorio. Cabe preguntarse, por

---

<sup>5</sup> Parto de las reflexiones de Kurt Spang sobre la palabra *texto*. En *Géneros literarios*, afirma que un texto “no reproduce servilmente la realidad, son construcciones y abstracciones que designan una realidad o una realización posible” (31).

consiguiente, acerca de otro tipo de enfoques para su estudio: cuál es su identidad, sus funciones y sus recursos constitutivos, además de su procedencia contextual.<sup>6</sup>

A propósito de tales cuestionamientos, Jean-Marie Schaeffer sostiene en *¿Qué es un género literario?* (1989):

la cuestión de su identidad no podría tener una respuesta única, al ser la identidad, por el contrario, siempre relativa a la dimensión a través de la cual se la aprehende o, por decirlo de otro modo: una obra nunca es únicamente un texto, es decir, una cadena sintáctica y semántica, sino que es también, ante todo, la realización de un acto de comunicación interhumana, un mensaje emitido por una persona dada en determinadas circunstancias y con unos fines específicos, recibido por otra persona en determinadas circunstancias y con unos fines no menos específicos (56).

Así, la palabra *discurso* cobra mayor importancia, pues de ella derivan consideraciones dependientes de un contexto —tanto lingüístico como situacional—, un emisor y un receptor. Coincidiendo en este sentido con Tzvetan Todorov quien, en “El origen de los géneros”, menciona que “un discurso, como un acto de comunicación interhumana, requiere no sólo de frases sueltas, sino de enunciados” (35). Es decir, recurre al carácter enunciativo de un texto, no sólo a su composición gramatical, sintáctica o léxica. Toda forma textual deriva de un contexto precedente para llegar a un contexto receptor, cada uno con sus propias características.

Las propiedades textuales de una obra literaria funcionan, entonces, como una codificación con límites establecidos por el lenguaje en distintas situaciones lectoras y creativas. Esta pluralidad permite la reactualización no sólo de una obra en concreto, sino también de todo un género a través de uno o varios periodos. Desde la perspectiva de Michał Głowiński, los géneros literarios poseen dos tipos de rasgos: invariantes y variables. Los primeros “sólo surgen cuando se contempla el género dentro de largos periodos de tiempo” (100), por lo tanto, no

---

<sup>6</sup> No es propósito de este trabajo profundizar con detenimiento en la historia de los géneros —lo cual exigiría revisar la evolución terminológica de los mismos—; más bien, intentaré caracterizar someramente qué es el género en tanto abstracción ontológica, con el propósito de relacionarlo con una de sus manifestaciones posibles: la novela corta.

sufren modificaciones en su historia; los segundos, por su parte, únicamente se presentan en ciertos contextos.

Desde la dialéctica de ambos rasgos —en otras palabras, desde la conjugación de aspectos invariantes y variables a través de distintos pasajes de la historia—, es posible reconocer la evolución de los géneros literarios.<sup>7</sup> Mientras que los rasgos invariantes dan un carácter permanente a la identidad genérica, los rasgos variables funcionan como adaptadores en constante cambio, según el periodo de su escritura. En consecuencia, podemos pensar el género ya no sólo como un sinónimo de *clasificación*, sino como una “codificación históricamente constatada de propiedades discursivas” (Todorov 36).

Emisor y receptor —autor y lector, en otros términos— conforman la dualidad necesaria para establecer el canal comunicativo de un mensaje o bien de una obra, sus características, sus referentes y, por consiguiente, su(s) género(s), pues resultaría imposible elaborar un estudio de esta problemática sin ambos factores. Sin autor no hay obra; si no hay lector, tampoco existe un actante interpretativo. Incluso el propio contexto sería irrelevante si no estuviera presente un intérprete de la obra por analizarse. En este sentido, ambas figuras son imprescindibles también para el género, más allá de las propias circunstancias contextuales e individuales de cada uno.

Esta premisa sintetiza un punto de convergencia para distintos teóricos de los géneros literarios: Jean-Marie Schaeffer (48), Tzvetan Todorov (38), Miguel Ángel Garrido Gallardo (20) Wolf-Dieter Stempel (243-244) y el propio Głowiński (98). Los cinco concuerdan en que el género influye tanto en el autor como en el lector; aunque de forma distinta, esta injerencia igualmente sirve para encaminar ambos procesos: creativo para el autor e interpretativo para el lector. “El sistema de los géneros determina de una manera específica las prácticas lite-

---

<sup>7</sup> Tzvetan Todorov considera que los géneros literarios no son fenómenos de generación espontánea; más bien, responde a la pregunta “¿de dónde vienen los géneros?” con la siguiente afirmación: “Pues bien, muy sencillamente, de otros géneros. Un nuevo género es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación” (34). En este sentido, coincide con Alaiister Fowler, quien explica las distintas relaciones posibles entre los géneros: inclusión, combinación, inversión, contraste, jerarquía (100). Véase “Género y canon literario”, en *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco / Libros, 1988.

rarias, tanto en el plano de la emisión como en el de la recepción” (Głowiński 98). Garrido Gallardo lo explica así:

El género, en efecto, por una parte, es estructura de la obra misma y, por otra, vehículo de comparación con las demás de su época y de toda la historia. La peculiaridad estilística de un producto resaltarán sin duda más, puesto en relación con todos los que comparten esa estructura común que se llama género (25).

El género contiene, de esta manera, no sólo una propiedad dinámica, transitoria, desde las cualidades relacionadas con el discurso, sino también otra simultánea en tanto que encuentra la presencia de ciertos rasgos en distintos textos, a pesar de las diferencias temporales de sus orígenes. Ahora bien, si pensamos en la emisión y la recepción de las obras —desde un ángulo influido mayormente por el análisis discursivo—, consideraríamos sólo una parte del sistema de los géneros literarios. Es importante rescatar también la influencia de ciertas prácticas literarias, pertenecientes al horizonte de expectativas de cada autor, desde sus influencias hasta sus tradiciones.

En su estudio acerca de la identidad genérica y la historia de los textos, Schaeffer propone, en sintonía con E. D. Hirsch, dos niveles de acercamiento al género y, más importante aún, de decodificación de una obra literaria: el régimen autoral y el régimen clasificatorio (101). El teórico entiende que el contexto es “un conjunto de factores lingüísticos, literarios y culturales que conforman la situación de recepción de un texto” (105), el cual varía para cada caso: para el autor de un texto resulta invariable, pues se constituye en un entorno espacio-temporal determinado; para el lector, por el contrario, se modifica en relación con distintas circunstancias históricas desde cuando se lea.

El autor, en este sentido, prefigura una obra con base en sus propios referentes, lecturas e influencias, por lo que se relaciona cuando el escritor busca romper con una determinada tradición, pretende innovar desde la modificación de esas mismas tendencias preestablecidas. Bien afirma Todorov: “Podríamos ir más lejos: la norma no es visible —no vive— sino gracias a sus transgresiones” (33).<sup>8</sup> De este modo, así se logran establecer también

---

<sup>8</sup> En “Hermenéutica, tradición y alteridad”, Mauricio Beuchot comprende la idea de la tradición —a partir de los postulados de Hans-Georg Gadamer— como un círculo donde confluyen lenguaje y cultura para con-

modelos de escritura que transmiten una cierta vigencia según sus propios contextos.

Así pues, el género posee una relatividad inmanente: parte de un contexto creativo, pero pasa por un proceso de descontextualización y recontextualización discursivo, inherente, como afirma Schaeffer, a todo acto comunicacional (98). La tradición también se modifica, pues sólo los referentes anteriores al texto influyen en la confección de la obra, pero en el proceso de lectura existe una mayor cantidad de referencias, incluso posteriores a la obra en sí misma.

Desde el estudio de los géneros, es posible distinguir varios criterios de análisis. Por ejemplo, Kurt Spang habla de enfoques cuantitativos, lingüístico-enunciativos, temáticos, históricos y sociológicos (32); Garrido Gallardo, por otra parte, de aspectos semánticos, sintácticos, pragmáticos, verbales e históricos (37); finalmente, Schaeffer, a partir de la discursividad, desglosa niveles de enunciación, destino, función, semánticos y sintácticos, al tiempo que destaca la importancia del marco comunicacional y la realización por encima de ellos (82).

A mi juicio, estos niveles pueden sintetizarse en dos grandes bloques: el contexto y el discurso. En el primero entrarían los recursos variables o pragmáticos —las tradiciones, los horizontes de expectativas, el tiempo, el espacio; por consiguiente, los aspectos históricos y sociológicos, desde la perspectiva de Spang—; en el segundo, los recursos discursivos —sintaxis y semántica, por ejemplo— cuantitativos y cualitativos del género. En este sentido, quien realiza un análisis más exhaustivo es Schaeffer, pues, con una influencia notoria de la lingüística, atiende el nivel de destino y las funciones de un texto.

Para los propósitos de esta tesis, el análisis de la novela corta requiere de un punto de partida en cuanto a su comprensión genérica. Primeramente, es importante situarse en un grado de abstracción más complejo para dimensionar los factores del

---

dicionar la interpretación de una obra; es decir, como “una serie de pre-conocimientos” (33). En su artículo, profundiza sintéticamente en las funciones de la tradición no sólo para los lectores, sino también para los autores. Es posible, desde su perspectiva, acercarse a este horizonte de referencias para “tomar una actitud de reproducción y copia, o una de enfrentamiento y superación, pero también una de reabsorción y adelanto, confiando en que la superación se dará de una manera no tan escandalosa, aunque sí en una medida suficiente para hablar de progreso” (33).

género. Todorov menciona: “Como bien sabemos, toda clase de objeto puede convertirse, por un paso de la extensión a la comprensión, en una serie de propiedades” (36). Después es necesario, por lo tanto, pasar de la abstracción a la comprensión; en otras palabras, esbozar al menos una definición del género de la novela corta a partir de sus propiedades.

Para ello y dada la inclusividad proporcionada por Schaeffer respecto a las dimensiones del género, es conveniente partir de al menos tres niveles para su definición: la enunciación, la sintaxis y la semántica. La novela corta, en este sentido, sería una narración (nivel de enunciación) breve (nivel sintáctico) centrada en el juego de tensiones de uno o pocos personajes, situados en una historia central y en ambientes favorables para su desarrollo, vinculados tangencialmente con historias alternas sugeridas (nivel semántico).

Los niveles antes mencionados en relación con la novela corta se vinculan, en buena medida, con la textualidad de toda obra literaria; analizaré la explicación de tales propuestas detenidamente en el siguiente apartado. Por otro lado, el bloque contextual —por ende, el género extrínseco o clasificatorio con todos sus componentes— serán pertinentes al analizar el soporte de esta forma genérica.

No obstante, la dificultad —ya de por sí avanzada al abordar el género desde una perspectiva ontológica— se incrementa en este caso ante la variabilidad terminológica del tema:<sup>9</sup> “en

---

<sup>9</sup> Utilizaré siempre el término *novela corta*, en detrimento de *nouvelle*, *novelle*, *novella*, novela breve, “novelita” o algún otro término de este tipo. Los primeros tres poco aportan al análisis por ser calcos de otras lenguas (francesa, alemana e italiana, respectivamente); no obstante, de esas formas, cabe resaltar que *nouvelle* ha sido la de mayor peso en el ámbito hispano, pues parte en buena medida de la tradición francesa presente durante el siglo XIX. Asimismo, considero a la novela corta como una manifestación propia de las formas literarias breves —al igual que otras posibles como el microrrelato, el epigrama, el haikú o la minificción—; la brevedad alude, desde esta perspectiva, sólo a atributos formales y realizables de diferentes maneras, pero sin responder necesariamente a criterios cualitativos particulares. En consecuencia, tampoco consideraré denominaciones que incluso denotan un cierto significado de incompletitud característico del género, valoración poco fundamentada desde la argumentación de este trabajo. Por supuesto, también existen acercamientos como los de Rony Vásquez Guevara, quien en la revista *Microtextualidades* analiza el concepto de *micronovela* en cuatro libros de autores latinoamericanos. Con base en ello, propone la definición de un género

cualquier latitud, la novela corta en lengua española ha adolecido de un término impreciso que refleja las denominaciones más inusuales” (Jiménez Aguirre “Notas y claves” 16).<sup>10</sup> Judith Leibowitz, en *Narrative purpose in the novella* (1974), afirma:

One reason for neglect of the novella in America is that by a linguistic accident, the terms used for fictional forms have developed in such a way as to leave us without a separate designation for the genre. A chart of the words available in various languages shows that English, and also Spanish, is currently lacking in a word which exists in other languages (10).<sup>11</sup>

La nominalidad del género se compone de dos palabras; una de ellas, *novela*, refiere a toda una gama de referentes literarios con una tradición histórica de varios siglos; la segunda, *corta*, parece indicarnos parámetros enteramente cuantitativos, aunque de esa forma aún es ambiguo: ¿Cuándo un texto es corto o cuándo deja de serlo? Como analizaré más adelante, es una pregunta prácticamente incontestable en términos de extensión, pues incluso así para los autores resultará un factor secundario en relación con otras cualidades literarias y discursivas.

---

que mezcla distintos discursos (como poemas, epigramas, relatos breves y mensajes telefónicos) en una sola obra para generar efectos similares a los de la novela corta. Véase “Hacia una aproximación a la micronovela en la literatura hispanoamericana actual”. *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción*, núm. 4 (2018): 139-151.

<sup>10</sup> Para un acercamiento más directo a la evolución terminológica de la novela corta, véase Gillespie, Gerard. “¿*Novella, nouvelle, novelle*, novela corta? Una revisión de términos” en *Una selva tan infinita V*. 1.ª edición. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2022, 49-78 pp.

<sup>11</sup> Durante el México decimonónico, la denominación del género usualmente recayó en la utilización de *nouvelle*, lo cual, como he comentado antes, refleja la amplia influencia gálica en aquella época. Por otro lado, también algunos autores españoles reflexionaron al respecto. Manuel Martínez Arnaldos, en “Epílogo de la novela corta tras la Guerra Civil española: 1939-1955”, menciona la categoría de “cuento largo”, acuñada por Emilia Pardo Bazán para designar una novela corta (6). Asimismo, en “Los relatos breves de Valera”, Enrique Rubio Cremades comenta que el autor de *Pepita Jiménez* (1874) diferenciaba apenas entre los géneros de novela o cuento, no por su poca reflexión sobre el tema, sino por la ambigüedad del mismo (1453); así, el autor español prefería usar términos como “novelita” y “cuento” para designar sus relatos. Estos nombramientos tuvieron una recepción menos fructífera en México, pues en los círculos literarios preponderó el prestigio de la tradición francesa así como el uso de *nouvelle*, pues demostraba un carácter moderno.

## 1.2 *Dimensión textual de la novela corta*

Como he mencionado, el adjetivo en el nombre del género novela *corta* distrae la atención del análisis hacia un cierto número de páginas o palabras. Si la comprensión del tema girara sólo en torno a la extensión, este parámetro desafiaría al autor a condensar los elementos literarios necesarios para finalizar su obra con parámetros cuantitativos. Un razonamiento de este tipo tiende al sacrificio del análisis narrativo en aras de priorizar el nivel sintáctico o de extensión, cuando en realidad éste sólo es uno de los aspectos del texto. La novela corta “tiene tantas páginas como sean necesarias y tan pocas como sean suficientes para construir e interrelacionar las tres imprescindibles instancias de contenido [anécdota, personaje y ambiente]” (Ramos 48).

Llama la atención que en lengua hispana no resulte claro el uso de un sustantivo para el adjetivo *corto*, cuyo desplazamiento queda relegado a un segundo plano por estar supeditado a *novela*. Desde esa lectura, *novela corta* en primera instancia alude a una subordinación del género a la novela. Bien señala Gerald Gillespie:

La introducción de un término como “novella” en nuestro vocabulario crítico no constituye ningún milagro en la clasificación, pero sí nos permite regresar al uso directo del adjetivo “corto”. Una novela corta puede ser exactamente eso, de menos páginas que una obra que por costumbre consideramos un trabajo organizado como novela (73).

Sin embargo, una perspectiva cuantitativa condiciona el juicio e interpretación de un texto generado a partir de mecanismos cualitativos, sin estar estrictamente restringidos por una cantidad de páginas o de caracteres. La longitud está condicionada también por el medio editorial —como analizaré en el siguiente apartado—, cuya regulación influye en el concepto de un género literario desde los diferentes contextos donde se sitúe.

Como en todo género literario, el entendimiento y las nociones de la novela corta se han transformado a lo largo de varios siglos.<sup>12</sup> La lectura de una obra, entendida como novela corta,

---

<sup>12</sup> No es mi propósito detenerme en el análisis evolutivo del término *novela corta* en lengua hispana, sino detectar sus características desde su textualidad y sus soportes. Para consultar la variación en el nominativo

no fue igual en el México decimonónico que durante el México contemporáneo, pues existen circunstancias distintas en ambos periodos, influyentes no sólo al concebir un texto —como la tradición de los autores, los soportes editoriales, los temas en boga, el ámbito sociocultural, entre otros—, sino también en las formas de lectura.

Un género, como una categoría base para identificar características constantes en una tradición literaria, se construye de las “réplicas de ciertos modelos de discurso [las cuales] obedecen al contenido que se quiera comunicar, según las relaciones entre emisor y receptor y su contexto” (Głowiński 96). De este modo, comprender la textualidad del género requiere siempre de una contextualización, pues

su naturaleza y extensión cambian en función de múltiples factores puesto que aquello que es posible en una determinada situación literaria deja de serlo en otra, ya sea porque tal elemento ya no corresponde a la concepción del género o de la literatura en general, admitida en un momento dado, ya sea porque el género no dispone en aquel momento de medios para actualizar tales posibilidades (101).

El bloque contextual establece, en cierta medida, el mensaje discursivo emitido o creado por cada autor —en otras palabras, la obra literaria—. Desde esta perspectiva, el género de la novela corta sería una directriz para saber qué acerca a una obra, entendida de esta forma, a otras igualmente vistas así. Sin embargo, *novela corta* no es en sí una categoría interpretativa, pues “la interpretación deduce lo que la obra tiene de único [...]. Así pues, el género determina un cierto marco de interpretación así como determina el marco de cualquier lectura” (Głowiński 109). En “Aspectos genéricos de la recepción”, Wolf-Dieter Stempel afirma:

Diremos, pues, a guisa de síntesis, que, visto a esta luz, la recepción de un texto literario, si aceptamos identificarlo con la concreción y la actualización, es esencialmente un proceso genérico y eso en un doble sentido: en relación con las condiciones a las que se vincula (condiciones de las que desprenden tanto su constitución como su cumplimiento) y en relación con su resultado, es decir, con el modelo en el cual desemboca (243).

---

del género en lenguas romances, véase Walter Pabst. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Madrid: Gredos, 1972.

Esta forma de observar el problema de los géneros ayuda a entender, de forma pragmática, el proceso de creación y recepción de las obras. De ahí la importancia de identificar los rasgos cualitativos, pues de esa forma se pueden comprender sus funcionamientos y no sólo el número de las palabras o las páginas. Sólo así es posible vislumbrar los *efectos* pretendidos en las obras.

Si se asume el género como una forma de abordar la lectura, o bien como un fenómeno favorecedor para identificar ciertas características en un corpus determinado, podrá entenderse mejor el uso de recursos específicos, en lugar del empleo de otros tantos. Por ello, Luis Arturo Ramos enfatiza en la intención y la convención de los autores —categorías relacionadas con el género intrínseco o autoral de Schaeffer— al momento de configurar un texto literario o, “dicho de otra manera, lo que el escritor pretende hacer, inmerso como está en un contexto de lectores experimentados y con referentes literarios” (37).

Judith Leibowitz, por su parte, sostiene que

Once we define the generic goal, the narrative shaping purpose of the novella, the characteristics may have significance they previous lacked. If it can be shown that the function of whatever techniques the novella uses is constantly to produce the same effect, the traditional categories may be relegated to history and the novella may be understood in terms of its generic aesthetic goal, or narrative purpose (15).

Ramos concuerda, en este sentido, con la premisa de Leibowitz: para generar los efectos en una novela corta, el escritor debe realizar una prefiguración de los recursos de ese género. Esto le permitirá establecer un sentido en el uso de ciertas herramientas que, posiblemente, antes carecían de mayor sentido fuera de contexto. Así, la utilización de esos instrumentos discursivos se vuelve una necesidad genérica dispuesta hacia un efecto estético particular: “The selection of a genre limits the author’s ability to manipulate his material and at the same time opens to him the possibilities inherent in that kind of narrative treatment” (18).

El cuestionamiento subsecuente sería plantearse qué elementos ocupa la novela corta para establecer sus propios efectos, diferenciadores de otros géneros como la novela o el cuento. La discusión pasa, entonces, al plano de los recursos narrativos y textuales, que al mismo tiempo comparten presencia en

diferentes relatos insertos en la tradición de la novelística corta. Las categorías propuestas por Głowiński acerca de los rasgos invariables y variables permiten comprender a este género no desde una tipología fija, sino desde la presencia o ausencia de ciertas características a través del tiempo.

Aquí se genera la discusión sobre el posicionamiento de un género inserto “en medio” de dos tradiciones consolidadas en la historia de la literatura en sí: el cuento y la novela. Juan Villoro, por ejemplo, ha calificado a la novela corta como “un género limítrofe” (50) situado entre ambos.

A propósito de la constante comparativa entre estas tres formas, Antonio Garrido Domínguez comenta:

la novela corta se halla a la misma altura que las formas narrativas que la flanquean y participa de la misma naturaleza [...] porque de lo que se habla aquí es de tres formas básicas de expresarse narrativamente en literatura [...]. Y que se encuentre a medio camino entre los otros dos en base a su extensión no debe ser un obstáculo en ningún caso para afirmar su categoría genérica, porque la novela corta no solo se ha hecho un hueco en el reducido espacio de los géneros narrativos, sino que se ha dotado no sin esfuerzo de una personalidad propia (*Ínsula* 5).

Más que diferenciar a la novela corta de otros géneros por la índole de sus asuntos o argumentos —tal como señala Mariano Baquero Goyanes en “La novela y los géneros próximos (novela corta y cuento)” (1988)—, sus distintivos radican en el tratamiento encaminado a provocar sus propios efectos estéticos. Baquero Goyanes entrevé la solución a esta problemática al explicar que *Adiós, Cordera* (1893), de Leopoldo Alas, *Clarín*, perdería fuerza si se dilatara su anécdota como en el caso de la novela de largo aliento; al mismo tiempo, señala la importancia de su brevedad. No obstante, su análisis no profundiza en las razones de esa diferenciación.

Los principios fundamentales para la identificación de los rasgos invariantes de la novela corta parten de las posibilidades de condensación y dispersión (Leibowitz 54-55). Por un lado, el cuento exige una precisión en cuanto al desarrollo de la trama: “En términos de estricta extensión, el cuento concluye porque la trama *no da para más*, y no puede prolongarse sin que sufra la totalidad del texto” (Ramos 41). Por otro, la novela “larga” tiene la apertura suficiente para dilatarse en su constitución:

En la novela la versión es total, se discriminan los hechos, se les ubica inescrupulosamente en la historia y escrupulosamente en la fantasía, se analizan los pensamientos desde fuera y desde dentro, desde el testimonio de quien asiste a su eclosión y desde la mente que los genera; cada peripecia, cada proceso, cada historia, tiene raíces en el pasado, proyecciones en lo venidero, es un mero resorte que, al igual que en la vida, se conecta aquí y allá con otras peripecias, otros procesos, otras historias (Benedetti 34-35).

Este juego tan versátil respecto a las tensiones y el manejo del tiempo exige un control absoluto de los tres elementos indispensables para la realización de una novela corta: anécdota, personaje y ambiente (Ramos 44). Mediante el mayor o menor desarrollo de estos elementos, así como de su relación al interior de la obra, es posible explorar diferentes niveles de análisis, fundamentales para profundizar, sugerir, ampliar o suprimirlos.

