



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**AMADO NERVO, NARRADOR PENINSULAR
EN *MENCIA* (1907)**

T E S I S
QUE PARA OPTAR EL GRADO DE :
MAESTRÍA EN LETRAS
(LITERATURA MEXICANA)
P R E S E N T A :
YÓLOTL AYATZÍHUATL CRUZ MENDOZA

DIRECTOR: DR. GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE



CIUDAD DE MÉXICO

AGOSTO DE 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

En buena medida esta tesis se realizó con el apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, a través del proyecto 38140-H “Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo: crítica textual, recepción e hipertexto” coordinado por el Dr. Gustavo Jiménez Aguirre en el Centro de Estudios Literarios de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Durante la investigación bibliohemerográfica y documental recibí atenciones profesionales y diversas orientaciones en las estancias que realicé en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, la Casa Museo de Miguel de Unamuno de Salamanca, la Biblioteca Nacional y la Biblioteca del Consejo Superior de Investigaciones de Madrid; así mismo al personal de la Biblioteca Rubén Bonifaz Nuño del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM.

Extiendo mi gratitud a la Dra. Pura Fernández, jefa del Departamento de Literatura del CSIC de España, a la Dra. Lourdes Franco Bagnouls de la UNAM, a la Dra. Ana Vigne-Pacheco de la Universidad de Toulouse-Le Mirail, y a la Dra. Margarita Pierini de la Universidad Nacional de Quilmes, Argentina.

Este trabajo se enriqueció con las observaciones acuciosas de los integrantes del Comité: Dr. Gustavo Jiménez Aguirre (director), Dr. José Ricardo Chaves, Mtra. Blanca Estela Treviño, Dra. Mariana Ozuna y Dr. Daniel Rinaldi (revisores). Debo a algunos de mis compañeros del Proyecto Amado Nervo comentarios generosos que abreviaron lecturas y caminos documentales: los licenciados Claudia Cabeza de Vaca, Eliff Lara e Itzel Rodríguez; de igual manera conté con la ayuda invaluable de Salvador Tovar en la reproducción de imágenes.

Una vez más quedo en deuda con la Fundación Cruz Mendoza y con mis viejas y nuevas amistades por el apoyo permanente e incondicional a mi vocación de lectora irredenta.

Los literatos jóvenes de España nos ven con cierto aire de desdeñosa superioridad. No conocen nuestra obra y somos para ellos simples indianos con una falsa tradición de dinero y de candidez. Le confesaré a usted que esto me ha hecho, por curarme en salud, no buscarlos; pero como tendré forzosamente que tratar con ellos y no quisiera a mis años y con mi labor si no buena, sí nutrida y sincera, llegar a ellos como catecúmeno ignorante, sí he de agradecerle a usted, que tanto vale, que un día, cuando buenamente pueda y lo juzgue oportuno, me presente literariamente a la gente intelectual de España.

CARTA DE AMADO NERVO A MIGUEL DE UNAMUNO (19 DE OCTUBRE DE 1905).

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

La novela corta en el fin de siglo XIX.	5
La novela corta nerviana	11
<i>Primer ciclo</i>	13
<i>Segundo ciclo</i>	18

LA ESPAÑA LITERARIA EN LA TRAVESÍA NERVIANA

Relaciones y estrategias literarias de Amado Nervo en España (1905-1907)	23
Eduardo Zamacois y “El Cuento Semanal”.	40

MENCIA EN LA ENCRUCIJADA HISTÓRICA Y LITERARIA DE UN NUEVO SIGLO

La construcción histórica	53
Toledo y El Greco en el imaginario finisecular	66
De los ecos de Calderón a los susurros de H. G. Wells	86
<i>Presencias y transfiguraciones áureas y románticas</i>	86
<i>Simultaneidad onírica en Nervo y Wells</i>	104

CONCLUSIONES

<i>Mencia</i> en la perspectiva nerviana	123
--	-----

BIBLIOHEMEROGRAFÍA 128

APÉNDICE

Referencias y comentarios sobre colecciones de kiosco y revistas literarias españolas citadas en la tesis	143
Portadas de novelas cortas nervianas.	149
“El Cuento Semanal”	152
Algunas portadas de novelas de kiosco	157
Toledo a principios del siglo XX	161

LISTA DE IMÁGENES. 166

INTRODUCCIÓN

LA NOVELA CORTA EN EL FIN DE SIGLO XIX

En la literatura en lengua española no existe una palabra que en sí misma diferencie entre cuento, novela corta y novela; a diferencia del francés y del italiano que distinguen entre *conte*, *nouvelle* y *roman*; y *racconto*, *novella* y *romanzo*, respectivamente, el español sólo hace la distinción entre cuento y novela.