Según las decisiones autorales, la interacción de estos factores ofrece una estructura singular en cada obra, con sus propios conflictos y desarrollos particulares. Por ello, Judith Leibowitz propuso los rasgos invariantes para el género de la novela corta: intensidad y expansión (16), cualidades base para discernir entre un género y otro.

La intensidad sería el resultado de la constante interacción entre los niveles estructurales de un relato (es decir, los elementos señalados por Ramos), causada y regulada al mismo tiempo por el problema o conflicto de la historia:

The general themes in each novella are established by a specific situation and arise from it. The themes are organized into a central conflict or dialectic and are widened by the various associations that make up the theme-complex or groups of theme-complexes. While these techniques are not peculiar to the novella, they occur in a special proportion in this literary form. Whereas the novel focuses on several motifs in succession so that the themes are inter-related and woven into the plot, the novella maintains a single focus (49).

De ahí la pertinencia de analizar técnicamente la manufactura de una obra y la importancia de otorgar a este género un carácter autónomo en contraste con el cuento o la novela: "It is necessary to understand the structure of the work before any valid conclu-

sions can be drawn concerning structural questions such as central conflict or turning point” (22).

La expansión, por su parte, puede lograrse una vez que dialoga el problema de la trama y el marco contextual del relato. Es decir, al fusionar el marco situacional y ambiental con el problema que presentan los personajes, se genera una dilatación que permite desarrollar la atmósfera, pero también una unidad concentrada en la historia central: “The themes, emanating outward, are not explicitly developed by the plot, so that the subject remains in constant focus” (49-50).

Por lo anterior, la categoría del efecto o del propósito de la novelística corta reluce como el diferenciador principal. El empleo de este tipo particular de tensión derivada por la intensidad y expansión surge “de un dominio esencial de la condensación y de las posibilidades de la dispersión [...]. La novela breve alude a esas posibles ramificaciones, pero no las ejecuta, o no del todo” (Villoro 54-55). Por otro lado, “In a long novel, it is customary to treat background elements more extensively in order that the reader involve himself in the character’s social reality” (Leibowitz 45).

La novela corta se nutre de elementos velados, posiblemente distendidos, pero al mismo tiempo constreñidos, pues no puede permitirse su completa expansión, aunque tampoco su total relajamiento.

En resumen: el cuento, en palabras de Kurt Spang, “se podría resumir como el arte de la omisión” (11); la novela corta, en opinión de Leibowitz, es el género de la sugerencia (52); en tanto, la novela, como bien rescata Spang de Darío Villanueva, “es libertad de contenido y forma” (121). Omisión, sugerencia —aunada al binomio de condensación-dispersión— y libertad responden a mecanismos completamente diferentes, aunque comparten discursivamente una característica en común: el relato.

La situación básica que subyace a todos los textos narrativos es la del relator de historias, es decir, nos encontramos siempre en una historia narrada, por alguien, comúnmente llamado narrador. Entiendo por historia narrativa la configuración verbal ficticia de espacio, tiempo y figura(s) predominantemente en una situación conflictiva. Como toda obra de arte también las obras narrativas

constituyen una visión e interpretación de la realidad a través de la presentación de un mundo posible (Spang 104).

Alfredo Pavón, en “El material de los sueños en el relato breve y la novela corta,” distingue narratológicamente entre los nominativos de la novela corta y el relato breve.<sup>13</sup> Aunque parecidos, este último no profundiza en el conflicto de intereses porque focaliza su narración en “los detalles de las acciones y las palabras de los implicados en la historia central y en las subalternas, pero escamotea la puesta en escena de las intrigas, diluyendo así las tensiones implícitas en toda lucha de intereses” (255). En contraparte, la novela corta sí abrevia con mayor intensidad en las tensiones situacionales de la historia central, acompañada de otras intrigas, pero al mismo tiempo reguladas por la concentración requerida por el género ya descrita anteriormente.

De esta manera, a pesar de que existen conflictos en ambos casos, la novela corta no sintetiza o duda en mostrarlos, lo cual genera puntos de presión a lo largo de toda su historia —rasgo que, desde el análisis de Pavón, no sucede con el relato breve—, sin ser diluidos propiamente por el narrador de la obra. La novela corta exige, por consiguiente, el uso de la elipsis como recurso central para reducir los acontecimientos tratados. A pesar de sugerir temas, personajes o historias paralelas, nunca profundizará en ellas; sí lo hará con la historia central. La novela corta da pauta para su desenvolvimiento parcial, aunque contenga en sí una pluralidad considerable de subtramas o anécdotas secundarias implícitas o sugeridas.

---

<sup>13</sup> Conviene reflexionar acerca de la dimensión terminológica del relato breve. Pavón —en sintonía con Spang— parte de la presencia de tres niveles en toda obra literaria narrativa: historia, relato y narración. Al tomar como base a Genette, entiende el relato como un discurso, cuyas funciones se centran en “transmitir varios efectos de sentido —diégesis, intriga, personajes, acciones, tiempo, espacio, etc.—” (Pavón 243). Schaeffer, por otro lado, entiende que el análisis de diferentes criterios de identidad genérica surge desde la propia discursividad de las obras. En consecuencia, los marcos comunicacionales, semánticos, pragmáticos y cualitativos son sólo una parte de la forma textual, mas no la conformación total del género. Desde esta perspectiva, una definición genérica que contenga la categoría de *relato* resulta insuficiente, pues *relato* se separaría de su contexto discursivo para referirse a obras en términos que rebasan los aspectos enunciativos: “Así, en un buen número de utilizations, términos como *relato* o *drama* se refieren a condicionamientos que conciernen únicamente a la enunciación” (Schaeffer 84).

El ordenamiento de la(s) historia(s), además del juego con su tensión, también le permite al género gestarse a partir de un orden cronológico, elidido o alterado, aunque siempre consistente con los propósitos de elaboración y comprensión. Al repasar su encuentro con el género, Alberto Chimal recuerda que “La novela corta permitía estructuras más complejas que las del cuento y más fáciles de aprehender (para un lector al menos) que las de la novela” (38).

Los hallazgos de Chimal parten de dos factores: 1) asumir conscientemente un papel lector y 2) identificar las impresiones generadas por las obras desde la lectura. Otra vez, el papel del receptor de la obra se vuelve un factor fundamental no para clasificar un texto, sino para reconocer los elementos constituyentes de la novela corta, no sólo desde sus recursos, sino también desde sus propósitos:

El descubrimiento de todas estas características de la lectura de la novela corta me llevó, desde luego, a intentar lograrlas a la hora de escribir: a descubrir los mecanismos (o los recursos, o las herramientas; la metáfora que se elija es lo de menos) por los cuales se podía llegar a provocar los *efectos* que encontraba. Como cualquier otro aprendizaje que se emprende por cuenta propia, hacer esto fue (y aquí sí importa la metáfora) una exploración: la averiguación de lo previamente desconocido en un conjunto de saberes que puede entenderse como un campo, una extensión en la que hay ideas y posibilidades cercanas entre sí por afinidad o alejadas por contraste, y en la que lo mismo hay terrenos llanos: formas evidentes y fáciles de percibir y replicar, y otros agrestes: las porciones de la escritura difícil [las cursivas son mías] (39-40).

El comentario de Chimal ejemplifica lo que Mario Benedetti denomina la actitud del creador (37). Cada elemento narrativo se sostiene por una decisión autoral hacedora, o al menos preferente, de una forma literaria particular. En otras palabras, las reflexiones de Chimal pueden relacionarse con el régimen autoral descrito por Schaeffer. Con cada tema, narración o texto, el autor prefigura el ritmo de su obra: es tajante en el caso del cuentista, pues se motiva a partir de la presión; el escritor de novelas cortas, por otro lado, maneja una tensión paulatina a lo largo del discurso; finalmente, el novelista encarna una actitud lenta con grandes ambiciones por abarcarlo todo, sin menospreciar los detalles (37-38).

No puede negarse la subjetividad de este enfoque, ya que se compone de premisas e intuiciones no generalizables por la situación única e individual de cada autor. Es decir, no puede divulgarse la idea de que todo novelista o cuentista considerará siempre su interés por ciertos temas; no obstante, lo primordial de esta consideración radica en señalar el interés de los autores por la dimensión formal de sus obras.

Luis Arturo Ramos acepta, al igual que Alberto Chimal, su interés por encontrarle espacio a algunos de sus textos en una forma discursivamente particular: “Creo en el *dictum* biológico que afirma que la función determina la forma. Y no sólo lo veo vigente en literatura, sino que lo suscribo y aplico: la función, o sea, mi intención, determina la forma o el género. En el caso que nos ocupa, lo que yo entiendo por novela corta” (40). Sin embargo, para relacionar un texto con un género, no basta sólo con la intencionalidad o la actitud autoral —además del empleo de recursos específicos— y su interpretación desde un papel lector activamente consciente. Como líneas arriba he mencionado, la comprensión de un género dependerá de los dos grandes regímenes: autoral y clasificatorio o género intrínseco y extrínseco (Schaeffer 101).

De esta manera, el contexto retoma su pertinencia en el análisis genérico de la novela corta: permite reconocer qué elementos emisores y receptores interpretan, comprenden, leen y analizan un género. No obstante, para establecer un canal comunicativo se requiere de un elemento hasta aquí poco analizado: el soporte.

### 1.3 *La novela corta y sus soportes*

Al igual que todo acto discursivo, las manifestaciones literarias requieren de un soporte para transmitirse, ya sea de forma escrita u oral. En este caso, las dimensiones del mensaje consiguen un significado figurativo, simbólico incluso desde la utilización de lenguaje escrito, pues no buscan responder al propósito pragmático de la comunicación cotidiana: “La obra no atiende un fin práctico que se sitúa más allá de la manifestación lingüística; más bien, tomará una naturaleza simbólica, lejos del orden práctico” (Stempel 239). Desde este enfoque, es posible atribuir un carácter discursivo a la literatura aunado al estatuto del habla;

no obstante, el propósito de analizar aquí la relación entre el género y el soporte radica en el estudio de la concreción escrita.

La escritura, debido a su materialización visual, implica la fijación de un texto en un periodo y espacio determinados, tal como hemos visto hasta ahora. Más allá de los horizontes de expectativas o las tradiciones y las decisiones de cada autor —es decir, de los componentes que influyen en la genericidad autoral—, un soporte reclama una base de transmisión ocasionalmente variable. Sin embargo, no debe confundirse la obra con su materialidad textual, pues esta última puede cambiar, aunque la primera en sí no sea modificada.

Si consideramos un texto literario como una “experiencia de la producción semiótica de una nueva configuración genérica” (Stempel, 246) —derivada de la dialéctica antes abordada entre el género autoral y el clasificador—, la experiencia deviene, en buena medida, de la forma como está investido el texto por leerse. Ya no sólo es el lenguaje en sí, sino también los recursos agregados en la recepción: “lo genérico del modelo y del modo [de recepción], complementarios en su manifestación, son, pues, solidarios el uno del otro por su función” (250).

Cada uno de los posibles soportes o canales responde a distintas finalidades, relacionadas al mismo tiempo con circunstancias que rebasan los propósitos de este trabajo y merecerían un análisis más minucioso. Los públicos, el mercado, los temas en boga, el diseño, la tipografía, así como otros rubros, condicionan la formación de una obra, ya sea por sus aspectos visuales, sus objetivos discursivos o sus potenciales receptores. De esta manera, el soporte exige finalidades trascendentes al texto literario como tal. Schaeffer describe este fenómeno de la siguiente forma:

Para que exista un acto discursivo es menester que el soporte comunicacional sea investido de una intención de comunicación: debe haber en él una enunciación, y es preciso que alcance a un destinatario y se proponga un objetivo. El soporte material no deviene una realidad semántica y sintáctica sino porque está investido por un acto comunicacional que es una realidad a la vez física e intencional: es un acontecimiento, pero un acontecimiento que expresa una intencionalidad (57).

Por tanto, el soporte se vuelve factor decisivo en la recepción de una obra. Sus componentes pueden determinar la manera

como es recibida o qué tanto se lee. Así, es posible que una obra “se convierta, a su vez, gracias al éxito editorial y a la atención de los críticos, en una regla” (Todorov 33). El género, a propósito de su tránsito entre la obra individual y el vasto campo de la literatura, acompaña la posibilidad de insertarse, fortalecerse o transmitirse por medio de uno o varios textos. De ahí surge la importancia de los soportes editoriales: permiten el reconocimiento de una obra y de su(s) género(s) acompañante(s).

No obstante, no sólo el influjo de estos rasgos afecta a las obras, sino también a los intereses del medio involucrado. Aspectos como la extensión cobran relevancia debido a las exigencias de determinados soportes. Esto, en ocasiones, interviene en el proceso creativo de la figura autoral. Para la novela corta, un género complejo de estudiar o caracterizar, representa un factor importante, pues “la decisión editorial puede ser decisiva para definir un género limítrofe, a medio camino entre el cuento y la novela” (50), afirma Juan Villoro.

Una obra, a pesar de la versatilidad de su recepción según los soportes involucrados, puede ser discursivamente la misma en un canal u otro, aunque esto por supuesto no siempre debe ser o es así. Bien puede leerse una obra, ser escuchada por transmisión oral o incluso por algún medio radiofónico. La recepción cambiará de acuerdo con el sostén material del texto, en este caso; por tanto, su reconocimiento también se transformará. Una colección, un libro único, una serie publicada por entregas, un periódico, una revista, entre otras variables pueden ser algunos de los canales que dan forma a un texto literario.

En este punto, cabe destacar la pertinencia en el estudio de los recursos narrativos de la obra, pues a partir de ellos surgirán cuestionamientos a la noción de *clasificación* genérica abordada en el primer apartado. Sin embargo, más allá de las tipologías propuestas por los soportes, no debe abandonarse el análisis textual de las obras.

Su categorización no puede caer bajo el rigor de una simple suma de palabras o de una arbitraria cuantificación de páginas. Mismas que por sí fuera poco, corren a cargo de la decisión del editor. Muchas veces leemos un texto al que la caja, el puntaje y el interlineado, [*sic*] vuelven más extenso de lo que en realidad es y, por lo tanto, defraudan al lector con el gato de un cuento largote, por la liebre de una novela chiquita (Ramos 39).

Nuevamente, la idea del ordenamiento genérico vacila ante la influencia de los soportes, los cuales persiguen metas distintas, al grado de estipular un cierto número de páginas o palabras. Por ejemplo, si bien “las convocatorias a los concursos literarios pueden ayudar a establecer los límites entre cuento, novela corta y novela” (Mata 16), en muchas ocasiones sus parámetros no responden a los *efectos* narrativos prefigurados por el autor o involucrados discursivamente. De hecho, prácticamente no reparan en ellos —si acaso mencionan sólo parámetros temáticos— y se centran en los lineamientos cuantitativos. De ahí proviene el surgimiento de la constante discusión entre factores cuantitativos y cualitativos.

A propósito de la injerencia de los soportes en la creación literaria, Gerald Gillespie comenta lo siguiente sobre la novela corta en lengua inglesa:

Pero debemos reconocer que las prácticas de la industria editorial influyen seriamente en la evolución de los conceptos ingleses [y de otras lenguas] sobre la forma de la prosa. Vale señalar cuáles fueron las repercusiones del declive del relato más antiguo. En lo que se refiere a los editores de revistas, una brecha económica se ensanchó entre la novela y el cuento; la novela gradualmente se hizo más corta para atraer a un público de masas (74).

En este tipo de muestras, los soportes cobran una peculiar relevancia. Existen casos —como analizaré más adelante— donde las novelas cortas conviven con otros textos (cuentos, en varias ocasiones), por lo cual aparentemente ciñen su identificación a otro género y, al mismo tiempo, pasan desapercibidos a pesar del manejo de sus propios recursos. De hecho, a veces la predominancia de ciertos soportes, tendencias o tradiciones contribuye, para bien o para mal, en la fijación de las características genéricas:

Las definiciones que parecen populares entre muchos lectores mexicanos, y sobre todo entre muchos colegas, parten de establecer que la novela corta lo es sólo si tiene tal o cual extensión “meta” y obedecen, por tanto, a consideraciones mercantiles: provienen de España (cuando se dice que la novela corta ha de medir un máximo de unas 120 páginas) o de los países de habla inglesa (cuando se habla de hasta 50,000 palabras), es decir,

de las regiones cuyos mercados editoriales dominan al nuestro (Chimal 36).

Así pues, el papel de los soportes editoriales adquiere un valor regulatorio. Ya no sólo es el canal discursivo del mensaje, texto u obra, sino también un factor indispensable para la validación, consolidación e identificación del género relacionado. El autor prefigura la obra y el lector la decodifica, pero antes el canal regula la formación material del texto para el recibimiento posterior de los receptores.

Históricamente, diversas convocatorias, premios o las propias editoriales han propiciado ciertas convenciones para los géneros literarios. Gillespie menciona, por recordar un ejemplo, el caso del escritor británico William Somerset Maugham (1874-1964), quien en el prefacio a sus cuentos publicados en *Cosmpolitan* (entre 1923 y 1936) “reconoce que éstos fueron la carnada para los anzuelos de los publicistas y que la extensión de sus piezas fue determinada por dos consideraciones: factores oculares y la duración corta de concentración del lector promedio” (Gillespie 74).

En cuanto al panorama de la literatura mexicana, cabe resaltar dos ejemplos: Ciro B. Ceballos con *Un adulterio* —libro de relatos publicado en 1903 que incluyó la novela corta homónima, así como *Monografía*—, y Laura Méndez de Cuenca con *Simplezas* —recopilación de 1910 con *La Venta del Chivo Prieto*, escrita en 1902—. <sup>14</sup>

Respecto a la novela corta, Gillespie también agrega:

sería deprimente tener las estadísticas del número de aspirantes a escritores a quienes se les ha dicho, solemnemente, que un cuento contiene tal número de miles de palabras, una novela tantos miles más, o se les haya aconsejado para que dejen de crear variedades sin forma, intermedias (76).

Como veremos más adelante, los requerimientos de extensión respecto a obras de ciertos géneros no sólo están presentes en

---

<sup>14</sup> De cualquier forma, la compilación narrativa, en ambos casos, refiere no necesariamente a una correspondencia genérica, sino a relaciones intrínsecas (temáticas, por decir algo) que dependen, en buena medida, de las decisiones autorales, como en el caso de Amado Nervo y *Almas que pasan*, tal como analizaré más adelante.

la literatura inglesa. En ocasiones, los soportes editoriales, sus regulaciones o sus ideas respecto al tema son desafiadas por diversos autores que, ocasionalmente, transgreden tales parámetros para imponer los suyos a través de los efectos textuales contenidos. El siglo XIX, en este sentido, se convierte en una muestra representativa de estos tratamientos respecto a los canales, debido al auge efervescente de revistas y periódicos:

la novela corta se revela en la última década del siglo XIX como un género dependiente de la prensa periódica —ahí ocurre su promoción— y, al mismo tiempo, como un producto literario que merece un tratamiento diferenciado —casi como delicada joya— para su publicación que, no puede ignorarse, conviene al empresario editorial por la brevedad del género que se traduce en un ahorro de papel (Viveros, “Diálogo de la novela corta” 110).

Como bien señala Luz América Viveros en “Poéticas de lo insólito”, en México la novela corta encontró cabida gracias en buena parte a las empresas editoriales que, incluso, propiciaron la generación de espacios para obras publicadas independientemente en formato de libro (4), como *La Navidad en las montañas* (1871) de Ignacio Manuel Altamirano, *Un calvario* (1893) de Alberto Leduc, *El enemigo* de Efrén Rebolledo (1900), entre otras.

Asimismo, los soportes hemerográficos contribuyeron a la difusión de obras relacionadas con el género, como la novela por entregas. *Antonia* (*El Domingo*, 1872), de Ignacio Manuel Altamirano, y *La Rumba* (*El Nacional*, del 23 de octubre de 1890 al 1.º de enero de 1891), de Ángel de Campo, son una buena muestra de ello. Los contrastes en cuanto a la extensión de todas las obras mencionadas difieren mucho, más aún en relación con *La Rumba*; no obstante, sus tratamientos narrativos y discursivos se asemejan al de los casos anteriores, tal como analizaré en breve.

Por su parte, existen textos difundidos en medios periodísticos que encuentran, en una publicación única, el espacio idóneo para insertarse en el género. Aunque se encuentran en soportes similares, a diferencia de la novela por entregas, este tipo de muestras no se nutren de dos o más publicaciones, sino que les basta una sola emisión para insertarse en el medio. Éste

es el caso de *La Venta del Chivo Prieto* (1902), de Laura Méndez de Cuenca.<sup>15</sup>

Finalmente, las colecciones fungen también como un recurso compilador de textos difundidos exclusivamente bajo los intereses específicos de la editorial. La colección puede comprenderse como una serie de obras de distintos autores, antologadas bajo un canal determinado y publicadas con cierta regularidad.<sup>16</sup> Un ejemplo de lo anterior es *El consejo del búho* de María Enriqueta Camarillo, primeramente en *El Universal Ilustrado* (1924) e incluida después en el libro *El misterio de su muerte* (1926).

Así, durante el México decimonónico, podemos rescatar tres de los más relevantes tipos de soportes para la novelística corta: libro, novela por entregas y textos de una emisión —estos dos últimos anclados a la prensa periódica—. El rasgo equiparable en todos los ejemplos señalados radica en el tratamiento textual, a pesar de la variabilidad en cuanto a los canales de comunicación y, por consiguiente, en aspectos como la modalidad de sus presentaciones.

Si bien el soporte influye claramente en la novela corta, parto de la premisa de que, no obstante la amplia versatilidad de los mismos, las obras poseen rasgos invariables propios de las novelas cortas. Por supuesto, los rasgos corresponden a los tratados en el apartado anterior —intensidad y expansión, en lo principal—. Desde este enfoque, el soporte influye en la publicación en tanto el canal sostenible para la obra, pero no modifica sus mecanismos discursivos, encaminados a generar los efectos considerados para el género.

---

<sup>15</sup> Nacida en 1853 y fallecida en 1928, Laura Méndez de Cuenca fue poeta, narradora y educadora. Publicó *Crónicas de viaje* (1895-1910), además de novelas como *El espejo de Amarilis* (1902), y *Los preciados* (1926), entre otros libros. En diciembre de 1902, escribió *La Venta del Chivo Prieto*, aunque la publicó hasta 1910 como uno de los relatos de *Simplezas*. Para un estudio más detallado sobre *La Venta del Chivo Prieto*, así como sus rasgos genéricos y temáticos, véase la presentación de Fernando Ibarra Chávez para la edición de esta novela disponible en La Novela Corta. Una biblioteca virtual, la cual está consignada en la bibliografía.

<sup>16</sup> Durante el siglo XIX no existían en México soportes de este tipo. Fue hasta el siglo XX cuando en Latinoamérica aparecieron muestras como *El Universal Ilustrado* (1917-1970), *La Novela Quincenal* (1919-1921) o *La Novela Semanal* (1917-1926), en buena medida motivadas por el fenómeno editorial de *El Cuento Semanal* (1907) de España.

*El consejo del búho*, por ejemplo, juega con las tensiones entre los personajes principales durante un periodo de años muy prolongado —desde la niñez hasta la etapa adulta—, al tiempo que se distiende en el desarrollo de los escenarios, además de la evolución psicológica de los personajes. Aunque con un manejo más suelto en sus tensiones, sucede lo mismo en *Un calvario*, obra donde se prioriza el desenvolvimiento de la protagonista en aras de anteponer las consecuencias a las intrigas; no obstante, el relato posee un crecimiento de afectación gradual concluido explícitamente en el cierre de su anécdota. No es una historia llana, sino más bien escarpada en relación con la decadencia de su personaje principal.

Las historias convergen entre sí, con el propósito de desplegarse mientras, al mismo tiempo, se contienen atadas en una misma línea central. En consecuencia, la novela corta alude a esas subtramas satelitales sin perder de vista su núcleo narrativo. Esa libertad, paradójicamente condicionada, le permite romper con las barreras de la extensión, a pesar de ser una manifestación de las formas narrativas breves. Prueba de ello es *La Rumba*, narración que sigue la historia de Remedios Vena, así como de sus relaciones con otros personajes y su afán por experimentar las promesas de la modernidad.<sup>17</sup>

Los diecisiete capítulos de la versión originalmente publicada en *El Nacional*<sup>18</sup> se enfocan en la historia de la Rumba, así como en sus aspiraciones por cambiar su vida. La extensión aquí, como un parámetro más distractor, poco dice del género al

---

<sup>17</sup> Al igual que la antes citada *Adiós, cordera* de Clarín, *La Rumba* también aborda el tema de la modernidad, su auge y sus símbolos. Cabe señalar la presencia de estos rasgos por los intereses generalizados de la época. No es coincidencia el tratamiento de lo moderno como tópico medular de estas novelas cortas, menos en un contexto como el de finales del XIX y principios del XX, luego del auge positivista y la efervescencia de la modernidad. Asimismo, *El consejo del búho* de María Enriqueta Camarillo encuentra entre sus líneas una misma atracción por aproximarse a temas como el progreso.

<sup>18</sup> Según la edición consultada, es posible encontrar una variación en el número de los capítulos. En la publicación de *La Novela Corta* (<<https://www.lanovelacorta.com/novelas-en-transito/la-rumba.pdf>>), *La Rumba* consta de diecinueve apartados. La historia textual de la obra, igualmente recabada en esta última edición, también ilustra los senderos que puede surcar una obra por medio de los soportes; en este caso, primero como novela por entregas, luego como ediciones independientes en formato de libro.

compararlo con otros textos. No hay un desenvolvimiento detenido de todos los personajes secundarios, ni la pérdida del eje anecdótico central por preferir la exposición de elementos alternos.

En conclusión, resulta innegable la importancia de analizar el canal comunicativo de las obras, así como sus funciones. Ante la imposibilidad de renunciar a su carácter discursivo, un texto literario estará siempre afectado por los elementos contextuales, pragmáticos y circundantes a su mera textualidad; el soporte es uno de ellos. La modificación o permanencia de estos conductos se muestran como una propiedad necesaria, pero al mismo tiempo regulatoria y no determinante. Funciona para establecer puentes entre el autor y los diferentes participantes del proceso comunicativo o de transmisión lectora.

A modo de resumen, cabe distinguir la presencia de cinco componentes hasta ahora comentados para el estudio de la literatura: contexto espaciotemporal, soporte, género, obra y textualidad. Desde lo general hasta lo particular, cada uno de estos factores contribuye a la valoración crítica de la literatura. Plantear un panorama sobre ellos permitirá analizar un caso particular donde el género pareciera haber sido precisado por su contexto y coadyuvado por sus soportes, aunque su textualidad apunte hacia otros efectos u otras intenciones: *Los dos claveles (Historia vulgar)* (1904) de Amado Nervo.

## CAPÍTULO 2 HABLA EL NARRADOR

### 2.1 *Amado Nervo y los soportes editoriales (1892-1905)*

**E**n octubre de 1907 —junto a autores del peso de Rubén Darío, Francisco A. de Icaza, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Enrique Díez-Canedo, entre otros—, Amado Nervo publicó en la revista *Renacimiento* una breve autosemblanza de nombre “Habla el poeta”. A lo largo de las 134 páginas del número,<sup>19</sup> a cargo del escritor, editor y dramaturgo español Gregorio Martínez Sierra, se encuentran trece textos de corte autobiográfico, cuyos autores contribuyeron, junto a otros cinco, con la publicación de cuarenta y tres poemas incluidos en ese mismo número. Cada una de las autobiografías tenía el propósito de conformar, como escribió Martínez Sierra a Rubén Darío el 18 de septiembre de aquel año,

“una antología selecta, seria, de poetas”. Así que solicitó, a un conjunto reducido, “selecto”, que contribuyesen al mismo con algunos poemas inéditos. Pero no fue esto, sin embargo, lo más no-

---

<sup>19</sup> El número correspondiente de *Renacimiento*, que aloja las semblanzas de los poetas, puede consultarse en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España. Véase <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0025427935&search=&lang=es>>. La revista se publicó entre marzo y diciembre, con un total de diez números. Curiosamente, la numeración mantuvo una correlación del primer número hasta el cuarto (es decir, abarcó de la página uno a la página 532); después, del quinto número al décimo, comenzó otra vez desde la página uno hasta la 758.

vedoso e interesante del número. Con el objeto de acompañar a los poemas, el editor pidió a los autores que elaborasen, en prosa, una breve sinopsis biográfica con su credo poético, una autocrítica y una bibliografía en la cual incluyesen sus obras editadas y las que tuvieran en preparación (Serrano Alonso 135).

Al igual que otros editores como Francisco Villaespesa<sup>20</sup> y Enrique Gómez Carrillo, Martínez Sierra impulsó la consolidación de la estética modernista, en su caso desde la península ibérica. *Renacimiento* reunió a una nómina reconocida de artistas, críticos y autores influidos por este movimiento. A pesar de su corta existencia, la revista cobró gran relevancia en España, no sólo por la lista de autores incluida en sus números, sino también por su apertura a textos escritos en catalán.

Para entonces, Nervo, quien arribó en 1905 a la península con el nombramiento de segundo secretario de la Legación de México en España y Portugal, ya había colaborado con soportes como *El Imparcial*, *Unión Ibero-Americana*, *El Liberal*, *Ateneo* y otros más. Incluso, su novela corta *Un sueño (Mencia)* apareció también en 1907 bajo las planas de la colección madrileña “El Cuento Semanal”.

No obstante estas publicaciones, resulta poco “justo” el título de la autobiografía del nayarita en el *Renacimiento* —nombre compartido, además, con las otras de la selección—, pues se destaca únicamente la voz del poeta, cuando, por supuesto, la obra nerviana se extiende por un vasto campo donde la base narrativa también resulta fundamental: crónicas, artículos, ensayos, novelas cortas, cuentos.<sup>21</sup> De ahí la iniciativa de intitu-

---

<sup>20</sup> Como señala la cronología de *Tres estancias narrativas*, Amado Nervo “en compañía de Francisco Villaespesa y Alfredo Gómez Jaime, funda en Madrid [en 1907] la *Revista Latina*, publicación trimestral de seis números” (313). Javier Serrano Alonso remarca la importancia de las revistas *Renacimiento*, *Revista Latina* y *El Nuevo Mercurio*, editada en París por Gómez Carrillo, para el modernismo español y latinoamericano (383-384).

<sup>21</sup> La recepción de Nervo, en buena medida, estuvo anclada al reconocimiento de su poesía. Luego de su amplia trayectoria literaria —reconocida en su momento no sólo en México, sino también en diversos países—, a su muerte se encontraba “en el instante en que su obra alcanzaba la apoteosis del reconocimiento; tuvo la admiración de sus grandes contemporáneos (Rubén Darío, Enrique González Martínez, Mariano Azuela) y de los más jóvenes (Ramón López Velarde, Alfonso Reyes)” (Pacheco 265). Como bien menciona José Emilio Pacheco, luego de este

lar este apartado “Habla el narrador”, lo cual servirá como pretexto nominativo para profundizar en el estudio de esta faceta del escritor mexicano desde 1892 hasta la publicación de *Los dos claveles* en 1904.

A la corta edad de veintidós años, Nervo comenzó a colaborar en *El Correo de la Tarde*, vespertino de Mazatlán, Sinaloa, a cargo de Miguel Retes y Compañía. En el antes mencionado “Habla el poeta”, escribió: “Era preciso vivir en un país donde casi nadie leía libros, y la única forma de difusión estaba constituida por el periódico” (*El libro* 427). De tal modo, sus primeros acercamientos a una escritura profesional se realizaron en los soportes hemerográficos. Inicialmente, en las publicaciones de *El Correo de la Tarde* exploró, de 1892 a 1894, el espacio idóneo que le permitiría años más tarde conjugar “la formación romántica, académica y religiosa del poeta adolescente en tierra michoacanas con el encuentro frontal del modernismo metropolitano”<sup>22</sup> (*Lunes de Mazatlán* 15), luego de su paso por el vespertino de Mazatlán.

Después de sus estudios preparatorios en el Seminario de Zamora, Michoacán,<sup>23</sup> durante 1886, así como su inconcluso acercamiento a los estudios de Leyes a causa de la clausura de la Facultad de Derecho Civil en 1889, decidió asumir parte de la responsabilidad económica familiar. A finales de 1891, tras la muerte de su hermano Juan Francisco, Nervo se trasladó primero a Tepic —lugar donde trabajó como dependiente mayor en una tienda de ropa— y viajó luego a Mazatlán a mediados de 1892, donde encontraría un entorno portuario vinculado con

---

periodo de popularidad, Jorge Cuesta, José Luis Martínez, Octavio Paz, entre otras figuras de autoridad, condenaron la lectura de Nervo a ser un poeta anticuado, envejecido para la época y mayormente sentimental (265).

<sup>22</sup> Amado Nervo entabló una relación fraterna con el responsable de la redacción *El Correo*, Carlos Fernández Galán, tal como apunta Gustavo Jiménez Aguirre en su estudio sobre este periodo en la trayectoria nerviana: “En su primera salida al mundo profesional de las letras, Nervo cumplió en las cuatro páginas del vespertino un prolongado rito de pasaje bajo la mirada escrupulosa y exigente de su maestro de armas: el abogado Carlos Fernández Galán” (*Lunes de Mazatlán* 52-53).

<sup>23</sup> *Tres estancias narrativas (1890-1899)* muestra que, antes de publicar en *El Correo de la Tarde*, Nervo escribió en Zamora ocho relatos que posteriormente fueron recopilados por Alfonso Méndez Plancarte en 1938, bajo el título de *Mañana del poeta*.

Estados Unidos, Europa y Asia. De esta forma, el nayarita asumiría completamente la labor periodística como su principal actividad profesional.<sup>24</sup>

La redacción de *El Correo de la Tarde* “favorecía la información financiera y comercial del interior y exterior del país en la primera plana. Desde 1892 se asumen de manera franca comentarios editoriales sobre leyes mineras, temas fiscales y cotizaciones de los principales productos en tránsito por el Puerto” (*Lunes de Mazatlán* 51-52), afirma Gustavo Jiménez Aguirre.

Así pues, las publicaciones de *El Correo de la Tarde*, al ser un medio periodístico de corte más noticioso e informativo, no tenían un enfoque principalmente artístico o literario. Nervo, en consecuencia, se vio obligado a profundizar ya no sólo en la creación de poesía, sino también en la actividad de *reporter*, la redacción de gacetillas y crónicas de distinta índole; estas últimas firmadas por el seudónimo de Román.

Además de la iniciación periodística, Mazatlán le dio a Nervo la oportunidad de poner al día las lecturas que el recinto amurallado de Zamora y el escaso cosmopolitismo de Tepic le negaron en otros días [...]. Con mayor facilidad que en otras latitudes del país, en Mazatlán se podían leer las crónicas literarias de periódicos y revistas francesas como *Le Mercure de France* y *La Plume*, en donde colaboraban hacia el fin de siglo Catulle Mendès, Rémy de Gourmont, Ernest Lajeunesse, por ejemplo (Jiménez Aguirre, *Lunes de Mazatlán* 66-67).

Nervo era consciente de que *El Correo de la Tarde* estaba orientado a un sector amplio, circunscrito al puerto y a la región de Mazatlán. No obstante, el autor de *El bachiller* tenía la plena convicción y el conocimiento de dirigirse a un público concreto, acotado, tal como lo deja ver en “¿Quién es El Conde Juan?” (1894), donde esboza un perfil de sus lectoras, quienes poco se interesan en la editorial o las finanzas, pero se entretienen con las notas del registro civil, las novelas y, por supuesto, las “Semblanzas” firmadas por el propio Conde Juan (*Lunes de Mazatlán* 264).

---

<sup>24</sup> Los hechos aquí mencionados siguen la cronología desarrollada en el volumen II de las obras editadas por la Universidad Nacional Autónoma de México: *Tres estancias narrativas (1890-1899)*.

Esta configuración de un público femenino —preconcebida desde sus colaboraciones en *El Correo de la Tarde* de Mazatlán y reflejada luego en su columna “Cartas de Mujeres” en *El Mundo* firmada por Roxana—, también se verá años más tarde en sus poemas tal como afirma Sylvia Molloy, en “Sentimentalidad y género”: “Nervo escribe para las mujeres, o mejor dicho para (y, he de proponer, *desde*) cierta figuración de lo femenino” (349), según los modelos de la época para exacerbar las características “femeninas”. De ahí proviene la suerte de nuestro autor en las valoraciones posteriores a su muerte, cuando lo calificaron como una figura mayormente cursi y sentimental.

Nervo parece tener muy claro desde el principio para quién escribe y sabe que parte importante de su público son las mujeres [...]. Pareciera que para él la poesía se consume por medio del libro, mientras que la prosa es por el periódico. Esto se traduce en cierta seriedad de la poesía (que busca guiar, iluminar, aconsejar, en la soledad de un gabinete o de una banca de parque), mientras que la prosa permite más humor e ironía, más libertad lingüística (dentro de lo fácilmente accesible al lector promedio), sobre todo en las narraciones fantásticas (Chaves, “Tópicos y estrategias en la narrativa inicial de Amado Nervo” 20).

En lo que a narrativa concierne, el nayarita publicó —bajo el mismo seudónimo de Román— un total de trece relatos en ese mismo medio, más allá de los contenidos antes mencionados, como las gacetillas o las crónicas. Todos los relatos pueden consultarse en *Tres estancias narrativas (1890-1899)*.

Estos primeros acercamientos al periodismo, la necesidad de delimitar un público lector, además de la búsqueda por ampliar los alcances de su literatura motivaron un cambio sustancial en su vida durante 1894. Mazatlán propició la escritura y la profesionalización de Nervo; al final, se volvió el lugar de impulso para su trayectoria periodística. El 27 de junio de ese año, abandonó Sinaloa en aras de encontrarse con la Ciudad de México,<sup>25</sup> centro del progreso moderno del país y de la literatura modernista de la época:

---

<sup>25</sup> En la ciudad vivirá dos etapas relevantes: la primera de 1894 a 1900, año en el que viajará primero al norte de México, luego a Estados Unidos para llegar finalmente a París; la segunda de 1902 a 1905, antes de su segunda estancia en el país galo, después de su nombramiento como segundo secretario de la Legación de México en España y Portugal.

Frecuenta en la redacción de *El Partido Liberal* a Luis G. Urbina, Manuel Gutiérrez Nájera, Carlos Díaz Dufóo [sic], Francisco Bulnes, Manuel M. Flores y a Emilio Rabasa. Posteriormente entabla amistad con José Juan Tablada, Francisco M. de Olaguíbel, Balbino Dávalos, Rubén M. Campos, Jesús E. Valenzuela y el escultor Jesús F. Contreras; también asiste a las tertulias de los hermanos Michell y conoce a José Martí en casa de Manuel A. Mercado (*Tres estancias* 305).

Luego de conocer la capital mexicana en julio de 1894, al mes siguiente inicia colaboraciones con la *Revista Azul* —cuya fundación fue reconocida por el propio Nervo en una gacetilla de *El Correo*, fechada el 14 de mayo de 1894—. A partir de entonces, supo relacionarse con diversas revistas, periódicos, editores y autores: “Nervo acertó a moverse en dos dominios editoriales: el de los tirajes restringidos para su obra poética y su primera novela breve [*El bachiller* (1895)], así como el de la prensa moderna con gran circulación por los subsidios del sistema político” (Jiménez Aguirre, *El libro* 26-27).

Desde sus inicios, la *Revista Azul* fue beneficiada por distribuirse bajo la circulación de *El Partido Liberal. Diario de política, comercio y anuncios*; además, estuvo encaminada a las aspiraciones de su fundador, Manuel Gutiérrez Nájera, quien buscó alejarse de los ideales nacionalistas de soportes como *Renacimiento* —fundada por Ignacio Manuel Almirano en 1869— y acercarse, más bien, a los ideales modernistas de la época. La *Revista Azul* no sólo contaba con el alcance de un medio de la magnitud de *El Periódico Liberal*, sino también con la flexibilidad suficiente para embarcarse en terrenos mayormente artísticos.

Asimismo, Nervo publicó algunos de sus primeros relatos en *El Nacional*, donde además contó con una columna colectiva, denominada “Fuegos Fatuos”, difundida del 11 de mayo de 1895 al 28 de diciembre de 1896.<sup>26</sup> Amado Nervo, Alberto Michel y Salvador Dávalos compartían el crédito bajo el seudónimo Tricio, el cual cambiaría luego a Triplex; finalmente, el autor nayarita terminaría por firmar sus colaboraciones individuales con Rip-

---

<sup>26</sup> Para más información sobre la seudonimia en el escritor nayarita, véase Blanca Estela Treviño. “Fuegos fatuos: las máscaras del cronista”, en *Muy lejos de mi ocaso. Amado Nervo en el tiempo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, en prensa.

Rip, en una posible alusión al cuento “Rip-Rip el aparecido” de Manuel Gutiérrez Nájera.<sup>27</sup>

Nervo adquirió mayor reconocimiento y comenzó a interactuar con otro tipo de lectores. Ya no sólo era un periodista novel en Mazatlán, sino un cronista de la Ciudad de México que, al mismo tiempo, no se dirigía al público de *El Correo de la Tarde*; más bien, apelaba a una diversificación aún mayor por sus colaboraciones en *El Nacional*. Además, estaba ampliamente respaldado por el círculo modernista de la *Revista Azul* de Gutiérrez Nájera y Díaz Dufoo.

Su creciente labor literaria y periodística le abrió paso entre los escritores de su época. Así, meses después de su llegada, se encontraría con las publicaciones de *El Mundo Ilustrado*, “propiedad de Rafael Reyes Spíndola, el empresario que concentró los subsidios porfiristas a la prensa” (Jiménez Aguirre, *El libro* 27) y cuya visión moderna de los grandes tirajes influirá de forma notable en la carrera literaria de Nervo.<sup>28</sup>

## 2.2 El Mundo Ilustrado<sup>29</sup> y *Amado Nervo*

Los periódicos y las revistas contaban con públicos variados, según los intereses de cada medio. Temas religiosos, literarios,

---

<sup>27</sup> Como bien documenta Blanca Estela Treviño, “Rip-Rip comenzó a colaborar en *El Nacional* en enero de 1895. Suele darse por sentado que toma su seudónimo del cuento de Manuel Gutiérrez Nájera, ‘Rip-Rip el aparecido’, en un claro homenaje a su admirado autor... Es probable, pero también es posible que, similar al Duque Job, se sintiera atraído por la leyenda de Rip van Winkle recogida por Washington Irving, o que lo tomara directamente de la opereta *Rip-Rip* de Robert Planquette, muy en boga en aquellos días” (s.d.).

<sup>28</sup> Antonio Saborit destaca la siguiente información sobre Rafael Reyes Spíndola: “Nació en Tlaxiaco, Oaxaca, en 1860. Estudió Derecho y, posteriormente a su titulación, se trasladó a Morelia donde desempeñó cargos judiciales menores y se internó apenas en la docencia. Se casó con la hija del general Mariano Jiménez, gobernador de aquel estado. Después, se trasladó a la capital del país; allí fundó, con el apoyo de José Yves Limantour, *El Universal*, diario que contó con la subvención gubernamental” (17-18).

<sup>29</sup> Para mayor precisión en los nombres, es necesario distinguir los diferentes periodos de esta publicación, estudiados por Martha Eugenia Alfaro Cuevas en “Revisión histórica del semanario *El Mundo Ilustrado* (1894-1914), en sus diez etapas, a partir del análisis de sus carátulas y portadas”. En esta investigación, se documentan los cambios de dirección,

obreros, educativos e incluso políticos —estos últimos con mayor presencia durante las contiendas electorales— eran el eje central de diferentes soportes, aunque cada uno de estos perfiles no correspondiera proporcionalmente con el número de lectores considerado por los propios medios. La amplia versatilidad en los temas enriquecía la oferta para los lectores; no obstante, los bajos índices de alfabetización presentaban un problema para el medio editorial masivo.

Según los estudios de Florence Toussaint (*Escenario de la prensa en el Porfiriato* 68) y Elisa Speckman Guerra (“Las posibles lecturas de *La República de las Letras*” 65), en 1895 el índice de alfabetización en la capital mexicana no sobrepasaba ni siquiera el 38% de la población.<sup>30</sup> Ciertamente, ni este porcentaje ni la cantidad de suscriptores de los medios representan un parámetro fidedigno del público lector de los medios impresos, ya que existían otras formas de transmitir la información: la lectura en voz alta en reuniones, calles, cafeterías, salones, o la circulación de un mismo ejemplar entre varios lectores, por mencionar algunas situaciones comunicativas de los textos.

Por su parte, los soportes especializados en literatura —incluso aquellos no dedicados a este tema— tuvieron un auge importante en aquellos años:

Muchos periódicos políticos señalaban en el subtítulo a la vez su carácter de literarios, debido a la importancia que se concedía a la literatura en sus páginas. Pocos son los órganos de prensa sin

---

gerencia, localización, entre otros, de *El Mundo Ilustrado*, que no debe confundirse con *El Mundo. Edición diaria*, también empresa de Reyes Spíndola y dirigida en un primer momento por Fausto Moguel —es en este diario vespertino donde Nervo publica, del 28 de noviembre de 1898 al 28 de abril de 1899 la columna “Cartas de mujeres” firmada como Prevostito—. Asimismo, cabe destacar que en principio el nombre en el impreso fue *El Mundo. Semanario ilustrado*; posteriormente, se eliminó el subtítulo para dar lugar a *El Mundo* en 1897; luego siguió un cambio más: *El Mundo Ilustrado* de enero de 1900 hasta su desaparición en 1914. Para fines de este trabajo, al referirme a *El Mundo Ilustrado* hago alusión a la publicación semanal, no al diario.

<sup>30</sup> Florence Toussaint recopila los datos de algunos censos en México a finales del siglo XIX. La investigadora comenta sobre la información de todo el país: “Los censos disponibles son inexactos y sus cifras hay que tomarlas como aproximaciones [...]. La Dirección General de Estadística asentó que en 1888 vivían 11’490,830 mexicanos. El censo de 1895 dio 12’632,427 de habitantes [...]” (*Escenario de la prensa* 67).

algún espacio destinado a poesías, cuentos, crónicas, ensayos o fragmentos de novelas (*Escenario de la prensa* 42).

No obstante su presencia, la convivencia entre la literatura y el periodismo generaba sus contrastes; asimismo, no siempre se obtenía el alcance o la recepción esperada —más allá de los índices de alfabetización antes comentados—. Muchos escritores vivían del periodismo, pero ganaban prestigio con la publicación de libros.<sup>31</sup> Ángel De Campo, a propósito de estas reflexiones, publicó el 12 de marzo de 1891, en *El Nacional*:

ya se sabe cuál es el destino de lo que se inserta en un diario. Entra, es verdad, a todas partes; en el espacio de una tarde se desliza por las junturas de las puertas, se lee en la sobremesa, se discute a veces en familia y termina su existencia, ya bajo una capa de polvo en lo alto del librero, ya desgarrado en el cajón de la basura, forrando libros o sirviendo de moldes. Pocos son los lectores caritativos que empuñan las tijeras y recortan un artículo *bonito* que ingresa al cajón de un ropero junto con... otras curiosidades recogidas por esos que pudiéramos llamar *herboristas de la prensa*... Si lo publicado es una novela, el desenlace es más triste. Se conocerá un capítulo, pero la novela no, lo cual equivale a calificar a un sujeto por la forma de sus narices únicamente... Y el lector más devoto, por no leer *trunco*, se resigna a esperar que salga toda la novela, o lo que es más difícil, a conseguir los números que le faltan (“Los últimos libros” 2).