El seguimiento filológico que hacen Gerald Gillespie¹ y Walter Pabst,² indica que el término *nouvelle* ya se utilizaba desde el siglo XIII; adquirió el significado de novedad o noticia durante los siglos XV y XVI; del siglo XVI al XVIII se empleaba para referirse a los relatos del *Decamerón* (1348-1353) de Boccaccio, el *Heptamerón* (1549) de Marguerite de Valois y las *Novelas ejemplares* (1613) de Miguel de Cervantes. En el siglo XVIII, la *nouvelle* —señala Didier Souiller— tiende a la banalización y por ende, a su triunfo: “*conte philosophique ou petit roman, tout écrit en prose finit par se réclamer de la nouvelle, et ‘c’est encore la poétique de la nouvelle*

¹ Gerald Gillespie, “¿Novella, nouvelle, novela [corta], short novel?: una revisión de términos, en Carlos Pacheco y Luis Barrera (comp.), *Del cuento y sus alrededores*, pp. 131-146.

² Walter Pabst, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*.

qui s'impose au roman et non l'inverse".³ Esta preponderancia hizo que el siglo XIX —sobre todo en sus últimos años— fuese la edad de oro de la novela corta, como bien aclara Florence Goyet en su estudio *La nouvelle (1870-1925). Description d'un genre à son apogée*.

Los estudios de Goyet han revalorado el carácter del género en sí mismo; por mucho tiempo la *nouvelle* fue definida por lo que no era (ni cuento, ni novela), y por absurdas acotaciones en torno a su brevedad. Así, dice Oscar Mata: “el factor que más ha contribuido a la confusión y a la polémica en torno a la novela corta es su extensión. Sus dimensiones son intermedias, de ahí que unos la tomen como un cuento desarrollado en exceso y otros como una novela que no recibió todo el tratamiento requerido”.⁴

La propuesta de Goyet se centra en lo que ella llama la *nouvelle classique*: « Elle [la nouvelle] se transforme dans certaines conditions, mais elle n'est pas pour autant 'inaisissable'. Elle a même une forme que j'appellerai 'classique', comme la tragédie ou la pastorale en ont eu une : celle prend avec son âge d'or de la fin du XIX^e siècle ». ⁵

La extensión ha sido uno de los factores esenciales en la definición de los géneros de cuento, novela corta y novela; sin embargo, la teórica francesa advierte que más allá de la brevedad se encuentra una serie de elementos, como la sencillez en los temas y en el tratamiento, aspectos

³ Didier Souiller, *La nouvelle en Europe de Boccace à Sade*, p. 5.

⁴ Oscar Mata, *La novela corta mexicana en el siglo XIX*, p. 15.

⁵ Florence Goyet, *La nouvelle (1870-1925). Description d'un genre à son apogée*, p. 8.

específicos como el paroxismo, la antítesis o la hipotiposis.⁶ Es por ello que la *nouvelle* se convirtió en un género ceñido al mundo moderno, como ya lo advertían Maupassant, Flaubert o Baudelaire.

El éxito de la *nouvelle* a finales del siglo XIX se desencadenó a partir del triunfo de la novela (*roman*); como lo expresa el autor de *Petites poèmes en prose*:

La novela y la *nouvelle* tienen un privilegio de flexibilidad maravillosa. Se adaptan a todos los temperamentos, abarcan todos los temas y persiguen a su antojo metas diferentes. Sea la búsqueda de la pasión, sea la búsqueda de la verdad: tal novela habla a las masas, mientras tal otra se dirige a los iniciados; ésta sigue los pasos de la vida, en épocas desaparecidas y aquélla los dramas silenciosos que tienen lugar en un solo cerebro. La novela [...] es un género bastardo cuyo ámbito realmente no tiene límites [...] La *nouvelle*, más compacta, más condensada, disfruta los eternos beneficios del control: su efecto es más intenso [...].⁷

En México para que la novela corta pudiera ser considerada como género, también tuvo que existir primero el encumbramiento de la novela en buena parte del siglo XIX. Sin embargo, el proceso sería complicado para la novela corta, empezando por el propio término, pues aunque el género era empleado en las literaturas francesa, alemana, inglesa, italiana o española, la nominación fue vacilante durante mucho tiempo.