A pesar de los posibles destinos de cada página, volumen o recorte, la presencia de estas manifestaciones literarias propició la difusión de los autores y, en ocasiones, su comunicación efectiva con sus lectores o lectoras, como en el caso de Amado Nervo.

---

<sup>31</sup> Si bien los soportes hemerográficos daban una primera salida a los escritores, el libro representaba un canal más decisivo para la consolidación de sus figuras autorales. A decir de Yliana Rodríguez González, “La literatura en los diarios era como objeto, inmediata y accesible, pero desechable. Su lectura era trunca, inacabada e insuficiente. Los autores lo lamentaban, es verdad, y ansiaban alcanzar para el discurso literario la materialidad superior que representaba el libro. En otras palabras, la figura del literato estaba ligada al libro, y el prestigio había aumentado en tanto que un nuevo soporte amenazaba su existencia” (233). La versatilidad discursiva de los periódicos o las revistas brinda amplitud para los lectores —es decir, la publicación de poesía, crónica, gacetillas, novelas, artículos en un mismo soporte—, pero no “la estabilidad y la dominancia ofrecidas por un libro” (217).

Ante este panorama, las afirmaciones en “Habla el poeta” no son injustificadas. El periódico fue el primer gran canal de reconocimiento para los autores de la época, más aún desde las premisas del periodismo en ciernes, con el cual el autor nayarita había tenido ya sus primeros contactos en el vespertino de Mazatlán. Sus características, enunciadas por el propio Reyes Spíndola, priorizaron la búsqueda de la noticia, por encima de la creación estética de corte literario:

Es necesario escribir con precipitación; poco importa que el estilo sea algo incorrecto y que se repita infinidad de veces la misma palabra, al fin el *reporter* no tiene título académico, y el público no espera de él una obra literaria, sino detalles, incidentes, la pintura de desgracia, de episodio... El *reporter* es el encargado de llevar a la práctica los nuevos ideales de la prensa (1).

Hacia 1896, comenzó a consolidarse un nuevo tipo de periodismo de la mano de Rafael Reyes Spíndola, quien buscaba “acabar con la prensa doctrinaria y hacer surgir la prensa informadora de cuanto pasa en el mundo” (Campos, *El bar* 85).<sup>32</sup> Las empresas editoriales del nacido en Oaxaca propusieron un modelo de negocio distinto para el sector, nuevas formas de suscripción a sus soportes, así como la inclusión de contenidos gráficos para atraer la inversión publicitaria.

La gran apuesta de Reyes Spíndola fue *El Imparcial*, subvencionado por el régimen de Porfirio Díaz y cuya tirada superó la de cualquier otro soporte de ese siglo, además de que consiguió editar más de 100 000 ejemplares ya entrado el siglo xx (Toussaint, “La prensa y el porfiriato” 50).

---

<sup>32</sup> En ese mismo año, en los talleres de *El Nacional*, Nervo publicó una crítica a la sociedad mexicana que reafirmará años después en “Habla el poeta”, acerca de la incompreensión o el analfabetismo de la época: “¿Quién considera, quién comprende en México al literato? Nadie. Júzgasele aplicándole prejuicios de los tiempos de Maricastaña; cúrase de él la gente como de un animal raro, créese destituido de valor su trabajo y hay quien sostenga, sin temor de Dios, que es un holgazán, pues que la tarea intelectual, esa tarea ingrata, agotadora de mil energías y ¿por qué no decirlo? sublime y redentora, no es, según el común criterio, un trabajo propiamente dicho: es algo inútil y aun nocivo. Y esto que digo lo refiero a la gente llamada ilustrada, que de tal suerte opina; que por lo que ve al pueblo, la cosa varía: el pueblo ni censura ni aplaude: simplemente no entiende” (“Al Doctor P.P. (CH.)” 188).

Según un testigo de la época, Rafael Reyes Spíndola deseaba “desaparecer los artículos firmados y dejar solamente trabajos anónimos para recreo de los horteras, cargadores y cocineras”. Sostiene Alberto del Castillo Troncoso que el audaz empresario se concentró en la “creación de un estilo noticioso dirigido a un perfil de lectores bastante diferente de los politizados usuarios de los grandes diarios del momento” que se caracterizaba por ser “no especializado, pasivo en términos políticos y mucho más interesado en la tragedia conyugal o el reportaje policiaco del momento que en doctas y sabias reflexiones doctrinarias y políticas” (Speckman Guerra 69).

Reyes Spíndola inauguró “el periodismo industrializado” (María del Carmen Ruíz Castañeda 242) gracias a su maquinaria adquirida en el extranjero y el afán de difundir “el amarillismo informativo, además de que se consagró a la defensa de las clases en el poder” (242). A pesar de su reconocimiento y desde la perspectiva de Antonio Saborit, es importante evitar los juicios totalizadores que atribuyen el cierre de diversos medios liberales —como *El Monitor Republicano* y *El Siglo XIX*— al crecimiento de *El Imparcial* (29).

Este último, al ser el ejemplo paradigmático de las empresas periodísticas de Reyes Spíndola, ha desplazado la profundización de los estudios<sup>33</sup> de *El Mundo Ilustrado*, soporte nacido en Puebla —el 14 de octubre de 1894—, también financiado por el gobernador en turno de aquel estado, Mucio P. Martínez. Antonio

---

<sup>33</sup> Existen pocas fuentes relacionadas con este tema. Entre la escasa bibliografía se encuentra el libro de Antonio Saborit. *El Mundo Ilustrado de Rafael Reyes Spíndola*. México: Grupo Carso, 2003; Nelson R. Devega. *El Mundo Ilustrado como vehículo literario de 1905 a 1910*. México: Ediciones del Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1974; Denise Hellion. *Exposición permanente: Anuncios y anunciantes en El Mundo Ilustrado*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 2008; Catherine A. Vera, 1975. “El modernismo y la expresión nacional en *El Mundo Ilustrado* de 1891 a 1905”. Tesis doctoral inédita. Columbia: University of Missouri; y Luz América Viveros Anaya. “La construcción de una sociedad moderna: discursos literarios y visuales en *El Mundo Ilustrado (1894-1914)*” en *La modernidad literaria: creación, publicaciones periódicas y lectores en el Porfiriato (1876-1911)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2020, 131-151 p.p. En este último artículo, se resalta la importancia de un análisis más exhaustivo de *El Mundo Ilustrado*, no sólo por su importancia en la época, sino también por la conjugación de discursos literarios, visuales y periodísticos (151).

Saborit documenta que Martínez “vio con entusiasmo la idea de establecer en la capital del estado la primera publicación ilustrada del país” (15), razón por la cual permitió que *El Mundo Ilustrado* formara un taller fotográfico en la Escuela de Artes, bajo la condición de que impartieran clases a los estudiantes para incluir una “nueva área de enseñanza” (15).

Posteriormente, en 1895, el proyecto se trasladó a la Ciudad de México, donde cambió su nombre a *El Mundo Ilustrado*. Para ese momento, pasó de ser un diario a una revista semanal novedosa en la capital del país, encauzada a sectores específicos: “A las élites estaban dirigidas las revistas ilustradas, ello se refleja en las palabras del director de *El Mundo Ilustrado*, quien sostuvo que la revista se escribía para ‘la gente elegante e ilustrada de México’” (Speckman Guerra 68).

Una característica que distingue a esta revista es que ofreció un panorama heterogéneo y plural del acontecer cultural, diferente al que se solía hallar en otras publicaciones de la época [...]. *El Mundo Ilustrado* cobijó producciones de muy distinta tendencia; esa variedad, a lo largo de los años, dio cuenta de los cambios de sensibilidad en las letras y las artes visuales (Viveros Anaya “La construcción” 132).

Para ello, Reyes Spíndola se abanderó de la idea de difundir a los intelectuales de su época. “Más que su valor noticioso, ponderamos aquí su dimensión artística, pues en sus páginas participaron poetas, narradores, dibujantes y fotógrafos de México en el puente del siglo XIX y XX” (Viveros Anaya “La construcción” 132):

colaboraron en sus páginas autores como Luis G. Urbina, quien además fue su director de 1905 a 1909, José Juan Tablada, Manuel Flores, Carlos González Peña, Amado Nervo, Rubén Darío, Enrique González Martínez, José Santos Chocano, Julio Flores, María Enriqueta, Justo Sierra, Juan Ramón del Valle Inclán, Ángel de Campo y Manuel José Othón, por no mencionar más que a algunos de ellos (Hellion 46).

Manuel Gutiérrez Nájera —antes de morir súbitamente a la corta edad de 35 años en 1895— impulsó la llegada de Amado Nervo a *El Mundo Ilustrado*, cuando el nayarita recién había cumplido 24 años: “sin la ayuda de Gutiérrez Nájera quién sabe

cuánto tiempo habría requerido para acercarse a ofrecer sus poemas, cuentos, crónicas y traducciones a Reyes Spíndola” (Saborit 31).<sup>34</sup>

De tal forma, Nervo comenzó a colaborar con *El Mundo Semanario ilustrado* de Puebla —con exactitud, el 11 de noviembre de 1894 con el relato “Un cuento de invierno”— y después ya en la Ciudad de México con *El Mundo Ilustrado*, así como con *El Imparcial*, espacios donde escribió “tanto la redacción como en las columnas fijas ‘Cartas de Mujeres,’ ‘La Semana de la Moda,’ y ‘La Semana’” (Jiménez Aguirre, *Poesía reunida* 61). En estos dos soportes de la Ciudad de México, publicó una serie de colaboraciones —en principio, 37 relatos; luego, las composiciones que posteriormente conformarían *Perlas Negras y Místicas*, ambos poemarios de 1898—. Relatos como “Dos infortunados” (1895), “El transmisor” (1897), *La diablesa* (1895) o *Esmeralda* (1895) fueron difundidos, por primera vez, en las páginas de *El Mundo Ilustrado*.

La estrecha relación del tepiqueño con estos medios lo llevaron, naturalmente, a establecer amistad con el editor. Nervo mantuvo una relación cercana con Reyes Spíndola, al grado de partir a París, Francia, en 1900 a causa de un ofrecimiento por parte del editor. El propósito era simple: reseñar la Exposición Universal a nombre de *El Imparcial*. Una de las principales leyendas en torno a este episodio está publicada en *El bar* de Rubén M. Campos:

Esa noche, al ver al editor, Nervo se dirigió a él con los ojos alucinados que delataban una gran perturbación de espíritu, y le dijo exabrupto:

—Rafael, vengo a despedirme de ti.

—¡Cómo! ¿Pues adónde vas?

—Me voy a suicidar (86).

---

<sup>34</sup> Gutiérrez Nájera tenía una óptica modernizadora de la literatura en México. Era consciente de la importancia de contar con plumas de autores no sólo procedentes de México, sino también de otros países; asimismo, vislumbró con agudeza el perfil “extraterritorial” del escritor moderno, cuyas obras debían enfocarse también en la variedad de viajes, culturas y ciudades, ya no sólo en la identidad nacional. Véase Gustavo Jiménez Aguirre. “La casa azul y la cofradía del arte: Dos revistas mexicanas en el imaginario intercontinental de la ‘raza latina’ (1894–1903)”. *Revista de Estudios Hispánicos*. Tomo XLVI, número 2 (junio 2012): 289–308.

A sabiendas de la actitud melancólica del nayarita, según las palabras de Campos, Reyes Spíndola realizó una contrapropuesta a la determinación de Nervo:

—¿Y qué te parecería si en vez de ir a suicidarte te fueras mañana a Europa? [...] No es broma: te lo digo de veras. Dentro de tres días parte un buque de Veracruz y mañana mismo puedes apartar tu pasaje y partir por cuenta de *El Imparcial* a la ciudad de Europa que elijas para residir (87).

El autor de *El bachiller* decidió viajar con rumbo a París, ícono de la modernidad durante el final del siglo, además de ser el centro de las incipientes manifestaciones culturales y artísticas de la época. Diversas crónicas, escritas entre abril y agosto de 1900, dan cuenta de las distintas experiencias de nuestro autor. Por otro lado, Reyes Spíndola celebraba poco o nada las publicaciones de sus colaboradores en otros medios. Para el oaxaqueño, los autores de sus contenidos, independientemente de ser difundidos en *El Imparcial* o *El Mundo Ilustrado*, eran exclusivos de sus empresas editoriales.

Reyes Spíndola tuvo consciencia de que sus colaboradores no sólo le brindaban los contenidos necesarios para sus publicaciones, sino también el reconocimiento del público. Los autores ya no sólo eran artistas con deseos de reconocimiento; al mismo tiempo, una vez consolidados, se convertían en una parte de la institucionalización literaria y de la tradición del país.<sup>35</sup>

Antes de partir a Europa, Jesús E. Valenzuela —encargado de la *Revista Moderna* y poeta a quien dedicó una de sus “Semblanzas Íntimas” en *El Nacional*— pidió a Nervo mantener la comunicación y el envío de colaboraciones para su medio. Nervo correspondió a la invitación, por lo cual, luego de publicar en la *Revista Moderna*, Reyes Spíndola terminó el vínculo laboral

---

<sup>35</sup> Yliana Rodríguez González analiza el panorama lector en México durante el Porfiriato, a partir de sus relaciones con los soportes periodísticos y los autores de aquel entonces. La investigadora afirma: “Las prácticas discursivas van adquiriendo paso específico en tanto que desempeñan una función de interés público: el discurso literario también se institucionaliza [...]. Cuando se afirma que ‘algo o alguien es una institución’, se quiere decir que ese algo o ese alguien tiene un prestigio que ‘debe a la antigüedad o a poseer todos los caracteres representativos’ de su entidad” (222).

que lo había llevado a Europa cuatro meses atrás: “Reyes Spíndola, por cable, le había anunciado que todo compromiso por parte de *El Imparcial* quedaba cancelado, y que si el poeta seguía su viaje para Europa [...], no sería ya por cuenta de Reyes Spíndola” (Campos 88).

Para fortuna de Nervo, la *Revista Moderna* auspició parte del viaje. Al mismo tiempo, buscó nuevas formas de subsistir en aquellas tierras, por lo cual realizó algunas traducciones en coautoría con Rubén Darío y contó con el apoyo de Miguel Bringas como su mecenas (Marcela Reyna 175). En un texto de *Mundial Magazine*, el nicaragüense cuenta: “No olvidaré nunca la Semana Santa que pasara en París, allá por el tiempo de la Exposición, en constante compañía del pintor Henri de Groux, de otro pintor mexicano, y de Amado Nervo” (100). Posteriormente, el nayarita regresaría a México a principios de 1902.<sup>36</sup>

Antonio Saborit comenta al respecto:

El viaje de Nervo a París, al margen de las numerosas leyendas que generó, interrumpió su amistad con Reyes Spíndola. Y si bien el trato no volvió a ser el mismo entre ellos, lo cierto es que Nervo volvió a publicar con regularidad en *El Mundo* a partir de septiembre de 1904, año en el que la empresa estrenó las instalaciones que proyectó y construyó Antonio Rivas Mercado (31).

De esta segunda etapa en *El Mundo Ilustrado* —específicamente, los relatos incluidos en su columna “Otras vidas”—, derivó un buen número de narraciones incluidas en *Almas que pasan*, libro publicado por la *Revista de Archivos* en Madrid, cuando Nervo vivió por segunda ocasión en ciudades europeas.<sup>37</sup> También retomó la publicación de sus crónicas en “La Semana”.

Así, de los “cuentos” publicados en *Almas que pasan*, curiosamente, el primero en ser difundido y que, además, repre-

<sup>36</sup> Un año después de su llegada a México, en 1903, Nervo recibió de Valenzuela la mitad de la propiedad de la *Revista Moderna*. Como estudia Marcela Reyna en “Lazos públicos, desencuentros privados”, resultan poco claros los motivos de esta cesión, aunque representó otra forma de obtener ingresos económicos para el autor de *El bachiller*; no obstante, con el paso de los años, Nervo desistió de los esfuerzos de trabajar la publicación, ante el cuantioso número de prioridades en su lista (176).

<sup>37</sup> Francisco González Guerrero, en su introducción a las *Obras completas* editadas por Aguilar, menciona: “El 16 de enero de 1898 se hizo cargo de las crónicas hebdomadarias de *El Mundo* —en el semanario

sentó el retorno de nuestro autor a las empresas editoriales de Reyes Spíndola fue *Los dos claveles* (*Historia vulgar*), en 1904, una obra poco correspondiente con la familiaridad genérica de todas las demás narraciones del volumen.

### 2.3 *Historia textual de Los dos claveles* (Historia vulgar)

El 18 de mayo de 1904, *El Imparcial* publicó la convocatoria de su tercer concurso de ese año, el cual premiaría con una pluma de oro y 50 pesos “I.— Al autor del mejor cuento de costumbres mexicanas” y “II.— Al autor del mejor ‘episodio histórico’ escrito en forma de cuento y relativo a la época de la independencia nacional” (“*El Mundo Ilustrado*” s.p.). El segundo rubro para el dictamen especifica que los textos “no podrán contener más de tres mil palabras cada uno”; de tal modo, los parámetros editoriales pretendían establecer la extensión máxima de las obras.

Como he mencionado antes —en sintonía con Óscar Mata—, los concursos pueden ayudar a establecer directrices en la distinción genérica de los textos; no obstante, no son prescriptivos y resultan ambiguos por su carácter más formal que cualitativo. El certamen literario de Reyes Spíndola tuvo esa misma limitante, aunque al mismo tiempo pretendiera orientar el tema de los postulantes, ya sea enfocado a las costumbres mexicanas o algún episodio histórico. Nuevamente, puede confirmarse la importancia de los soportes editoriales, en tanto su injerencia en la comprensión de un género.

Existen ejemplos que ilustran lo anterior, uno mexicano y otros tantos peninsulares. En México, en julio de 1893, *El Universal* de Rafael Reyes Spíndola convocó a un concurso de novela —así, sin ser necesariamente novela corta en sí— con un

---

ilustrado la primera—, que sin interrupción aparecieron desde esta fecha hasta el 28 de enero de 1900. El 9 de diciembre de 1904 las reanudó, y después de siete meses de colaboración puntual volvió a interrumpirlas —esta vez definitivamente— por haber ingresado en el servicio diplomático” (18). La diferencia entre los meses referidos por Saborit y González Guerrero (septiembre y diciembre, respectivamente) responde a que Nervo, primero, publicó *Los dos claveles*, en agosto de 1904 (lo cual abordaré enseguida) y, por otro lado, retomó formalmente sus colaboraciones en “La Semana” tres meses después, el 9 de diciembre de ese mismo año.

premio de 400 pesos, con el fin de presentar “una novela del género que mejor cultiven” (“Primer concurso” 2), además de prometer la edición de algunos ejemplares para los suscriptores del medio, el archivo del periódico y cien volúmenes más para el autor. Aunque sólo había sido anunciada la publicación de *¡Pobre bebé!* de Francisco M. de Olaguíbel, el jurado dictaminó que el premio se dividiría entre cuatro de siete novelas ganadoras, todas a causa de su calidad literaria.<sup>38</sup>

En el caso de la literatura española decimonónica, pueden nombrarse algunos concursos específicamente enfocados en la creación de novelas cortas:

Son también testimonios de ese interés del público los múltiples concursos que se convocan de novela corta y que vemos reflejados en la prensa, como por ejemplo el de Almería en 1893, los de Murcia en 1896 y 1898 y el que convocó en 1900 la Biblioteca Mignon, concurso que tuvo una amplia repercusión pues se difundió no solo en la prensa de Madrid, sino también en periódicos de diversas ciudades españolas (Rodríguez Gutiérrez 84).

Incluso en tales circunstancias, resulta poco probable acordar los rasgos genéricos de las obras. No basta sólo con establecer límites, sino que resulta aún más conveniente identificar las réplicas discursivas para comprender de mejor forma los géneros literarios, tal como lo propone Głowiński. Evidentemente, poco interesa e inquieta a los soportes como los de Reyes Spíndola detenerse a reflexionar en ello, pues sus finalidades no buscan responder a incógnitas ontológicas en temas literarios, sino brindar contenidos a sus públicos lectores, más aún si son autores de reconocida trayectoria. No obstante, es innegable la relevancia de estos soportes en el ámbito finisecular del XIX.

En su estudio sobre el género novela corta y su relación con los medios hemerográficos, Luz América Viveros comenta:

Si atendemos a la importancia del soporte de publicación, podemos identificar a Rafael Reyes Spíndola (1860-1922) y a Gregorio Aldasoro (¿?-1912) como casi los impulsores de los géneros ficcionales breves. Ciertamente, con más intuición empresarial que

---

<sup>38</sup> Véase Luz América Viveros. “Diálogo de la novela corta con las preocupaciones estéticas finiseculares en México” en *Ligera de equipaje. Itinerarios de la novela corta en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, p. 109.

sensibilidad estética, ambos dieron carta abierta a la expresión literaria moderna [...]. No debe, entonces, perderse de vista el papel que estos empresarios tuvieron en la promoción de relatos breves, y muy señaladamente para el género que aquí nos ocupa, ya que fueron los responsables de la publicación de uno de los hitos de la novela corta, *El bachiller*, de Amado Nervo” (“Diálogo de la novela corta” 105).<sup>39</sup>

Justamente, uno de esos mecanismos para el posicionamiento del género radicó en la organización de concursos, pues permitieron la apertura del ámbito literario hacia nuevas voces interesadas en formar parte del medio. Aunque en muchas ocasiones los ganadores eran a escritores renombrados, los concursos convocaban a la participación abierta y profesional en el mundo de las letras.

El 1.º de agosto de 1904, poco menos de tres meses después de la convocatoria, *El Imparcial* anunció los resultados del certamen literario. De la lista publicada, pueden identificarse un total de 24 episodios y 42 cuentos propuestos. Entre estos últimos, se encuentra *Los dos claveles (Historia vulgar)*. La tercera plana de ese mismo número de *El Imparcial* continúa:

Hecho el examen de los cuentos, la Redacción designó, como acreedor al premio ofrecido, el intitulado “Los Dos Claveles—Historia vulgar.” señalado con \*\*\* en lugar de lema.

Contadas las palabras que contiene, se vio que excedían del máximum fijado por las bases correspondientes y entonces se adjudicó el premio al cuento ‘Almas Fuertes,’ presentado con el lema: ‘Yo contra todos y todos contra yo.’

La Dirección, no obstante, acordó dispensar el exceso de palabras al cuento primeramente citado y otorgarle, como premio extraordinario, otro igual al establecido por las bases (“El concurso literario” s.p.).

---

<sup>39</sup> En este artículo, cabe señalarlo, la autora acentúa que la prensa publicó mayormente formas narrativas breves, motivo por el que los rasgos buscados por los autores eran la propia brevedad, la concentración, así como el final sorpresivo, rasgos imprescindibles en la estética de Edgar Allan Poe: “La caracterización que fue construyendo el cuento como género predilecto en la prensa periódica y la modelación de expectativas de escritura y lectura ligadas a su visión moderna con un final sorpresivo o elementos inquietantes a develar [...], crearon condiciones propicias para dar un espacio propio y distinguible [...] al género novela corta” (105).

Nervo transgredió la normativa del concurso e incluso así fue seleccionado ganador, pues no tuvo la intención de escribir “un cuento” con los rasgos impuestos, aunque sí, evidentemente, conseguir el primer lugar. El caso resulta interesante, porque marca, además, el retorno del nayarita a las publicaciones de las empresas editoriales de Reyes Spíndola luego de su desacuerdo de 1900 por las colaboraciones enviadas desde París a la *Revista Moderna*.<sup>40</sup> Posiblemente, la fama del tepiquense como autor de renombre llevó a los encargados de *El Imparcial* a ceder en su decisión final de seleccionarlo ganador; no obstante, no son claros los antecedentes que orillaron a Nervo y Reyes Spíndola a retomar la comunicación y reanudar las publicaciones posteriormente. No deja de llamar la atención que *Los dos claveles* desatendió los límites de la extensión para desarrollar más la historia, tal como podrá verse en el siguiente capítulo. La narración de Nervo rompe con la idea de género preestablecida por el medio, en este caso cuento.

Además de recibir el estímulo económico y la pluma de oro, el 18 de septiembre de 1904 *El Mundo Ilustrado* publicó *Los dos claveles* en “un gran número extraordinario” (“El concurso literario” s.p.). Desde entonces, la etiqueta de *cuento* ha sido anclada a la obra y su historia textual. No sólo la mediación del soporte incentiva la relación de un texto con un género literario; también condiciona la forma como se recibe en los lectores. A decir de Yliana Rodríguez González, “la hegemonía de la mediación que ejerce la prensa suscita alteraciones en el discurso y, por consecuencia, en la lectura” (228).

Dos meses después, en noviembre de 1904, la *Revista Moderna de México* publicó la segunda edición de esa misma obra. Al año siguiente, el 13 de enero de 1905, *The Mexican Herald*<sup>41</sup> imprimió una nueva versión traducida al inglés por Wallace

---

<sup>40</sup> No es tan clara la documentación acerca de la reconciliación entre Nervo y Reyes Spíndola. Con frecuencia, en la bibliografía crítica del autor de *El donador de almas* se destaca nuevamente la presencia de “La Semana” sin profundizar en los antecedentes que lo llevaron a publicar otra vez en *El Imparcial*.

<sup>41</sup> Circuló en México desde 1895 hasta 1915, con un buen recibimiento por la comunidad de habla inglesa. Íñigo Fernández Fernández afirma: “*El Mexican Herald* fue una publicación que desde sus inicios estuvo al servicio del gobierno mexicano y de la colonia estadounidense asentada en la capital del país, seleccionó sus contenidos en función a los intereses de ambos grupos (muy afines, en esencia), contó con un

Gilpatrick. Así, *Los dos claveles* no sólo llamó la atención en la comunidad periodística y lectora por ganar el premio de *El Imparcial*, sino también por la amplia difusión obtenida poco tiempo después de su primera edición.

Como he mencionado, después de arribar a España, Amado Nervo reunió algunas de sus narraciones publicadas inicialmente en “Otras vidas” (*El Mundo Ilustrado*) para conformar *Almas que pasan*, preparado por la Tipografía de la *Revista de Archivos* en 1906. Como un año antes, en 1905, había publicado en Barcelona *Otras vidas* —recopilación de *El bachiller*, *Pascual Aguilera* y *El donador de almas*, tres de sus novelas cortas—, decidió nombrar la colección de cuentos con el título de *Almas que pasan*.

*Almas que pasan* fue la oportunidad de Nervo para presentarse como un narrador breve en España, luego de su primera publicación en Europa con *Origène* —versión francesa de *El bachiller*, publicada en 1901—. <sup>42</sup> En definitiva, este volumen editado por Varnier tuvo gran importancia para nuestro autor; no obstante, su recepción no fue tan fructífera en Francia como sí lo fue en México: “*El bachiller*, por lo audaz e imprevisto de su forma, y especialmente de su desenlace, ocasionó en América tal escándalo, que me sirvió grandemente para que me conocieran. Se me discutió con pasión, a veces con encono; pero se me discutió, que era lo esencial” (Nervo *El libro* 428). Así pues, *Almas que pasan* fungió como una segunda carta de presentación en tierras europeas.

Si bien *Los dos claveles* forma parte de ese libro, es muy posible el relato más disonante de todos los incluidos allí por sus rasgos narrativos. A pesar de ello, siempre ha estado regulado por la configuración genérica del cuento y no ha sido leído desde la clave de la novelística corta.

---

grupo de lectores pasivos y una de sus razones de ser era la de informar al tiempo que confirmar el orden establecido” (226).

<sup>42</sup> Como bien analiza Claudia Cabeza de Vaca, “como objeto artístico posee un valor fundamental en la carrera literaria del escritor nayarita, no sólo es su primer libro publicado, también es la obra con que busca abrirse camino en la literatura francesa, hacerse presente entre los simbolistas y reivindicar su primera estancia en Europa a través de la edición parisina que hace en 1901 Léon Varnier, el editor de Verlaine, con el título *Origène*” (8).

Posterior a la muerte de Nervo en 1919, cinco ediciones más de *Los dos claveles* se han llevado a cabo. La primera puede encontrarse en *La Obra. Revista de educación* (Buenos Aires año 5, núm. 19 (1925): 884-887 pp.). Después, como parte de los intentos por editar la totalidad de los textos del autor, el relato fue recogido en el quinto libro de las *Obras completas* de Amado Nervo (Madrid, Biblioteca Nueva, 1928), a cargo de Alfonso Reyes, y finalmente los dos volúmenes del mismo título editados por Francisco González Guerrero (Madrid, Aguilar, 1951). La penúltima edición se refiere al libro *Los dos claveles y otras historias que pasan*, de la Universidad Nacional Autónoma de México, que estuvo al cuidado de Gustavo Jiménez Aguirre.<sup>43</sup> Finalmente, *Narrativa en fuga*, a publicarse durante el 2022, recopilará *Almas que pasan*, *Ellos*, además de los relatos difundidos entre 1904 y 1918; este último volumen es parte de la última edición de las obras completas de Nervo, también editadas por el propio Jiménez Aguirre.

A través de un concurso, una columna (“Otras vidas”), un volumen de cuentos (*Almas que pasan*) y las recopilaciones de los editores del nayarita, *Los dos claveles* ha transitado siempre entre las líneas de otros cuentos. Sesgada por la etiqueta genérica impuesta por *El Imparcial*, la narración exige una relectura y una reinterpretación; de tal forma, atreverse a proponerlo como una novela corta requiere de un análisis más minucioso desde sus estrategias narrativas, sus efectos, su discurso.

Hasta aquí las bases relacionadas con el estudio del soporte, el contexto y la historia textual de la obra concerniente. Cabe ahora preguntarse acerca del confeccionamiento narrativo, las características de *Los dos claveles* y su correspondencia con el género de la novela corta.

---

<sup>43</sup> Esta edición, además, forma parte de la colección Xoc Na del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Esta línea de publicaciones cuenta con vertientes distintas: Periquillo (dedicada a niños de hasta seis años), Filoberto (para niños entre seis y nueve años), Helena (dirigida a jóvenes de preparatoria) y Alba (enfocada a estudiantes de secundaria). *Los dos claveles y otras historias que pasan* fue incluido en esta última.

CAPÍTULO 3  
OTRA NOVELA CORTA DE AMADO NERVO:  
*LOS DOS CLAVELES (HISTORIA VULGAR)*

3.1 *Análisis genérico y narrativo*

¿Por qué genéricamente *Los dos claveles* es una novela corta? La respuesta, dados los elementos mencionados anteriormente, debe partir de un estudio narrativo y contextual, e incluso de un análisis comparativo. Como intenté demostrar en el primer apartado de este trabajo a partir de los postulados de Garrido Gallardo, la presencia de una estructura común en distintas obras favorece su comparación, así como la identificación de los géneros y su evolución a través de la historia (25).

De acuerdo con el primer capítulo de este trabajo, un texto literario se conforma de un régimen autoral y uno clasificatorio. Este último depende, en buena medida, de la interpretación lectora, aunada al tiempo y espacio donde se sitúe. Por su parte, la genericidad autoral no puede especularse con base en nuestras intuiciones o sospechas sobre un autor —en este caso, acerca de Amado Nervo—, sino que debe estudiarse a partir de la obra como tal.

Para Ricardo Piglia, “la novela es el contexto y el comentario de lo que se lee” (20). El contexto, en este caso, no es la restricción de los eventos extratextuales que prefiguran una obra en un momento determinado, sino más bien aquel marco de referencias para su decodificación. La exégesis, hecha siempre por un lector inserto en aquel conetexto en concreto, ayuda a dar

significación a la obra. Así, es posible enriquecer la recepción de un mismo discurso, a partir de la individualidad de diferentes lecturas, según el periodo cuando se lea, además del enfoque dado.

Aunque un mismo texto difiera en su soporte, sus rasgos textuales no cambiarán. *Los dos claves* demuestra perfectamente lo anterior. El concurso convocado por *El Imparcial* en 1904, la columna “Otras vidas” en *El Mundo Ilustrado* y *Almas que pasan* no representan la novela corta en sí misma (en otras palabras, la configuración del enunciado) —aunque sí la mutabilidad posible en sus soportes—, de modo que la genericidad autoral —es decir, los efectos empleados en la discursividad de la obra— brinda herramientas para dilucidar el entendimiento de un texto.

En este sentido, las decisiones de Nervo al recopilar los relatos de *Almas que pasan* llaman la atención, en buena medida, por dos razones: 1) incluyó *Los dos claves*, sin importar sus diferencias narrativas con otros relatos y 2) descartó del volumen *La diablesa* y *Esmeralda*, dos novelas cortas también publicadas en *El Mundo Ilustrado*, con rasgos genéricos similares a *Los dos claves*.<sup>44</sup> Probablemente, ante el mote de *novela* que acompañó a estas últimas dos, Nervo prefirió antologar *Los dos claves*, cuya historia textual estuvo anclada siempre a la categoría del *cuento*; no así las obras de 1895. De nueva cuenta, es posible demostrar la influencia de la terminología en la constitución de un libro y su posterior interpretación o lectura.

El género, entendido como la categoría de un fenómeno de análisis discursivo, aporta una perspectiva más propositiva que la impuesta por la mediación de los soportes editoriales. En el primer capítulo, a partir de los postulados de Schaeffer, afirmé que la novela corta sería una narración breve, centrada en el juego de tensiones de uno o pocos personajes situados en una

---

<sup>44</sup> La reflexión sobre ambos relatos es interesante porque anteceden genérica y temáticamente la escritura de *Los dos claves*. En el caso de *La diablesa*, Nervo incluyó una carta prólogo dirigida a Manuel Larrañaga Portugal, donde se refiere al relato como “pequeña novela” (“La Diablesa”, *El Mundo Ilustrado*, t. II, núm. 7, 25 de agosto (1895), 50-51.); mientras que el título de la primera edición de *Esmeralda* se acompañó con el siguiente paratexto: “Novela por Amado Nervo” (“Esmeralda”, *El Mundo Ilustrado*, t. I, núm. 27, 7 de julio (1895): 9-11). Para discernir claramente sobre la genericidad de estos textos, sería preciso un desarrollo minucioso en un espacio más propicio.

historia central y en ambientes favorables para su desarrollo, vinculados tangencialmente con historias alternas sugeridas. Éste será el punto de partida para releer *Los dos claveles*.

La historia se centra en los encuentros y desencuentros amorosos entre Antonia y Francisco. Don Basilio, padre de ella, era administrador de las propiedades familiares del joven, cuyo interés en Antonia emergió desde la niñez. Con el paso del tiempo, Francisco llega a estudiar en Estados Unidos, pero al regresar a México se reencuentra con Antonia, razón que motiva su deseo por casarse con ella. Ante el prejuicio social, su madre ignora los anhelos de su hijo y decide enviarlo a Francia durante seis años. No obstante el paso del tiempo, Francisco conserva su amor hacia ella, por lo cual va en búsqueda de su amada luego de volver de Europa; sin embargo, se percata de que su vida ha cambiado radicalmente: los padres de Antonia murieron, se casó con un hombre alcohólico, tuvo tres hijos, vive en un entorno deplorable y, además, ha enfermado de cáncer. El relato cierra con la despedida entre ambos: Francisco le promete ayuda y Antonia sólo agradece amargamente.

El título de la obra proviene del símbolo del clavel. Éste representa el vínculo entre Francisco y Antonia; aunque, al mismo tiempo, la diferencia entre ambos por los dos momentos cuando se presentan en la narración. Antes de su primer beso y a la par de su primer reencuentro, Antonia coloca un clavel entre sus labios y Francisco, presa de “un maquinal impulso” (102) besa a su amada por primera y única vez en la historia. Posteriormente, cuando él la visita después de no verla durante varios años, Antonia le obsequia un clavel: “Todavía ayer los regué —agregó, dirigiéndose a mí— en un momento en que pude levantarme... *Son de los mismos...*” (117).<sup>45</sup> Las dos escenas contrastan ampliamente: la primera por mostrar la consumación del primer beso entre Antonia y Francisco; la segunda por sugerir la imposibilidad amorosa ante el desencanto por la situación de ella.

El mote de *historia vulgar* que acompaña al texto puede referirse a “lo tradicional” o “lo conservador” de la anécdota, no

---

<sup>45</sup> Todas las referencias de *Los dos claveles*, “Lía y Raquel” y “El final de un idilio” están basadas en la edición de *Almas que pasan*, al cuidado de Alfonso Reyes, que forma parte del volumen v de las *Obras completas de Amado Nervo*, publicado en 1920.

al costumbrismo o regionalismo de corte rural o urbano abordado en obras pertenecientes a ese tipo de manifestaciones literarias. Más bien, la historia se refiere a un hecho cotidiano, posiblemente frecuente, que contrapone lo tradicional con lo moderno, lo cual analizaré en el siguiente apartado.

Una anécdota como ésta requeriría, normalmente, de una dilatación descriptiva y temporal en los hechos, pero la narración se ciñe sólo a la construcción de la trama central de la historia. Las tensiones entre los protagonistas —nutridas no sólo por el tratamiento narrativo en los encuentros entre Antonia y Francisco, sino también por los factores que impiden la concreción de su amor— focalizan, en buena medida, la atención de lo contado por el narrador. En otras palabras, el relato de Nervo favorece la brevedad, en lugar de la ampliación:

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 (Nervo *El libro* 104).

De antemano, Nervo conocía el valor de la brevedad, así como sus exigencias particulares. Escribir de forma breve denota su interés por mostrarse como un escritor a la vanguardia de su época —apegado a las tradiciones en auge como la literatura francesa—<sup>46</sup>, además de vaticinar los afanes de una modernidad en constante cambio, lo cual reclama el menor desenvolvimiento en aras de preponderar la precisión y la concisión. Cabe cuestionar, por tanto, “¿es un mérito la brevedad?” (*El libro* 104), ¿cuáles son los mecanismos narrativos que logran concretarla?

---

<sup>46</sup> Un ejemplo es Théophile Gautier. En *El donador de almas* (1899), Nervo alude intertextualmente a *Espírita* y *Avatar*, novelas del escritor francés, mediante sus temas, situaciones y nombres de personajes. Un estudio más extenso sobre ello puede verse en el artículo de Verónica Hernández Landa Valencia, “Autorreflexividad y parodia en *El donador de almas*” en *Muy lejos de mi ocaso. Amado Nervo en el tiempo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, en prensa, así como la tesis de María Fernanda Silva Azúa, “Las almas del Ocultismo: relaciones intertextuales de *El donador de almas* de Amado Nervo con *Avatar* y *Espírita* de Théophile Gautier”. Tesis de licenciatura. México: Facultad de Estudios Superiores Acatlán, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.

La definición de la novela corta propuesta en el primer apartado de este trabajo coincide con el manejo narrativo de *Los dos claveles* por las historias sugeridas, “pasajes laterales” —como afirma Juan Villoro (“La novela corta” 53)— o líneas argumentales no tratadas a profundidad. Por ejemplo, se mencionan brevemente los viajes de Francisco hacia Estados Unidos y Francia; sin embargo, no existen detalles sobre lo sucedido en ambos países:

Mi madre me envió a estudiar a un colegio de los Estados Unidos, adonde iba a verme cada año, y no volví a México sino siete años después, a los diez y nueve de edad, a disfrutar de algún reposo, mientras emprendía, en una ciudad de Europa, mis estudios profesionales (97).

Enseguida, el relato continúa con lo subsecuente al viaje y no repara en lo antes dicho. La descripción de Francisco, incluso sus intereses o sus percepciones del espacio urbano se desglosan brevemente en el texto, como los pormenores significativos de la historia para mantener la verosimilitud; no obstante, estos pasajes tienden a ser escasos o muy breves. Es interesante la síntesis narrativa de este tipo de eventos en relación con los encuentros de los protagonistas, tal como se aprecia en este pasaje:

Y lentamente, tímidamente, acerquéme para olerlo, y aspiré su esencia al par que el perfume de los diez y siete años, que se exhala virgen, poderoso, por la entreabierta boca en flor... Y como mis labios estaban tan cerca de los pétalos, y como los pétalos estaban tan cerca de sus labios, no supe cómo, no advertí con qué maquinal impulso besé el clavel y la boca... la boca y el clavel, a medias cada uno, suave y furtivamente a ambos, sin que ni antes ni después de aquella caricia sonase palabra alguna de amor, fuera del lejano y misterioso: «¿Te acuerdas?» (101-102).

Lo anterior muestra claramente la identificación de dos efectos principales: la dispersión de uno o varios sucesos y la condensación de un evento. Así, la propuesta de los rasgos invariables de Leibowitz se traduce en la intensidad y expansión narrativas de cada uno de los pasajes citados. En consecuencia, la extensión textual de ambos fragmentos varía a partir de la intención autoral de contar o elidir información. Esto, por supuesto, dependerá de la pertinencia por contar algo afín o no a la anécdota. De ahí

que, para la novela corta, el rasgo de la cantidad de palabras o el número de páginas tiende a ser subjetivo. Ya lo afirmó Luis Arturo Ramos: “el tamaño sí importa” (39), no en tanto su dependencia con los recursos narrativos, sino más bien por las decisiones editoriales (la elección de un puntaje, interlineado o la distribución en la caja) que pueden engañar al lector en una primera instancia.

La anécdota no se pierde por los “devaneos descriptivos o introspectivos” (Villoro, “La novela corta” 51), aunque haya algunos presentes relacionados con el espacio; los personajes responden enteramente a la tematización de la historia amorosa; los ambientes se vuelven más o menos notables, según la escena a tratar. De esta forma, *Los dos claveles* mantiene un ritmo narrativo enfocado en buena medida en las tensiones de ambos personajes, a pesar de no ser lo único mencionado o sugerido en la obra.

Otro pasaje que demuestra lo anterior es el siguiente:

Torné al cabo de seis años y supe que don Basilio y su esposa habían muerto, que Antonia se había casado y tenía tres hijos. Mi madre la había apadrinado. «Sólo que, según sus palabras, no había tenido buena mano.»

—Figúrate —añadió— que su marido bebe, bebe mucho desde hace dos años, y ella está muy enferma, tiene un tumor, dicen que canceroso... Si no fuera por mí, la hubiera matado el hambre antes que la enfermedad, que no la ha de perdonar por cierto. Parecía tan honrado y tan laborioso su marido... (107).

Incluso cuando el narrador delega el relato a un personaje, continúa con el énfasis del hilo conductor de toda la historia. Poco importan los sucesos que rodean a Francisco, cómo se conocieron Antonia y su marido, o el fallecimiento de don Basilio y su esposa, sucesos significativos para los personajes. La trama se enfoca en sus tensiones, a pesar de la presencia de estos otros elementos.

La novela corta —en este caso, *Los dos claveles*— se permite la libertad suficiente para ganar en distensión narrativa, aunque no pierde en intensidad. Este contrapunto puede compararse con otras narraciones, géneros e intenciones autorales. Un ejemplo de ello es la comparación con “Lía y Raquel”, además de “El final de un idilio”, ambos cuentos de Nervo incluidos en *Almas que pasan*.

El primero trata la historia de Lía, una mujer cuya piedad<sup>47</sup> la orilla siempre a favorecer a los demás en lugar de sí misma. Su hermana, Raquel, constantemente se aprovecha de esta condición, además de su belleza física en contraste con la de Lía. Cuando Carlos, uno de los pretendientes ignorados por Raquel, comienza a fijarse en las cualidades de Lía, esta última se enamora del joven. Al darse cuenta de lo sucedido, Raquel repara en su rechazo por el joven y, de forma oportunista, suplica a su hermana que le ayude a convencer a Carlos de su amor. Fiel a su conmiseración, Lía le suplica que haga feliz a su hermana. De esta forma, Carlos y Raquel se casan y tienen hijos. “Lía, después de haber sido una verdadera madre para los hijos de Raquel, por los cuales se sacrificó siempre, era una segunda abuela para sus nietos, por quienes también empezaba a sacrificarse” (40). Finalmente, Lía muere soltera de neumonía.

El segundo cuenta la efímera historia de Suárez, un travieso niño que escribe a Concha una declaratoria de amor. Luego de ser descubierta la carta, los llaman con el superior encargado de las dos escuelas —cabe destacar que ambos se encontraban en edificios separados—. Mientras camina con el prefecto, Suárez recuerda todas sus travesuras y castigos pendientes por cumplir, hasta que evoca la imagen de Concha y descubre el motivo de su llamado. Luego de ser regañados, el superior impone una reprimenda de seis palmetazos, pero en el momento en que la niña va a ser castigada Suárez alza la voz para recibir él solo todos los golpes. Enseguida, salen a la plazuela del colegio, donde observan un par de pájaros besándose.

En ambos casos, la anécdota se concentra en la narración principal hasta agotarla. De ese modo, no profundiza en historias “laterales” a la trama y se interesa, más bien, en el efecto de omisión; en consecuencia, presenta una estructura más senc-

---

<sup>47</sup> Me refiero a “Lía y Raquel”, además de sus rasgos narrativos, por uno de los temas centrales que lo familiarizan con *Los dos claveles*: la piedad. En el siguiente apartado, analizaré algunos tópicos de la novela corta, entre ellos la piedad como *leitmotiv* en estos relatos del autor de *El donador de almas*. En principio, este rasgo pareciera caracterizar a los personajes, aunque en el fondo recubren actitudes sádico-machistas, tal como funciona en *Los dos claveles*, o de autosabotaje, como en el caso de “Lía y Raquel”. Asimismo, ambas historias pueden relacionarse por el amor como eje de la anécdota, mismo caso que “El final de un idilio”, donde se conjuga también la inocencia de la infancia retratada en la novela corta.

lla en comparación con la novela corta. En “Lía y Raquel”, la historia comienza con la caracterización piadosa de Lía; posteriormente, se desencadena el conflicto amoroso que será resuelto por esa misma cualidad; al final, el relato termina con una resolución e, incluso, la muerte de la protagonista:

—Ahí donde usted la ve, es muy posible que esa tonta de Lía esté a estas horas en el infierno...

—¿Por qué? —le pregunté, sorprendido.

—¡Ah! —me respondió alisándose la barba (ademán que le es peculiar)—, porque, si encontró en el camino de la muerte a un pobre réprobo, es muy capaz de haberle cedido su bienaventuranza y de haberse hundido ella en su lugar en el infierno por toda la eternidad... (41).

Así, a pesar del uso de la elipsis para elidir información, el cuento finalmente busca alcanzar el efecto perseguido al concentrarse en el desarrollo de la trama, al tiempo que ha resuelto el conflicto. Esto mismo sucede con “El final de un idilio”, donde la historia resulta ser un periodo muy acotado: desde la notificación del regaño a Suárez, hasta instantes después de realizado el mismo, cuando salen de la oficina del superior:

Aquella mañana, a la hora del recreo, el *Prefecto de los chicos* se acercó a mí y me dijo con una voz seca, en la cual presentí no sé qué catástrofe pavorosa:

—Suárez: el Padre Superior le llama a usted del *otro colegio* [...].

Cuando salí a la plazuela, seguido del prefecto, en la rama ondulante de un arbolillo dos pájaros se besaban ante la dulce alegría de la mañana, y yo, indicándoselos a mi acompañante con mi diestra atormentada, murmuré con despecho:

—¡Cómo a esos no les pegan! (203-213).

En la novela corta, por el contrario, aunque también se utiliza la elipsis, hay una representación de los hechos más detallada, profunda y sugerente. De hecho, resulta más propicio el desenvolvimiento de los hechos a través de largos periodos, aunque, por supuesto, esto no sea prescriptivo. Sus particularidades se distienden ligeramente en la narración, pero sin dejar de lado el eje rector. *Los dos claveles* adquiere cierta relajación al referir los rasgos suficientes para jugar con la dispersión y la condensación propias del género.