El escenario de la literatura mexicana se preparó lentamente para la aparición de la *nouvelle*, ya que para los intelectuales del México independiente y de la Reforma era fundamental la construcción de una identidad nacional a través de la novela, como lo hizo Ignacio Manuel

⁶ De acuerdo con el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Berinstáin si una descripción “contiene un cúmulo de pormenores preciso, intensamente claros y verosímiles, de modo que resulta viva y enérgica, y permite al receptor compenetrarse con la situación del testigo presencial, se denomina *hipotiposis* o *evidencia*.”

⁷ Cita tomada de Gerald Gillespie, “¿Novella, nouvelle, novela [corta], short novel?: una revisión de términos”, *op. cit.*, p. 143.

Altamirano con *Clemencia* o *El zarco*, y cuya teoría literaria de la novela señalaba hacia 1868:

La novela hoy no es solamente un estúpido cuento, forjado por una imaginación desordenada que no respeta límites en sus creaciones, con el sólo objeto de proporcionar recreo y solaz a los espíritus ociosos como las absurdas leyendas caballerescas a que vino a dar fin el famosísimo libro de Cervantes. No: la novela hoy ocupa un rango superior, y aunque revestida con las galas y atractivos de la fantasía, es necesario no confundirla con la leyenda antigua, es necesario apartar sus disfraces y buscar en el fondo de ella el hecho histórico, el estudio moral, la doctrina política, el estudio social, la predicación de un partido o de una secta religiosa: en fin, una intención profundamente filosófica y trascendental en las sociedades modernas. La novela hoy suele ocultar la biblia de un nuevo apóstol o el programa de un audaz revolucionario. ⁸

Las novelas cortas de Altamirano como *Julia* (1870) o *La Navidad en las montañas* (1871) no fueron creadas como tales; entonces, los nombres utilizados para el género eran, como recuenta Oscar Mata “*novelita, novelín, esbozo de novela, proyecto de novela, esquema de novela, tentativa de novela, ensayo de novela*”.⁹

El papel protagónico de la novela en la construcción del México Independiente y del mantenimiento de la República, es decir de 1821 a 1877 cambió con la llegada de Porfirio Díaz al gobierno. El modernismo, con otra visión del mundo, arribaría también.¹⁰ La *nouvelle* encontraría su

⁸ Ignacio Manuel Altamirano, “Revistas literarias (1821-1867)”, en *Escritos de literatura y arte*, t. I, *Obras completas XII*, p. 39.

⁹ Oscar Mata, “Los inicios de la novela corta en México”, en *Literatura mexicana*, vol. V, núm. 2, UNAM (1994), pp. 385-399, *loc. cit.* p. 389.

¹⁰ Cabe la división hecha por Pedro Henríquez Ureña del modernismo en dos fases, la primera de 1880 a 1896, y la segunda de 1896 a 1920 aproximadamente. Darío enlazaría estos dos momentos, el primero con representantes como José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva, Julián del Casal y el segundo con José Juan Tablada, Amado Nervo, José Santos Chocano, Manuel Díaz Rodríguez, entre otros. El modernismo no estuvo constituido sólo por un enfoque, sino que tuvo múltiples direcciones, así, tenemos un primer modernismo encaminado en el gusto parnasiano que fue desembocando en un decadentismo y finalmente a una visión mundonovista. Hay una

lugar en las letras mexicanas, ante el hecho ineludible en el fin de siglo de que “la humanidad va tan de prisa, está tan atareada, que cada día permite menos fertilidad a la erudición y menos desarrollo a la literatura”,¹¹ como diría Amado Nervo.

Por otra parte, en España, se le llegó a llamar de diversas maneras para no confundirlo con la novela; así Fernán Caballero la nombró “relación” en la segunda mitad del siglo XIX. La dubitación continuó en los primeros años del siglo XX, incluso en “El Cuento Semanal” (1907-1912) que, con el subtítulo de novela corta debajo del nombre de la colección acentuaba la vacilación genérica. Las fronteras lingüísticas no impidieron la expansión del género a finales del siglo XIX en Hispanoamérica. En México contamos con un panorama de la novela corta decimonónica gracias al catálogo que presenta Oscar Mata,¹² mientras que en España, las colecciones de novela de kiosco, son los mejores ejemplos de las posibilidades de relatos y de expectativas hacia un público masivo, en las tres primeras décadas del siglo XX.