Otro factor determinante para la comparación de los relatos radica en el desarrollo de los personajes. Como una “consecuencia” de la sucesión de hechos, es común notar un desenvolvimiento físico o psicológico de los mismos; sin embargo, en el cuento —a menos que en esa evolución radique uno de los efectos centrales para la trama— es menos frecuente o innecesario. La novela corta, por su parte, sí muestra este tipo de cambios con mayor naturalidad.

“El final de un idilio”, a causa de la historia tan acotada, no presenta un desenvolvimiento físico ni mucho menos psicológico en los niños. La narración se centra en un pasaje en concreto, agotado al mismo tiempo luego de la resolución del conflicto. El caso de “Lía y Raquel” es más interesante, pues a pesar de que en su brevedad textual se aborda un periodo narrativo extenso —desde la juventud hasta la vejez de las protagonistas— no muestra ningún cambio en los personajes. Tan es así que, a la muerte de Lía, se especula acerca de su posible trágico destino ante la inmutabilidad de sus valores.

Por su parte, *Los dos claveles* muestra una constante evolución de Francisco, acentuada por sus viajes y experiencias en el extranjero:

Volví [de Estados Unidos] martajando el español, peinado de castaña, con una levita a grandes cuadros, que ostentaba sendos bolsillos exteriores en los faldones, unos zapatos claveteados como para *footing*, y metamorfoseados la agudeza e ingenio latinos (en mí muy problemáticos por lo demás), en unos «conejos» de padre y muy señor mío, y una cachaza burlesca y pesada, fértil en bromas toscas y apoyada por la fuerza bruta, de la cual di muestras contundentes en varias ocasiones, dejando tumefactos algunos carrillos (97-98).

Así como Francisco concibe nuevas costumbres e ideas, resulta plausible la identificación de estos rasgos en las descripciones del personaje. Incluso Antonia, quien pierde por momentos el foco de la narración, cambia drásticamente en sus descripciones:

Me senté a su lado, y ella, con una sencillez infinita, ajena a toda alusión, a todo reproche, con una inflexión de paz, de abandono, de resignación casi animal ante la vida, como si su único día de amor, la esplendidez de su único día de amor, se hubiera ya perdido entre las perspectivas más lejanas de su existencia, ahogado

en un mar de alcohol, de miseria, de enfermedad y de hastío, siguió diciendo:

—Desde que te fuiste me ha ido muy mal [...] (113).

En este sentido, el cambio en los rasgos de los protagonistas abona en la construcción más elaborada de ellos, lo cual complejiza la trama y no sólo se detiene en la descripción delimitada por un pasaje en concreto o el tratamiento de un solo tema. La novela corta, así, explora aún más la historia central y favorece no sólo a la distensión del conflicto principal, sino también el desenvolvimiento de los personajes en la medida en que actúan a lo largo de la narración.

Asimismo, el tratamiento de los espacios resulta fundamental para conseguir la intensidad y expansión de la novela corta. Así como existe una evolución marcada de los personajes a lo largo del tiempo, también puede identificarse una mayor presencia de las atmósferas, rasgo ausente en el cuento. Esta consciencia al abordar los espacios permite una relajación de la historia para dilatarse desde el enriquecimiento del espacio.

En *Los dos claves*, la ciudad misma se convierte en un símbolo para la historia, pues no sólo enmarca las acciones de los personajes, sino que representa, mediante los contrastes, la imposibilidad del vínculo amoroso entre Francisco y Antonia.

Después de una semana de vagar por la Reforma y Chapultepec, con las manos en los bolsillos (¡aquellos bolsillos!) de la levita yanqui, pensando en el «beso»; después de una semana de comer poco, de dormir menos, de esquivar la presencia de todo el mundo, hasta de Antonia, por un sentimiento de timidez extemporáneo y excesivo; después de una semana, en suma, durante la cual se realizó en mí toda la ridícula sintomatología del amor, me resolví a dar un gran paso (44-45).

Mientras que Antonia y su familia vivían en una “modesta, pero limpia y luminosa vivienda”, perteneciente “a un viejo convento convertido en casa de vecindad” (88), Francisco siempre tuvo la posibilidad de conocer Europa y Estados Unidos, además de pasearse en los lugares icónicos de la Ciudad de México con su “levita yanqui”. Los contrapuntos en la descripción de los espacios se intensifican conforme avanza la historia, al igual que los protagonistas evolucionan paulatinamente, más allá de conservar sus afectos el uno por el otro.

En “El final de un idilio” el espacio pasa a un segundo plano, pues no tiene trascendencia en la historia; mismo caso para “Lía y Raquel”, donde las acciones de las protagonistas acaparan toda la narración. *Los dos claveles* presenta un desenvolvimiento constante de la atmósfera, a tal punto de colocarla para enriquecer la trama con base en ella. La simbiosis entre una y otra logra desarrollar alegóricamente tanto a la ciudad como a los personajes. Francisco, antes de su último encuentro con Antonia, describe lo siguiente: “La misma vivienda, clara y amplia, la misma calle semicolonial, semimoderna, en que al lado de los poderosos muros rojos de tezontle, se erguía presuntuosa y con humos de *skyscraper*, tal o cual construcción de piedra con alma de hierro... Sólo que ahora, lo nuevo era más, y lo viejo era menos” (110).

Finalmente, al retomar los comentarios de Luis Arturo Ramos sobre el cuento —pues “concluye porque la trama no da para más” (41)—, pueden contrastarse los finales de “El final de un idilio” y “Lía y Raquel” con *Los dos claveles*. El primer cuento termina perfectamente con el problema e incluso busca apelar al enternecimiento por la inocencia de la niñez; mientras que el segundo cierra con el hilo principal con el fallecimiento de la protagonista. Nuevamente, se vuelve imposible continuar con lo narrado.

En el caso de *Los dos claveles*, luego de encontrar a su amada, Francisco escucha sus penas, además de ofrecerle misericordiosamente ayuda ante sus desgracias. Enseguida, se levanta para despedirse de la mujer y le promete que llevará a un médico para revisarla: “«Hasta luego; que Dios te lo pague», y escondió su rostro entre los rizos pálidos del niño, mientras yo me alejaba lentamente...” (118).

La novela corta de Nervo no tiene una conclusión determinante ni para el desarrollo de los personajes, sus tensiones amorosas, la solución de los problemas de Antonia; ni siquiera ahonda en la vida de Francisco. De esta forma, es interesante esta apertura hacia una inconclusión que, más que pretender cerrar con la tensión central, abre la posibilidad de interpretación e imaginación para el lector.

Asimismo, los tópicos, planteamientos y desarrollos de los personajes, aunado a los efectos buscados por Nervo, también representan ejes rectores para conducir la historia. No sólo el desenvolvimiento de los personajes, las elipsis o las sugerencias

cias determinan al género, sino también los mecanismos con los cuales se trabajan los temas de cada relato. Así, la ciudad, la tradición, la modernidad, las diferencias de clase, la piedad, entre otros motivos, por ejemplo, constituyen una parte medular en la discursividad de *Los dos claves*.

### 3.2 Alegorías duales y zonas de (dis)tensión

Lo tradicional y lo moderno representan dos formas de ver el mundo, pues no sólo fungen como una adjetivación secundaria, sino como una síntesis de visiones, valores, acciones, ideales, configuraciones. Por una parte, “la palabra moderno, como se sabe, deriva de la voz modo, y modo o moda es lo que está de paso, a la espera de la aparición de algo todavía más nuevo y así hasta el infinito” (Roa 23); por otra, la tradición pretende establecer vínculos concretos y finitos, no sólo en el plano literario, sino también en un sentido humano e histórico.<sup>48</sup>

Así pues, esta disparidad entre el cambio constante y la referencialidad de lo antiguo, anclado a lo tradicional, se muestra como un binomio importante en la novela corta de Nervo.<sup>49</sup> Como he referido antes, *Los dos claves* se desenvuelve a partir

---

<sup>48</sup> En “La idea de la decadencia” en *Cinco caras de la modernidad*, Matei Calinescu menciona que el complejo significado de la decadencia establece una relación directa con el progreso. Dado su carácter dinámico, la decadencia implica un continuo estrechamente ligado al propio progreso: “El hecho del progreso no se niega, pero grandes cantidades de gente que aumentan cada vez más experimentan los resultados del progreso con un angustiado sentido de pérdida y alienación. De nuevo, el progreso es decadencia y la decadencia es progreso” (158). De tal modo, estos dos ejes no sólo funcionan como contrapuntos estativos, sino como extremos de una misma situación dinámica, la cual también se refleja en el desarrollo de los personajes nervianos, tal como analizo a continuación.

<sup>49</sup> No sólo en *Los dos claves* se presenta esta dialéctica. En otras novelas cortas como *Pascual Aguilera*, *El bachiller*, *El donador de almas* o *El sexto sentido*, se aborda el binomio entre lo tradicional o antiguo y lo moderno; desde las descripciones del entorno campirano hasta la transmigración de las almas; de la normatividad religiosa y moral a la posibilidad ficcional de prever el futuro. En cada obra, Nervo profundiza en la configuración del ser humano con base en sus distintas pugnas, lo cual se nutre, en buena medida, de la pugna constante entre lo moderno y lo tradicional.

de los contrapuntos, ya sea entre los personajes, sus situaciones o los espacios, en cierta medida desde este tipo de ideas.

Primeramente, tal como he mencionado, el título de la obra alude a dos momentos simbólicos en toda la historia. En el primero de ellos, el centro de atención es el momento idílico entre Antonia y Francisco; en el segundo, la amarga despedida de ambos. Esta última escena sintetiza el desapego de Francisco hacia Antonia no desde lo sentimental, sino desde la perspectiva clasista de él. De ahí que, en buena medida, uno de los tópicos centrales sea la piedad. Al principio de la narración, cuando Francisco recuerda los momentos de su niñez con Antonia, cuenta un momento particular:

Quando [Antonia] iba a mi casa [...], sometía yo a mi amiga a duras pruebas. Gustábame, por ejemplo, encerrarla en un cuarto oscuro y mantenerme a la puerta, espionando, con una tensión indecible de mis nervios, el menor signo de pena [...]. Entonces todas las fuentes de mi compasión se derramaban, y una voluptuosa *piedad* infantil, que después he pretendido en vano analizar, se apoderaba de mí. Abría yo la puerta, entraba a la pieza, y llenaba de caricias a mi víctima, que poco a poco se consolaba entre mis brazos [las cursivas son mías] (92-93).

La idea de “amor” profesada en la niñez de Francisco no reflejaba una simple inocencia infantil, sino un sentimiento de conmisericordia por las afecciones o padecimientos de la niña. Esto, además de contrastar entre las emociones de los personajes, denota también un profundo machismo y crueldad interiorizados en el personaje. La mirada de Francisco evoca una postura claramente superior y de dominio hacia Antonia: “Un gusto sádico anida en el ojo masculino que se complace en mirar el sufrimiento de la mujer, gozo compensatorio de una virilidad en crisis de identidad ante el creciente trastocamiento de roles” (Chaves, *Los hijos de Cibeles* 52).

De este modo, la piedad referida textualmente por el personaje en realidad esconde rasgos sádicos que, en realidad, muestran dos posturas claramente definidas y reforzadas a lo largo del relato: la agencia del hombre —cuyo gusto parte del sufrimiento de Antonia— y la pasividad de la mujer agravada por la situación de clase —quien responde siempre a los caprichos de Francisco sin cuestionamiento alguno—. En *Los hijos*

de *Cibeles*, José Ricardo Chaves atribuye esta postura masculina de la época a la incipiente modificación en los roles de género.<sup>50</sup>

Por su parte, los claveles que dan título a la novela corta se presentan en dos momentos diferentes: el primero, cuando sucede el primer beso entre los personajes luego del regreso de Francisco a México desde Estados Unidos (en plena adolescencia) y el segundo, cuando se acentúan las diferencias entre los protagonistas (ella enferma, descuidada y en decadencia; mientras que él ha vuelto de Francia, con más estudios y el respaldo económico de su familia). Los dos claveles, así, también simbolizan los binomios de crueldad-piedad, tradición-modernidad, encuentro-desencuentro, entre otros:

Esta correspondencia entre mujeres y flores por lo general se ha enfocado sólo fomalmente, haciendo coincidir las sinuosidades de las líneas vegetales con las del cuerpo femenino [...]. Pero no sólo es un asunto de forma, sino también de ideología sexual, una que afirma la existencia estática y estética de la mujer como flor, como planta, reducida al silencio vegetal y al designio del jardinero. Se trata de un concepto opresivo de la mujer como parte integral de la flora doméstica (Chaves, *Los hijos de Cibeles* 49).

Fiel a los roles de género machistas —en otras palabras, los roles tradicionales—, el interior del hogar y la labor de los cuidados son encarnados por Antonia. Francisco, por su parte, explora el exterior para conocer nada más ni nada menos que “la capital del mundo” de aquella época. Si a esto se añade la nula presencia de la voz femenina (todo está narrado por el hombre), la preponderancia masculina se reafirma, al tiempo que se consolida el dinamismo del varón protector de la mujer y la pasividad monacal de la madre en constante desolación física.

La consolidación del interior burgués va acompañado de la reclusión de la mujer, a la que se le atribuye un intrínseco poder

---

<sup>50</sup> Afirma que en algunas representaciones femeninas, escritas desde la pluma de los varones, “anida una misoginia variable que de alguna manera refleja el temor burgués y masculino ante una mayor participación —en igualdad de condiciones— de las mujeres en la vida social, vislumbrada en su activismo de fin de siglo XVIII” (41). De esta forma, “Paulatinamente los hombres descubren, gracias a los vientos modernos que corren, y no sin cierto horror, que la diferencia sexual es un asunto, no de esencia sino de existencia, no algo natural sino cultural” (163).

moral y espiritual para balancear la influencia destructiva del mundo de los negocios. Por lo tanto, se expulsa a la mujer de la clase media de la vida práctica como requisito del progreso material. Se trata de una reclusión casi monacal, al grado de que Bram Dijkstra, en *Idols of perversity*, habla de un verdadero “culto a la monja doméstica” hacia mediados del siglo [diecinueve] (Chaves, *Los hijos de Cibele* 49).

La figura masculina se erige como el protector que adquiere relevancia en la narrativa ante la pasividad de la figura femenina, aunque Francisco nunca tenga la decisión como para involucrarse afectivamente con Antonia. Esto, por supuesto, fomenta el prejuicio de la superioridad masculina e incluso romantiza la violencia de género, en aras del enaltecimiento del hombre. Ya no sólo es la oposición hombre-mujer, sino que se amplía la brecha al ser un hombre-rico-sano y una mujer-pobre-enferma.

En otras palabras, si no existiera tal sufrimiento por parte de Antonia, el afecto de Francisco no tendría razón de ser. En un pasaje donde se retrata la “crueldad infantil” (Nervo, *Obras completas* v 40) —en palabras del propio narrador—, el protagonista condiciona a Antonia a quemarse con una plancha:

—Si me quieres, quémate un dedo en esa plancha.

La pobre criatura me miró con sus grandes, con sus enormes ojos negros desolados, y me respondió:

—Sí, te quiero... pero duele mucho.

—Pues si me quieres, pon el dedo en la plancha —insistí (95).

La niña obedece a Francisco; no obstante, al ser descubierta herida por su madre, decide encubrir los hechos y miente. De este modo, “incita” a la compasión de Francisco, que termina por admirarla todavía más por su valentía, luego de haberla violentado por segunda ocasión en la historia. Con el paso del tiempo, Francisco madura y modifica sus acciones, aunque no sus prejuicios machistas. En su último encuentro, por ello, el narrador describe lo siguiente:

Mientras hablaba con aquella monótona tristeza mezclada de estoicismo, yo la contemplaba con pena. Sus encantos de los diez y siete años habían desaparecido por completo; su cutis estaba manchado de paño; su busto era tan descarnado, que daba angustia; solamente sobre el desastre de su hermosura, sobre el derrumbamiento entero de su gracia, sus dos ojos, sus dos enormes

ojos aterciopelados, negros y pensativos, seguían radiando misteriosamente, como dos estrellas sobre una ruina abandonada... (114).

Francisco acentúa su desencanto por el físico de Antonia en una descripción superficial de su aspecto. Esta desilusión se complementa con su perspectiva privilegiada, tanto por su género como su posición económica y social. La piedad, de esta forma, adquiere un valor agregado y no se constituye sólo por los valores tradicionales de la moralidad o el apoyo al prójimo, sino por tener y reconocer, además, el alcance de distintas posibilidades materiales, económicas o sociales que no cualquiera posee.

El tratamiento de esta constante pugna recae en el uso de la ironía. Ésta, como recurso, es una constante en la prosa nerviana, como en *El donador de almas*, por citar un caso. José Ramón Ruisánchez comenta al respecto:

La oscilación entre los rasgos elementales de un mito que jamás deja de deleitar y su reinención mediante un temperamento moderno, que sabe introducir el espacio de la ironía mientras cuenta una vieja historia, es lo que caracteriza a *El diablo desinteresado*, a estos cuatro textos [*El diablo desinteresado*, *El diamante de la inquietud*, *Una mentira*, *Amnesia*] y, diría más, a lo mejor de la obra en prosa de Nervo (14).

Este carácter o temperamento moderno también está presente en *Los dos claveles*, además de la ironía. El final, por ejemplo, refleja la decadencia total de Antonia, pero también el futuro favorable del hombre moderno, representado por Francisco. Mientras que este último simboliza el cosmopolitismo, la vanguardia y el cambio constante, Antonia se queda relegada a los espacios tradicionales e incluso subyugados a la figura perjudicial de su marido. Fiel a los valores del patriarcado, así como a una visión paternalista, Francisco se consolida como la figura que, irónicamente, resolverá los problemas de Antonia, a pesar de no conciliar nunca su amor por ella. El final es abierto porque muestra el distanciamiento de mundos y formas de ver la vida.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Es interesante aquí el tratamiento del cierre. En este caso, no existe un agotamiento de la trama que concluya tajantemente con la narración, de modo que es posible inferir posibles escenarios futuros con base en la última escena del relato. José Ramón Ruisánchez, en su prólogo a *El dia-*

Así se genera la desemejanza entre los protagonistas, pero al mismo tiempo una “resolución” implícita de las problemáticas presentes. Como menciona Linda Hutcheon, en “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, la primera funciona en dos niveles: semántico y pragmático; este último refiere a su carácter retórico aunado a la antífrasis, mientras que el segundo alude al señalamiento evaluativo mayormente peyorativo de algo o alguien (176-177); es decir, se muestra la sugerencia de una acción que implica el sentido contrario. En consecuencia, la ironía ya no sólo se construye discursivamente, sino también con base en las acciones propias de una entidad o personaje privilegiado. Francisco funge como esta última figura, más aún cuando se erige como un personaje con la capacidad económica, cultural y social de “salvar” a Antonia, aunque irónicamente nunca haga más por ella a causa de su falta de decisión o la sumisión ante su madre.

Aquí la construcción del hombre moderno —con preparación académica en Estados Unidos y Francia (en otras palabras, ser un conocedor de mundo), que domina otros idiomas, tiene refinamiento y buen gusto por la vestimenta, además de posicionamiento social— refleja, en el fondo, totalmente lo opuesto: un hombre abúlico, dependiente de las decisiones maternas, arribista social y oportunista por su legado familiar. Nervo constituye así un estereotipo social en Francisco, sin dar a la narración un tratamiento humorístico como en *El donador de almas*, pero sí un uso irónico muy sutil por el recubrimiento de sentimentalismo abordado en toda la narración. El protagonista se construye, en buena medida, en función del otro —es decir, de Antonia— y es así que se refuerza su estereotipo.

Por su parte, el subtítulo de “Historia vulgar” denota también un matiz importante: no sólo refiere a la frecuencia de un suceso como afirmé antes, sino también al conserva-

---

*blo desinteresado y otras novelas cortas*, menciona acerca de las narraciones reunidas en dicho volumen —aunque su valoración bien converge con otras obras como *Los dos claveles*—: “Basta con decir que Nervo, de manera genial, incluso cuando opta por el final feliz o por uno más cercano al de índole rusa, mantiene esa distancia que ha establecido al inicio respecto a sus materias narrativas. Esto es, cierra sus obras, dejándolas entreabiertas. No nos expulsa de ellas, nos permite seguir habitándolas al meditarlas. Eso es, que el final no es ‘fin,’ que todo admite regreso” (18).

durismo de la tradición.<sup>52</sup> Muestra la transición que lleva a lo moderno —a pesar de que se mantengan estructuras ideológicas como el machismo o el clasismo—, pero además se detiene en contrastar el éxito del hombre moderno sobre el ser tradicional.<sup>53</sup>

Los privilegios de clase de Francisco son compartidos e inculcados por su madre, quien se opone y además evita el matrimonio de ambos al descalificar a la mujer por “la desigualdad de educación” (46). Esta construcción del personaje materno denota también los valores tradicionales de la ciudad colonial: la religión, la caridad, la piedad, la moral y, por supuesto, el clasismo. Cada uno de estos elementos constituye la representación de la madre de Francisco, lo cual también altera la idea de la piedad desde los privilegios de clase. Los juicios de la madre constantemente se basan en sentir lástima por Antonia:

—Figúrate —añadió— que su marido bebe, bebe mucho desde hace dos años, y ella está muy enferma, tiene un tumor, dicen que es canceroso... Si no fuera por mí, la hubiera matado el hambre antes que la enfermedad, que no la ha de perdonar por cierto. Parecía tan honrado y tan laborioso su marido... Es un mecánico

---

<sup>52</sup> Casi tres meses después de concluido el concurso de *El Imparcial*, Rafael Delgado comenzó a publicar por entregas *Historia vulgar* en *El País*, un periódico católico de la Ciudad de México. Nominativamente, ambos relatos se asemejan en los títulos y además comparten algunos de sus tópicos, aunque con tratamientos muy distintos. La novela corta de Delgado contrasta, durante toda su historia, los contrapuntos entre lo tradicional y lo moderno: “Pese a la deshilvanada estructura de *Historia vulgar*, donde las dos instancias temáticas (conflicto entre ‘progreso y tradición’, y una historia de amor obstaculizada por las murmuraciones) se separan durante capítulos para volver a unirse intempestivamente, la novela se desenvuelve entre aromas de frescura e ingenuidad que impelen a agotarla y a sonreír en su favor” (*Historia vulgar* 8-9), a decir de Luis Arturo Ramos. Estas intersecciones con *Los dos claveles* de Nervo dan pauta a interpretar una posible influencia del nayarita en la *Historia vulgar* de Delgado, publicada del 31 de octubre al 18 de noviembre de ese año.

<sup>53</sup> Andrés González Blanco, en febrero de 1907, publicó una breve reseña de *Almas que pasan* en la *Revista Moderna de México* de Jesús Valenzuela. En ella, da su propia interpretación del título y dedica las siguientes líneas al relato aquí analizado: “Otras bellas historias componen: ya sean de intención sentimental, como la de ‘Los dos claveles’, subtitulada con buen acierto historia vulgar, pues esto han llegado a ser, y no otra cosa, las novelillas de últimos del siglo pasado, que nos revelaron la alta belleza escondida en la vulgaridad muchas veces” (628).

inteligente y trabajador, especialista en bicicletas, y trabajaba en una casa de la Avenida Juárez, hasta que no [sic] le dió por la bebida y lo pusieron de patitas en la calle. ¡Pobre Antonia! (107-108).

Los valores de modernidad —salvación, novedad y progreso, para Walter Mignolo (33)— forman parte de una representación ficcional que sólo conlleva, a la par que el desarrollo, un proceso proporcionalmente inverso: la colonización. A través de esta relación indisoluble y opuesta, se establecen relaciones jerárquicas y de poder representadas en los protagonistas de *Los dos claveles*: “En la ficción narrativa moderna, no hay acumulación sino superación. Y no hay coexistencia sino solo la marcha única y triunfante de la ficción moderna: desarrollo, bienestar y felicidad” (Mignolo 34). Francisco siempre marcha hacia el progreso, hacia el triunfo de la modernidad; no obstante, Antonia se relega y es superada al mismo tiempo que la ciudad obsoleta del México decimonónico.

En este sentido, a partir del desarrollo de los ambientes en el relato, también se presenta la transformación de la ciudad antigua a la moderna, en buena medida desde la influencia estadounidense.<sup>54</sup> Los cambios se muestran en los personajes —tanto en su dimensión física como psicológica— y también en los espacios. Estos elementos, que forman parte del marco exterior o contextual de la narración, se fusionan gradualmente con los contenidos temáticos. Por ello, se entremezclan con el propósito de dar mayor expansión a la obra, pero sin perder de vista el punto central en la historia.

El balcón en casa de Antonia, además de ser el lugar del primer beso entre los protagonistas, se vuelve el mirador de la meta-

---

<sup>54</sup> En “Bella sin estética. Amado Nervo frente a los Estados Unidos”, Eliff Lara Astorga repasa las percepciones del autor de *La amada inmóvil* acerca del país norteamericano, desde sus primeros comentarios en “La Semana” de *El Mundo Ilustrado*, hasta sus crónicas de *El éxodo y las flores del camino* (1902) derivadas del viaje en tren hacia Nueva York con el fin de embarcarse posteriormente a la Exposición Universal de París en 1900. En sus primeras impresiones pueden apreciarse las ideas predominantes de las aspiraciones modernistas, en las que Francia y París fungía como eje cultural de la época, así como el cambio modernizador que favorece el pragmatismo urbano de los Estados Unidos: “En conjunto, Nervo se ha ido percatando de la inevitable desaparición del viejo orden de cosas; si el faro intelectual del modernismo hispanoamericano fue la ciudad luz, ahora el eje mundial gira peligrosamente sobre las puntas de la urbe de hierro” (583).

morfosis urbana: “Tras una breve conversación en familia, Antonia y yo nos retiramos a uno de los balcones, a aquel que más amaba yo, porque estaba guarnecido de tiestos” (99).

Esta percepción entre lo pasado y lo presente muestra, en realidad, una especie de confrontación entre dos situaciones personales que mantiene el conflicto y la tensión en toda la obra. Cada uno se enfrenta a condiciones más o menos favorables, según posición social. En buena medida, de aquí deviene el rasgo invariable de la concentración, pues surge por el paralelismo existente en las historias.

En el preámbulo del último encuentro, la visión de la niñez de Francisco con su yo moderno contrasta por su propia percepción de la ciudad. Es decir, el presente del personaje contrasta con su pasado, lo cual se traduce en una confrontación de lo tradicional con lo moderno:

La misma vivienda, clara y amplia, la misma calle semicolonial, semimoderna, en que, al lado de los poderosos muros rojos de tezontle, se erguía, presuntuosa y con humos de *skyscraper*, tal o cual construcción de piedra con alma de hierro... Sólo que ahora, lo nuevo era más, y lo viejo era menos (110).<sup>55</sup>

¿Qué representa el “ahora” para el narrador? La respuesta, claro está, depende de la propia perspectiva del presente, siempre moderno y por delante del pasado. Este posicionamiento señala el carácter progresista del contexto, en buena medida a causa del influjo positivista de mediados del siglo XIX. Este imperialismo económico y estadounidense, también con aires modernizadores para el México de principios del XX, contextualizan tanto a la obra como a la atmósfera de *Los dos claves*.

La ciudad es una alegoría de los personajes y sus visiones: Francisco aspira al cambio modernizador de la época, pero Antonia se queda relegada a las ruinas de una ciudad en transición. En este sentido, Francisco promete ver por ella, aunque Antonia esté tan perdida como la ciudad decadente del pasado, al

---

<sup>55</sup> Ante esta descripción, es inevitable no señalar el paralelismo con la descripción del espacio al inicio de la historia. Nervo emplea aquí un recurso anafórico para anticipar el cierre de la historia. No obstante, a pesar de este procedimiento, el autor deja un final totalmente inconcluso que atenta contra el término establecido en el cuento moderno, por la influencia de Poe.

tiempo que es devorada por los principios del progreso. Para Álvaro Salvador Jofre, “el espacio urbano es uno de los ingredientes más novedosos y decisivos que la modernidad introduce en la lógica interna de la literatura y el arte finiseculares” (14), pues representa la ambivalente aceptación o rechazo que, irremediamente, lleva consigo la modificación del ser ante la imposición de los principios modernos.

A la vista del narrador —que al mismo tiempo es Francisco—, la ciudad y sus costumbres son vistas desde una percepción *ayanquizada*, con la cual incluso el español resulta insuficiente para describirlas.<sup>56</sup> Ya no sólo influye la arquitectura o la forma de vestir de las personas; también lo hace la lengua desde su cambio hasta sus préstamos de palabras, en ocasiones, poco reconocibles. Esto, al mismo tiempo, fortalece la verosimilitud en el personaje, pues refleja su evolución desde la influencia francesa y estadounidense debido a sus viajes:

Entonces no existían todavía en México las *Cordonbleu* yanquis que hoy preparan *the mole* como cualquier poblana de los viejos tiempos; ninguna *miss* vendía *mexican tamales*, ni americano alguno expendía en *The Queen Xochitl*, o algo por el estilo, *the richest pulque of the Country*, y el privilegio de nuestros buenos platillos clásicos estaba vinculado en pocas cocineras (*Obras completas* v 98).<sup>57</sup>

Así, el espacio cobra una relevancia aún mayor, ya que significa, en tanto que brinda un respiro a la trama, pero sin abandonarla por completo. Al contrario, aporta en la descripción, así

---

<sup>56</sup> En 1903, como parte de una crónica publicada por *El Imparcial*, cuyo título es “*Merry Week. The English Language and Mexican Business*”, Ángel de Campo abordó la injerencia del inglés en el México de la época. Destaca su presencia, al grado de que se llegó a tal punto “que de no ponerles coto, hasta sus nombres perderían nuestras calles, y lo que es peor, caerán en desuso tantas denominaciones simbólicas como la Divina Providencia (*Divine Providence*, *candle store*, velería)” (168-169).

<sup>57</sup> En este pasaje, nuevamente, destaca la ironía. El uso del inglés reafirma la idea de la dominación cultural estadounidense, influyente también en el ámbito lingüístico. Incluso la palabra “mole”, cuya traducción sería innecesaria, es utilizada en cursivas y acompañada del artículo *the*, sumamente útil y constante en el inglés para sustantivos masculinos, femeninos, singulares y plurales. El personaje adopta costumbres e ideas estadounidenses, lo cual se traslada a su narración en pocho, ya presente como un recurso narrativo desde aquella época.

como en sus paralelismos posibles con los protagonistas. Nervo, además, deja entrever la presencia cultural de Estados Unidos en México: ya no solamente se aspira a la semejanza europea o a la admiración por Francia, sino también a la globalización y al paso de la hegemonía estadounidense:

Desde la azotea, el espectáculo era solazoso y pintoresco. La heteróclita arquitectura de la ciudad, en que se codeaban todos los vejestorios y todas las fantasías de esa nueva escuela yanquilandesca que asaz nos invade; desde la torre cuadrada con su caperuza de azulejos, hasta la mansarda anodina, pintada de azul o rojo; desde el minarete morisco, hasta la aguja gótica; desde la luminosa iglesia romántica hasta el templecillo protestante, con reminiscencias ojivales y no sé qué de estación de ferrocarril en su conjunto; desde el férreo andamiaje desgarbado y zancón de las duchas, hasta el tubo ventilador que bosteza microbios... (89-90).

Todo lo anterior problematiza la comprensión de lo nacional ante la generación de espacios novedosos, influidos en buena medida por el cosmopolitismo. A la larga, la metamorfosis producida por la modernidad provoca una reacción ante lo avejentado, es decir, lo tradicional; de este modo, el ser moderno —Francisco, en *Los dos claves*— ya no observa desde una mirada horizontal, sino que juzga a partir de la alienación de cada elemento antiguo, lejano a sus principios: el lenguaje, los edificios, las costumbres, las personas.

A la luz de estos conceptos, *Los dos claves* presenta diversas aristas de análisis; no obstante, resulta pertinente su contraste con otras obras, además de las antes mencionadas del autor de *El bachiller*. Los efectos mencionados, más allá de los rasgos genéricos, están presentes en otras novelas cortas de la época. Será necesario analizar su correlación e incluso sus semejanzas temáticas.

### 3.3 Los dos claves, *una novela corta en perspectiva*

En 1899, Ángel de Campo firmó en *Cómico*,<sup>58</sup> bajo el seudónimo de *Tick-Tack*, *El de los claves dobles*, una novela corta

---

<sup>58</sup> *Cómico* (1897-1901) fue un semanario a cargo de Rafael Reyes Spíndola, dirigido en una primera etapa por Amado Nervo (del 24 de oc-

singular por sus recursos textuales —en su mayoría, diálogos directos similares a un guión teatral—, como monólogos y soliloquios, además de su mezcla entre humor, ironía y tragedia en la historia. Por su parte, en 1924 —veinte años después de la publicación de *Los dos claveles*—, María Enriqueta Camarillo publicó *El consejo del búho* en *El Universal Ilustrado*. Los recursos empleados por los autores, como comentaré enseguida, postulan a ambos relatos como novelas cortas referentes para su comparación con otras obras del mismo tipo; asimismo, algunos motivos de las historias se relacionan ampliamente con el relato ganador del concurso de *El Imparcial* en 1904.

Por un lado, *El de los claveles dobles* cuenta el trágico desenlace de Felipa Reyes, cuya decepción por Pepe María —vecino oportunista, casado y mujeriego de quien se encuentra embarazada— la orilla al suicidio en la catedral de la Ciudad de México. Por otra parte, *El consejo del búho* narra la historia de Tom y Mariucha, dos jóvenes separados en la infancia, pero destinados a reencontrarse en su juventud para contraer matrimonio.

La primera historia se desarrolla en diferentes espacios de la Ciudad de México a finales del siglo XIX: una vecindad, la Alameda, el centro y la catedral metropolitana. Al igual que en *Los dos claveles*, la urbe se presenta como el escenario central del relato. El contrapunto entre lo antiguo y lo moderno —como en la obra del nayarita—, se encuentra en la diferencia de clases entre Pepe María y Felipa Reyes; el primero es un aprovechado que vive a costa de las mujeres, al explotarlas económica e inclu-

---

tubre al 5 de diciembre de 1897) y posteriormente por Pedro Escalante Palma (Pierrot), donde colaboraron el propio Nervo y Ángel de Campo, entre otros. La revista publicó por entregas *El donador de almas* en 1899. El proyecto surgió como una forma de incrementar las ganancias generadas por la publicidad, ya desbordada en *El Mundo Ilustrado*, y con una apuesta de contenidos distinta para el público de la época (Martínez Luna 426). De hecho, la publicación tuvo tres cambios nominativos principales: *Mundo Cómico* (suplemento incluido dentro de *El Mundo Ilustrado*), *El Cómico* (que dio inicio en 1898 como publicación independiente, bajo la dirección de Pedro Escalante Palma) y *Cómico* (luego del primer tercio de ese mismo año). La línea editorial estaba enfocada en “poemas satíricos, crónicas humorísticas, relatos breves y divertidos, cuadros de costumbres, cuentos, artículos sobre moda, el uso de la bicicleta o algún tema de actualidad; reseñas de espectáculos como la ópera, la zarzuela, el teatro, la fiesta brava o alguna otra actividad cultural” (428).

so sexualmente, pero Felipa es una joven hogareña, con reputación, educación y aspiraciones distintas:

Providencial fue la aparición de doña Rosalía, alta, gorda, con anteojos negros, babuchas, profesora de achaques obstétricos y madre de la última preopinante, a quien lanzó este grito en tono militar:

—¡Felipa!

—¿Señora?

—¿Qué haces ahí, primor? Ya se subió la leche, están tirados los trastos, tienes que estudiar tu inglés, y tan fresca enredando chismes... (25)

La conformación de un texto con ese tono pícaro, bromista e incluso sugerente, así como personajes tan carnalescos, refleja la importancia del México popular para los autores de la época,<sup>59</sup> además de las aspiraciones modernas y cosmopolitas incrustadas en la sociedad por aprender inglés. Los ambientes se conectan directamente con la configuración de los personajes, pues en todo el relato se presentan tipos —doña Simona, Cloti Reyes, el jorobado, la revoltosa, entre otros— que pretenden reflejar las voces populares del México finisecular:

—A que no me adivinan esta adivinanza —prorrumpió Emerenciana mostrando una camiseta manchada de azul en la sisa—. Ésta es de un casado, su mujer lleva cuatro meses de cama y los caracoles de la cuñada huelen a lo mismo, ¿qué será?

—¡Ferrocarril!

Estalló una carcajada escandalosa.

—Se les va a secar la lengua —terció el jorobado—; parece mentira que coman con esa boca. Se secó el sudor y dirigió al grupo una mirada de tortuga, sesgada y maliciosa (*El de los claves dobles* 18).

---

<sup>59</sup> Como señala Susana Zanetti en su estudio sobre la religación en Latinoamérica de 1880 a 1916, la modernidad y la modernización no eran suficientes para encubrir los descuidos de los espacios desplazados por este ímpetu renovador. De tal modo, algunas manifestaciones literarias —entre ellas la novela corta de *Tick-Tack*— se atrevieron a tematizar este tipo de conflictos: “Por primera vez, estos estratos sociales tienen rol protagónico en nuestra narrativa con esa intensidad, contribuyendo a conformar un imaginario en el que confluyen la experiencia propia y las lecturas europeas del naturalismo” (11).

Del mismo modo que Nervo, De Campo intenta dar mayor relieve y verosimilitud a sus personajes desde un registro discursivo particular; la diferencia entre ambas novelas cortas reside en sus personajes. Mientras que en *El de los claveles dobles* lo popular tiene mayor importancia, en el caso de *Los dos claveles*, el carácter aristocrático y moderno resalta paulatinamente durante toda la historia.

En *El consejo del búho*, la oposición entre el bosque y la ciudad —semejante al campo y la urbe en *¡Adiós, cordera!* de *Clarín*— muestra un binomio parecido al de los protagonistas de *Los dos claveles*. En la obra de Camarillo, Tom es enviado a la urbe para trabajar con Varidel, un renombrado sastre citadino. Esto le impide frecuentar a Mariucha quien, desolada, se queda en la aldea durante los años en que Tom se profesionaliza y adquiere prestigio como “sastre artista” (39):

Ese fue verdaderamente el último instante de la niñez de Tom, porque después, ya solo en el tren, sin el tío Lucas, sin Mariucha, sin su aldea, se sintió como con alma y cuerpo ajenos. Tom era ya un nuevo personaje que se encaminaba a su nuevo destino. El niño se había quedado atrás... (33).

El símbolo detonante de la transición, del paso de la niñez a la edad adulta, también está marcado por el viaje: el tren representa el motor del cambio, el vehículo hacia la modernidad y el progreso. La obra de Amado Nervo, también condicionada por los viajes de Francisco, remarca la evolución física y psicológica del protagonista a partir de ese cambio.

La modernidad, en el caso de Camarillo, se acentúa por la forma de vida de Tom. La búsqueda de independencia, el reconocimiento social y la proyección de los afanes modernos lo convierten en una persona distinta. Cuando se encuentra en la ciudad, escucha las palabras del búho —o más bien el consejo, para referirse al título de la obra—: “*La ciudad te ha cambiado*, viejo amigo; pero Mariucha, que no es ya la niña pequeñita de otro tiempo, sino una hermosa joven llena de encanto y muy discreta, te espera en el pueblo para casarse contigo, porque ella no ha dejado de quererte nunca...” [las cursivas son mías] (44).

Es decir, los intereses, pensamientos e ideales de Tom se han transformado por las implicaciones de la urbanidad; en

consecuencia, se genera una diferencia marcada con su pasado completamente rural. Ante este panorama, puede afirmarse que “la modernización ha alterado el paisaje, los usos cotidianos, la vida política y la inserción social con dinamismo indudable en las ciudades, acentuando los contrastes con las zonas rurales” (Zanetti 11).

Mediante esta oposición, nuevamente puede encontrarse la ambivalencia indisociable entre estos polos en apariencia opuestos, tal como sucede en *Los dos claves*. En la obra de Nervo, el binomio resulta irreconciliable, por lo que la narración reafirma siempre la condescendencia de Francisco hacia Antonia; en el caso de *El consejo del búho*, sí hay una conciliación entre ambos modos de vida, a tal punto que se concreta el vínculo afectivo.

A pesar de que existen las mismas diferencias entre los protagonistas en estas dos novelas cortas, en el relato de Camarillo no hay piedad porque no existe un posicionamiento de superioridad o clasismo hacia la amada. Por su parte, al igual que Francisco, Tom modifica su forma de ser e incluso de vestir luego de estas transiciones hacia los espacios urbanos:

El tiempo se había deslizado furtivamente, como ratoncillo que se acoge a los rincones; porque el tiempo es así [...]. Sólo así se explicaba que Tom, pasados algunos años, hubiese dejado de tener la vista fija en el pueblo natal y se hubiera convertido en un mozo risueño y bien trajeado, que sabía llevar los cabellos a la moda y pasar las tardes de los domingos ya en el teatro o ya en algún paseo por el campo, invitado amablemente por la familia Varidel (Camarillo 36).

*El de los claves dobles* no pretende “tematizar la pugna o la distancia de vida y sensibilidad” (Zanetti 13), propias de la modernidad en relación con lo antiguo. Sencillamente, sus propósitos discursivos son otros, pues se encamina a contar un suceso específico, acotado a los ambientes populares de la época e incluso marcados por un léxico particular.

Una de las marcas más significativas que atestiguan esta generación de espacios modernos, influidos por culturas derivadas del cosmopolitismo, radica en el léxico utilizado en los negocios de los espacios públicos —tal como narra el propio

*Micrós* en su crónica citada líneas atrás—<sup>60</sup>: “espió a un billar de mala muerte, de puerta de golpe con sus letreros *Lunch e English*, etcétera; salían alegres risotadas del establecimiento, choque de bolas y de tacos” (*El de los claveles dobles* 37).

Debido al carácter mayormente dialógico en la obra de *Tick-Tack*, no hay una amplia descripción de los lugares donde se desenvuelven los acontecimientos, pero sí algunos guiños que brindan una mayor representatividad de los espacios: vecindarios, zotehuelas, billares, entre otras menciones. Así, el relato apela a una construcción más imaginaria ligada completamente al carácter popular de la sociedad.

La profundidad de los personajes, en las tres novelas cortas, se proyecta en un grado similar por la gama descriptiva tanto de sus cualidades físicas —o bien de sus defectos como en *El de los claveles dobles*—, como de sus emociones. Puede apreciarse un giro en este nivel: Felipa Reyes, luego de su vacilación y sufrimiento constantes por el rechazo de Pepe María, se suicida al final de la historia; ante los recuerdos con Mariucha, Tom decide volver al lugar de su infancia, a pesar de ser un hombre maduro y cambiado; Francisco, por su parte, en toda la narración modifica constantemente sus percepciones de la ciudad e incluso de Antonia, aunque pareciera regresar al sentimiento “piadoso” que lo acompaña desde la niñez.

En los tres casos, cada uno de los roles protagónicos se acompaña de elementos satelitales que influyen en la constitución de la trama. En el apartado anterior analicé la injerencia de la madre en *Los dos claveles*; en *El consejo del búho*, así como en *El de los claveles dobles*, también están presentes este tipo de personajes.

A modo de inserción y sugerencia, existen componentes que acompañan las historias e influyen en la forma de su desarrollo. Incluso nos muestran hilos relacionados con la trama central, aunque no terminan por revelarse completamente. En *El de los claveles dobles*, al menos una escena ilustra lo anterior. Una “dama misteriosa” (37) aparece en escena para encarar a Pepe María. Éste, ante el escándalo de la mujer, le pide discreción por sus acusaciones:

---

<sup>60</sup> Véase “*Merry Week. The English Language and Mexican Business*” en *Crónica*. Núm 2. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, 166-169 pp.

—Yo no soy interesada, bien lo sabe Pepe María y jamás he discutido cuestiones de dinero, pero uno es uno y otros son los soldados, y me has querido tomar el pelo y ése vas y se lo tomas a otra que se deje. La has raspado de vicio y ya me cargaste, hijo, y te lo vengo a decir para que lo sepas: ¿quién te dio ese *flux* que traes?, yo; ¿quién empeñó su prendedor de oro y perlititas para pagar el vidrio que rompiste en la cantina?, yo; ¿quién mandó a la misma parte un mantón colorado con bordados blancos para costearle coche á un sinvergüenza que invita a días de campo y deja que paguen las mujeres hasta los cigarros que no se fuman?, yo; ¿quién dejó perder hasta nueve mascotas de plata con todo y pulsera cuando te impusieron la multa en la comisaría por ebrio escandaloso? (38-39).

Este pasaje resulta esclarecedor porque menciona varios hechos nunca desarrollados en la novela corta. La “dama misteriosa”, aunque no se presenta desde el inicio o tiene un papel protagónico, sí refuerza la imagen preconcebida que tienen las distintas mujeres de la obra por Pepe María. Este tipo de presencias, entidades, personajes o sugerencias dan mayor volumen a la historia y, además, abonan a la construcción de los personajes centrales.

En el caso de *El consejo del búho*, por ejemplo, existen detalles trascendentes para la vida de los personajes que nunca son atendidos con amplitud. La sugerencia aquí se presenta como un recurso fundamental para entrever más de lo que se conoce. De este modo, se prioriza en lo esencial de la trama:

Iba a responder Mariucha, cuando unos pasos precipitados se oyeron en el bosque, y un momento después apareció el tío Lucas, padrino de Tom, con el cual vivía el chiquillo desde la muerte de sus padres.

—¡Por fin quedó ya arreglado el asunto! —dijo el hombre con voz de alegría, dirigiéndose al niño—. Todo está definitivamente arreglado. He aquí la carta que esperaba con tanta ansiedad: Varidel, el gran cortador, el sastre más hábil que se ha conocido, consiente en recibirte, y te espera en la ciudad para enseñarte el oficio (25).

Básicamente, el fragmento sintetiza el problema de esta la novela corta: resume la historia de Tom, menciona las causas de su partida y marca el suceso fundamental para el desenlace de la historia. Debido a su apego por Mariucha, así como al “consejo del búho” tallado en madera, Tom vuelve al pueblo sin importar su drástico cambio en el modo de vida.

De hecho, este pasaje se asemeja a la muerte de los padres de Antonia en *Los dos claveles*, pues también, mediante la elipsis, se focaliza la información en la línea principal de la narrativa. Aunque los eventos comentados forman parte fundamental en la vida de cada uno de los personajes, no son prioridad para el desenvolvimiento del género de la novela corta; por ello, se desplazan o se omiten en aras de ganar intensidad narrativa. Si estos sucesos fueran desarrollados en los textos, se convertirían en una novela, ya que el hilo conductor principal se perdería por el carácter expansivo del tratamiento.

En este sentido, el manejo de los tiempos se vuelve clave en cada una de las tres novelas cortas. Para María Enriqueta Camarillo, el paso de los meses o los años —aunado a la distancia entre lo rural y lo urbano— remarca la diferencia entre Tom y Mariucha. De ahí la importancia de utilizar recursos como éste: “Un mes más tarde, nadie que hubiese llegado del pueblo habría reconocido al aldeanillo Tom en aquel muchacho que iba y venía por los salones de prueba, llevando en el brazo lujosas prendas de vestir, y vestido él mismo con elegancia y distinción” (35). Al final, esto no es impedimento para el reencuentro amoroso entre ambos personajes.

En el caso de *Tick-Tack*, la elipsis más importante se gesta al final de la historia. Luego de sufrir tanto, Felipa decide suicidarse. En un soliloquio, la mujer explica: “—Soy muy desgraciada, ya no puedo más, ¡Dios mío! Confieso que es un perdido, un lépero, un hombre sin entrañas, pero lo quiero con todo y que tanto me ha hecho padecer y es causa de todas mis fatigas” (55). Después del diálogo y de su charla con Cloti, hay un salto considerable que traslada lo narrado al epílogo del relato, donde Flaviano Muñoz muestra lo sucedido en la Catedral Metropolitana. Automáticamente, se asume el suicidio de Felipa, aunque desde una retrospectiva.

Cada uno de los recursos empleados por los autores —Nervo, Camarillo y De Campo— responde a principios concretos ligados a la novela corta: la búsqueda de la intensidad y la condensación, el desarrollo físico y emocional de los personajes, la topicalización en un hilo narrativo conductor, la sugerencia de historias alternas a la central, así como la importancia en el desenvolvimiento de los espacios en cada historia.

*El de los claveles dobles* y *El consejo del búho*, obras atendidas por la crítica como novelas cortas, se vinculan con *Los dos claveles* de Amado Nervo por todas estas razones. Al final, el peso de la discursividad y sus efectos hermanan obras similares, más allá de las historias textuales, vinculadas o no a un reconocimiento ligado al cuento u otro género narrativo.

## CONCLUSIONES

**E**l género literario no debe comprenderse únicamente como un recurso clasificatorio. En buena medida, resulta ser un fenómeno heterogéneo de propiedades textuales con cierta regularidad fijadas en una tradición; por tanto, representa una forma de enmarcar interpretativamente un texto, así como de establecer correspondencias entre ellos. Esta idea del género, a su vez, depende de dos grandes factores: el régimen autoral y el régimen clasificatorio.

El primero influye en la prefiguración de una obra, tanto en un nivel individual —desde las tradiciones, hasta el horizonte de expectativas de un autor— como en un nivel textual —es decir, los recursos empleados directamente en las obras—. En este punto, cabe destacar la selección de rasgos variables e invariables de los géneros literarios, los cuales modelan la discursividad de una obra y, al mismo tiempo, permiten la relación de distintos textos con recursos similares a través de múltiples periodos.

Por su parte, el segundo se vincula con la recepción de la obra, entendida como un mecanismo comunicativo que involucra cuatro grandes elementos: 1) el autor, 2) la obra, 3) el lector y 4) el contexto —tanto del primero como del tercero—. Así, el texto ya no es sólo discurso, sino también una serie de efectos alineados a propósitos específicos. Estos últimos responden a la figuración del género literario. De este modo, una obra se vuelve realización autoral, pero también redescubrimiento lector.

En el caso particular de la novela corta, los efectos se encauzan en buena medida hacia el juego entre la intensidad y la expansión; en otras palabras, de la capacidad de condensación y dispersión simultáneas (Leibowitz 54-55). Esto se logra a partir de la sugerencia, de la cual se desprenden influjos en distintos aspectos de la narrativa: los personajes, las historias satelitales, los ambientes, las tensiones y distensiones en el tiempo.

A su vez, el soporte editorial establece un rol fundamental en el proceso comunicativo de un texto, pues contribuye a la difusión, la escritura y la recepción de una obra. Los soportes se convierten en un vehículo del texto y de su género. Los valores regulatorios adquiridos por ellos se reflejan, además, no sólo

por la transmisión de las obras, sino también por influencia en el proceso de escritura. Los concursos son un claro ejemplo de ello. Según los requisitos de las convocatorias, e incluso la predisposición de un género, cada autor escribe su propuesta con base en sus propias nociones, tradiciones y horizontes de expectativas, regulado al mismo tiempo por los lineamientos establecidos.

Por su parte, cada uno de estos elementos se modifica según el medio difusor, así como también los públicos a los cuales potencialmente están dirigidos. De estas consideraciones, puedo concluir que resulta innegable el peso de los soportes en el proceso comunicativo de una obra, pero no debe confundirse con la enunciación; es decir, con la obra como tal.

Así pues, un análisis textual cobra mayor relevancia. Sólo de esta manera es posible discernir en los rasgos discursivos —narrativos, en el caso de la novela corta—, a pesar de la injerencia de los medios que han rodeado a un texto o bien donde ha sido publicado. Queda en un segundo plano si hablamos de una novela corta por entregas, una publicación única, un libro o una colección; si ha sido difundida en una revista, en un periódico o por una editorial: la obra responde a su constitución textual y discursiva.

En el caso de Amado Nervo, *Los dos claves (Historia vulgar)* (1904) cuenta con antecedentes puntuales —muy relacionados con los soportes editoriales— que la vinculan al género cuentístico, cuando sus recursos y sus efectos corresponden a los de la novela corta. Su historia textual establece una clara relación con el cuento, luego de haber ganado un concurso del mismo género gestionado por *El Imparcial* en 1904; posteriormente, fue publicado en “Otras vidas”, columna de relatos perteneciente a *El Mundo Ilustrado*; luego, en 1906, formó parte de *Almas que pasan*, libro de “cuentos” publicado por Nervo en España.

Sin embargo, con base en los antecedentes referidos en el primer capítulo de esta tesis, resulta fundamental detenerse en el análisis textual para develar los recursos textuales empleados por el autor. En la historia —centrada en los (des)encuentros entre Antonia y Francisco—, el paso del tiempo sirve para intensificar las diferencias entre los personajes. Éstas se nutren de los modos de vida de cada uno, los contextos socioculturales y

las aspiraciones progresistas de la época. Como revisé en el último apartado, los temas y los tratamientos generan contrastes que permiten la exploración de posibles zonas de distensión en la narrativa; no obstante —en aras de conservar la condensación y la dispersión de la novela corta—, con frecuencia cierta información se vuelve prescindible e insustancial para la trama; en consecuencia, se presenta el recurso de la omisión para sugerir ciertos acontecimientos.

Asimismo, el manejo de los tiempos se traduce en el uso de la elipsis y las descripciones, cuyos fines responden siempre a la trascendencia de los eventos narrados: los viajes de varios años del protagonista son apenas referidos, mientras que los momentos idílicos entre Antonia y Francisco reciben un tratamiento de mayor detenimiento y descripción, tanto en lo ambiental como en lo individual.

Por su parte, los lugares donde se desenvuelve la historia tienen una carga importante, ya que cambian al tiempo que los personajes también evolucionan. Los espacios sirven como un símbolo de los protagonistas, cuyos despliegues resultan completamente opuestos, en un reflejo de la decadencia de la ciudad antigua, en contraste con el progreso de la ciudad moderna.

Estos elementos no tienen cabida en otros géneros: el cuento se basa en la omisión (Spang 11); la novela corta, en la sugerencia (Leibowitz 52); la novela, en la libertad de contenido (Spang 121). Estas diferencias sitúan perfectamente a la novela corta como un género autónomo e independiente, con sus propios recursos, finalidades y efectos propios.

Para demostrar lo anterior, relacioné *Los dos claveles* con cuatro historias: dos cuentos de Nervo —“Lía y Raquel”, además de “El final de un idilio”— y dos novelas cortas de autores distintos —*El de los claveles dobles* (1899) de Ángel de Campo y *El consejo del búho* (1924) de María Enriqueta Camarillo—. La comparación, además de establecer familiaridades temáticas, ayuda a identificar cualidades y recursos narrativos, más allá de cuestiones cuantitativas de la novelística corta.

En el caso de los cuentos, no hay desarrollo ni de los personajes ni de los espacios, pues toda la atención se centra en la anécdota; si ésta se consume en su totalidad, la historia no da para un mayor desenvolvimiento. En el caso de la novela, existe

tal continuidad al desprenderse historias abordadas siempre sin ninguna traba; así, resulta más complejo sintetizar la trama, pues se distiende al grado de emprender constantemente una dilatación narrativa de los eventos.

En cambio, las novelas cortadas analizadas se relacionan por la presencia de cambios sustanciales en la psicología o el aspecto físico de los personajes, en buena medida por una razón: el paso del tiempo. Aunque en la novela corta en muchas ocasiones pueden transcurrir meses o años, el manejo discursivo de los tiempos aligera la narración de los acontecimientos al reducirlos a lo sustancial del eje rector de cada historia. Asimismo, con mayor constancia, aparecen personajes secundarios con una cierta presencia en la historia, influyentes en los protagonistas, por lo que sus papeles no se vuelven simples u ornamentales. También presentan la posibilidad de explorar otros terrenos, otros pasajes u otras facetas de los protagonistas, aunque siempre se contienen por la regulación de la trama.

En suma, *Los dos claveles* contiene los recursos suficientes para interpretarla como novela corta, no como cuento, no obstante su relación histórica con este último. Lo anterior refuerza la importancia de analizar una narración desde sus mecanismos discursivos, así como de dimensionar adecuadamente la influencia de los soportes: aunque influyen en la presentación física o condicionan la recepción, no determinan la textualidad de una obra, sí afectada por los recursos y los efectos contenidos.

## BIBLIOGRAFÍA

### 1. *Directas*

- NERVO, AMADO. "Al Doctor P. P. (Ch.)" en *La construcción del modernismo* (coord. Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz). 1.<sup>a</sup> reimpresión. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, 187-191 pp.
- \_\_\_\_\_. *El diablo desinteresado y otras novelas cortas* (prol. José Ramón Ruisánchez). México: Universo de Libros, 2018.
- \_\_\_\_\_. *El libro que la vida no me dejó escribir* (ed. Gustavo Jiménez Aguirre). México: Fondo de Cultura Económica / Fundación para las Letras Mexicanas / Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- \_\_\_\_\_. "Esmeralda", *El Mundo Ilustrado* [Ciudad de México], t. I, núm. 27, 7 de julio (1895): 9-11.
- \_\_\_\_\_. "La Diablesa", *El Mundo Ilustrado* [Ciudad de México], t. II, núm. 7, 25 de agosto (1895), 50-51.
- \_\_\_\_\_. "Los dos claveles. Historia vulgar", *El Mundo Ilustrado* [Ciudad de México], t. II, núm. 12, 18 de septiembre (1904): s.p.
- \_\_\_\_\_. *Los dos claveles y otras historias que pasan* (selección y presentación de Gustavo Jiménez Aguirre). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Lunes de Mazatlán (crónicas 1892-1894)* (ed., estudio y notas de Gustavo Jiménez Aguirre). México: Universidad Nacional Autónoma de México / Oceano / Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas. Vol. v. Almas que pasan* (ed. Alfonso Reyes). Madrid: Biblioteca Nueva, 1920.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas* (recopilación, prólogo y notas de Francisco González Guerrero y Alfonso Méndez Plancarte). Vol. I y II. México: Aguilar, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Otras vidas. Tres novelas cortas* (presentación de Gustavo Jiménez Aguirre y epílogo de Juan Villoro). México: Universidad Nacional Autónoma de México / Gobierno del Estado de Nayarit, 2019.
- \_\_\_\_\_. *Poesía reunida* (ed., estudio y notas de Gustavo Jiménez Aguirre). Vol. I y II. México: Universidad Nacional Autónoma de México / EDUCAL, 2010.

NERVO, AMADO. *Tres estancias narrativas (1890-1899)* (ed. Yólotl Cruz Mendoza, Gustavo Jiménez Aguirre y Claudia Cabeza de Vaca). México: Universidad Nacional Autónoma de México / Oceano / Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 2006.

## 2. Indirectas

AZUELA, MARIANO. "Amado Nervo, poeta novelista" en *Avatares de la posteridad. Panorama crítico sobre Amado Nervo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, 631-643 pp.

CABEZA DE VACA, 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.

CHAVES, JOSÉ RICARDO. "En torno a la narrativa nerviana" en *El libro que la vida no me dejó escribir* (ed. Gustavo Jiménez Aguirre). México: Fondo de Cultura Económica / Fundación para las Letras Mexicanas / Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, 507-521 pp.

\_\_\_\_\_. "Tópicos y estrategias en la narrativa inicial de Amado Nervo" en *Tres estancias narrativas (1890-1899)* (ed. Yólotl Cruz Mendoza, Gustavo Jiménez Aguirre y Claudia Cabeza de Vaca). México: Universidad Nacional Autónoma de México / Oceano / Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 2006, 15-36 pp.

GONZÁLEZ BLANCO, ANDRÉS. "Imágenes entrelazadas de *Almas que pasan*" en *Avatares de la posteridad. Panorama crítico sobre Amado Nervo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, 623-629 pp.

LARA ASTORGA, ELIFF. "Bella sin estética. Amado Nervo frente a los Estados Unidos" en *Avatares de la posteridad. Panorama crítico sobre Amado Nervo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, 571-583 pp.

MEYER-MINNEBANN, KLAUS. "Entre la truculencia y la sencillez: La narrativa de Amado Nervo", en *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo XIX* (ed. Rafael Olea Franco). México: El Colegio de México, 2010, 277-300 pp.

MOLLOY, SILVIA. "Sentimentalidad y género. Notas para una lectura de Nervo" en *Avatares de la posteridad. Panorama crítico sobre Amado Nervo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, 347-361 pp.

- PACHECO, JOSÉ EMILIO. "Amado Nervo o el desencanto profesional" en *Avatares de la posteridad. Panorama crítico sobre Amado Nervo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, 265-271 pp.
- REYNA, MARCELA. "Lazos públicos, desencuentros privados. Jesús Emillio Valenzuela, Amado Nervo y la *Revista Moderna de México*" en *Avatares de la posteridad. Panorama crítico sobre Amado Nervo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, 173-182 pp.
- TREVIÑO, BLANCA ESTELA. "*Fuegos fatuos*: las máscaras del cronista" en *Muy lejos de mi ocaso. Amado Nervo en el tiempo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, en prensa.
- VILLORO, JUAN. "Epílogo" en *Otras vidas. Tres novelas cortas* (present. Gustavo Jiménez Aguirre y epílogo de Juan Villoro). México: Universidad Nacional Autónoma de México / Gobierno del Estado de Nayarit, 2019.
- XIRAU, RAMÓN. "Nervo: pensamiento y poesía" en *Avatares de la posteridad. Panorama crítico sobre Amado Nervo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, 191-204 pp.

### 3. Complementarias

- ALAS, LEOPOLDO. *Adiós, Cordera*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid: Biblioteca Nacional, 2002.
- ALFARO CUEVAS, MARTHA EUGENIA. "Revisión histórica del semanario *El Mundo Ilustrado* (1894-1914), en sus diez etapas, a partir del análisis de sus carátulas y portadas." *Diseño y sociedad*. Núm. 35-36 (otoño 2013, primavera 2014): 96-107.
- BENEDETTI, MARIO. "Cuento, *nouvelle* y novela; tres géneros narrativos" en *Una selva tan infinita v. Teoría de la novela corta: deslindes y reflexiones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2022, 27-41 pp.
- BEUCHOT, MAURICIO. "Hermenéutica, tradición y alteridad." *Inflexiones. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 0.01 (2018): 31-43.
- CALINESCU, MATEI. "La idea de la decadencia" en *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Postmodernismo* (traducción de Francisco Rodríguez Martín). Madrid: Tecnos, 153-222.

- CAMARILLO, MARÍA ENRIQUETA. *El consejo del búho* (present. Carmen Boullosa). 2.<sup>a</sup> ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- CAMPOS, RUBÉN M. *El bar. La vida literaria de México en 1900* (prol. Serge I. Zaitzeff). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- CHAVES, JOSÉ RICARDO. *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- CHIMAL, ALBERTO. "Una exploración" en *Una selva tan infinita III. La novela corta en México (1891-2014)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación para las Letras Mexicanas, 2014, 35-41 pp.
- DE CAMPO, ÁNGEL. *El de los claveles dobles* (present. Dulce María Adame González). 2.<sup>a</sup> ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2021.
- DELGADO, RAFAEL. *Historia vulgar* (present. Luis Arturo Ramos). 2.<sup>a</sup> ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2021.
- "El concurso literario". *El Imparcial* [Ciudad de México], t. XVII, NÚM. 2873, 1 de agosto (1904): s.p.
- "El Mundo Ilustrado". *El Imparcial* [Ciudad de México], t. XVI, núm. 2798, 18 de mayo (1904): s.p.
- \_\_\_\_\_. *La Rumba* (present. Rafael Olea Franco). 1.<sup>a</sup> ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- \_\_\_\_\_. "Los últimos libros de Facundo". *El Nacional* [Ciudad de México]. 12 de marzo (1891): 2.
- \_\_\_\_\_. "Merry Week. The English Language and Mexican Business" en *Crónica. Núm 2*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, 166-169 pp.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, ÍÑIGO. "Las noticias taurinas en el *Mexican Herald* y la comunicación política en el Porfiriato". *Anuario de Investigación de la Comunicación CONEICC*. Núm. XXIV. (2017): 222-239 pp.
- FOWLER, ALAISTER. "Género y canon literario" en *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco / Libros, 1988, 95-127 pp.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, ANTONIO. "La novela corta: ¿un género a medio camino?". *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*. Año LXXV. (junio 2020): 2-6 pp.
- GARRIDO GALLARDO, MIGUEL A. "Una vasta paráfrasis de Aristóteles" en *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco / Libros, 1988, 9-27 pp.

- GILLESPIE, GERALD. “¿*Novella*, *nouvelle*, *novelle*, novela corta? Una revisión de términos” en *Una selva tan infinita v. Teoría de la novela corta: deslindes y reflexiones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2022, 49-78 pp.
- GŁOWIŃSKI, MICHAŁ. “Los géneros literarios” en *Teoría literaria* (coord. Angenot, Marc *et al.*). México: Siglo Veintiuno, 1993, 93-109 pp.
- HELLION, DENISE. *Exposición permanente: Anuncios y anunciantes en El Mundo Ilustrado*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia / Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2008.
- HUTCHEON, LINDA. “Ironía, Sátira, Parodia. Una aproximación pragmática a la ironía” en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)* (edit. María Christen Florencia *et al.*) (trad. Pilar Hernández Cobos), México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992, 173- 193 pp.
- IGLESIAS, JORGE EDUARDO. “En breve: Modos de la novela corta en el cono sur”. Tesis de licenciatura. Estados Unidos: The Faculty of the Department of Hispanic Studies, University of Houston, 2012.
- JIMÉNEZ AGUIRRE, GUSTAVO. “Notas y claves para un ensayo sobre la novela corta en México” en *Una selva tan infinita i. La novela corta en México (1872-2011)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Fundación para las Letras Mexicanas, 2011, 9-33 pp.
- \_\_\_\_\_. “La casa azul y la cofradía del arte: Dos revistas mexicanas en el imaginario intercontinental de la ‘raza latina’ (1894–1903)”. *Revista de Estudios Hispánicos*. Tomo XLVI, número 2 (junio 2012): 289-308.
- JOFRE, ÁLVARO SALVADOR. *El impuro amor de las ciudades. (Notas acerca de la literatura modernista y el espacio urbano)*. Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2002.
- LEDUC, ALBERTO. *Un calvario*. 2.<sup>a</sup> ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- LEIBOWITZ, JUDITH. *Narrative purpose in the novella*. Hungría: Mouton, 1974.
- MARTÍNEZ ARNALDOS, MANUEL. “Epílogo de la novela corta tras la Guerra Civil española: 1939-1955”. *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*. Año LXXV. (junio 2020): 6-9.
- MARTÍNEZ LUNA, ESTHER. “Un cupón y diez centavos: las novelas de *Cómico* (1898-1901)” en *Una selva tan infinita iii. La novela corta en México (1891-2014)*. México: Universidad Nacional

- Autónoma de México / Fundación para las Letras Mexicanas, 2014, 425-443 pp.
- MATA, ÓSCAR. *La novela corta mexicana en el siglo XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Autónoma Metropolitana, 2013.
- MIGNOLO, WALTER. *Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad (Antología, 1999-2014)* (prólogo y selección Francisco Carballo y Luis Alfonso Herrera Robles). Barcelona: CIDOB / Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2015.
- MÉNDEZ DE CUENCA, LAURA. *La Venta del Chivo Prieto* (present. Fernando Ibarra Chávez). 2.<sup>a</sup> ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- PABST, WALTER. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. España: Gredos, 1972.
- PACHECO, JOSÉ EMILIO. "Amado Nervo y Ramón López Velarde: Diálogo de los muertos" en *Inventario. Antología, vol. I*. México: Era / El Colegio Nacional / Universidad Autónoma de Sinaloa / Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, 478-482 pp.
- PAVÓN, ALFREDO. "El material de los sueños en el relato breve y la novela corta" en *Una selva tan infinita v. Teoría de la novela corta: deslindes y reflexiones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2022, 241-262 pp.
- "Primer concurso literario". *El Universal* [Ciudad de México]. 6 jul (1893): 2.
- PIGLIA, RICARDO. *El último lector*. México: Debolsillo, 2015.
- RAMOS, LUIS ARTURO. "Notas largas para novelas cortas" en *Una selva tan infinita I. La novela corta en México (1872-2011)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación para las Letras Mexicanas, 2011, 37-48 pp.
- REYES SPÍNDOLA, RAFAEL. "El repórter", *El Universal*. 8 junio (1891): 1.
- ROA, ARMANDO. *Modernidad y posmodernidad*. Chile: Andrés Bello, 1995.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, YLIANA. "Mexicanos en letras de molde: literatos, tradición, institucionalización y mediaciones en la novela mexicana en el Porfiriato" en *La modernidad literaria: creación, publicaciones periódicas y lectores en el Porfiriato (1876-1911)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2020, 217-238 pp.
- RUBIO CREMADES, ENRIQUE. "Los relatos breves de Valera". *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. vol. II. (21-26 de agosto de 1989): 1451-1458.

- SABORIT, ANTONIO. *El Mundo Ilustrado de Rafael Reyes Spíndola*. México: Grupo Carso, 2003.
- SCHAEFFER, JEAN-MARIE. *¿Qué es un género literario?* (trad. Juan Bravo Castillo y Nicolás Campos Plaza). España: Akal, 2006.
- SERRANO ALONSO, JAVIER. "Autosemblanzas modernistas: el «número lírico» de *Renacimiento* (1907)". *Príncipe de Viana. Anejo*, núm. 18 (2000): 381-392.
- SPECKMAN GUERRA, ELISA. "Las posibles lecturas de *La República de las Letras*. Escritores, visiones y lectores" en *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Vol 1. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, 46-72 pp.
- STEMPEL, WOLF-DIETER. "Aspectos genéricos de la recepción" en *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco / Libros, 1988, 235-251 pp.
- TODOROV, TZVETAN. "El origen de los géneros" en *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco / Libros, 1988, 31-48 pp.
- TOUSSAINT ALCARAZ, FLORENCE. *Escenario de la prensa en el Porfiriato*. México: Universidad de Colima / Fundación Manuel Buendía, 1989.
- \_\_\_\_\_. "La prensa y el porfiriato" en *Las publicaciones periódicas y la historia de México (ciclo de conferencias)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, 45-51 pp.
- VÁSQUEZ GUEVARA, RONY. "Hacia una aproximación a la micro-novela en la literatura hispanoamericana actual". *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción*, núm. 4 (2018): 139-151.
- VILLORO, JUAN. "La novela corta: noticias desde la tierra de nadie" en *Una selva tan infinita 1. La novela corta en México (1872-2011)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Fundación para las Letras Mexicanas, 2011, 49-59 pp.
- VIVEROS, LUZ AMÉRICA. "Diálogo de la novela corta con las preocupaciones estéticas finiseculares en México" en *Ligera de equipaje. Itinerarios de la novela corta en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, 103-112 pp.
- \_\_\_\_\_. "La construcción de una sociedad moderna: discursos literarios y visuales en *El Mundo Ilustrado (1894-1914)*" en *La modernidad literaria: creación, publicaciones periódicas y lectores en el Porfiriato (1876-1911)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2020, 131-151 pp.
- \_\_\_\_\_. "Poéticas de lo insólito en la novela corta de tres escritores campechanos (1869-1973)" en *Fronteras en diálogo*. México:

Universidad Nacional Autónoma de México, en prensa, 1-9 pp.

ZANETTI, SUSANA. "Modernidad y religión: una perspectiva continental (1880-1916)". *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*, vol. 2, Emancipação do Discurso. (1994): 489-534.