Pero en España, esta amalgama de novela corta con la construcción de un lector, ya se presentaba desde finales del siglo XIX, con autores hoy desconocidos, excepto entre los críticos iniciados en el género, como Ma. de los Ángeles Ezama, quien señala que la “*Novela corta*, por su parte,

amplia bibliografía sobre el tema, para mayor referencia véase Iván A. Schulman, *Génesis del modernismo*; Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*; Noe Jitrik, *Las contradicciones del modernismo*; Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo* y Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*.

¹¹ Amado Nervo, “Brevedad”, *op. cit.*, t. II, pp. 349-352, *loc. cit.* p. 851.

¹² Véase Oscar Mata, *op. cit.* así como Celia Miranda Carabes, *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*.

comienza a aparecer en los años ochenta y noventa al frente de empresas editoriales, como ‘Colecciones contemporáneas’ (*Novelas cortas*), y de colecciones de relatos (Arturo Reyes, *¡Estaba escrito! Novelas cortas*, 1890; Ramón Rodríguez Correa, *Agua pasada... [novelas cortas]*, 1894).¹³ Estos novelistas, a los que José Carlos Mainer llama “contemporáneos envejecidos” de escritores innovadores como Pío Baroja o José Martínez Ruiz, Azorín,¹⁴ fueron la base para la expansión de un género que en España lograría su consolidación en las primeras décadas del siglo XX.

Amado Nervo, aprovechó aquel momento, haciendo uso de las enseñanzas de los modelos franceses aprendidos en México, y ensayados en sus primeras novelas. En *El donador de almas* (1899) Nervo reflexiona sobre la naturaleza de la narrativa breve a través de un diálogo ficticio entre “Zoilo y Él”:

Zoilo.— Su libro de usted pudo desarrollarse más.

Él.— Usted dice: desarrollar, Flaubert dijo: condensar. Prefiero a Flaubert. Nuestra época es la de la *nouvelle*. El tren vuela... y el viento hojea los libros. El cuento es la forma literaria del porvenir.¹⁵

Con esta afirmación, Nervo avizoraba que la brevedad narrativa cobraría relevancia en los futuros tiempos a través de las minificciones. Sin embargo, también deja ver dos aspectos importantes respecto a un género literario difícil de asir por la crítica: por un lado la elección del relato breve en el fin de siglo, respaldado por figuras importantes de las letras

¹³ María Ángeles Ezama. “El cuento entre 1864 y el fin de siglo” en Leonardo Romero Tobar (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX*. Vol. II, pp. 701-702.

¹⁴ José Carlos Mainer, *La edad de plata (1902-1939)*, p. 21.

¹⁵ Amado Nervo, *El donador de almas*, en *Otras vidas*, p. 219.

francesas, y por otro, manifiesta el carácter indeterminado del término *nouvelle*, equiparado aquí y en muchos textos de la época con el cuento.

LA NOVELA CORTA NERVIANA

La promoción actual de los estudios nervianos propone el replanteamiento de algunas decisiones tomadas en las distintas ediciones de la obra de Amado Nervo. Sin menospreciar la labor profesional de Alfonso Reyes en las primeras *Obras completas* de Nervo en la Biblioteca Nueva de Madrid (1920-1928), hay algunos aspectos que no quedan claros en la manera de agrupar las novelas cortas. En el volumen VI reúne *Pascual Aguilera* y *El donador de almas*; el XIII contiene *El bachiller*, *Un sueño*, *Amnesia* y *El sexto sentido*. En el volumen XIV Reyes concentra *El diamante de la inquietud*, *El diablo desinteresado* y *Una mentira*, precedidos del estudio “El camino de Amado Nervo” que podría parecer que se avoca a los relatos; sin embargo, sólo se limita a un recorrido por la obra poética del autor. De este modo, se puede observar que, si bien es encomiable la labor del editor para recopilar textos dispersos en publicaciones periódicas y bibliográficas de México y España, los agrupamientos no tienen un estricto sentido filológico como pudiera pensarse, al grado de que el editor desarticula la

idea que tiene Nervo del género cuando agrupó *Pascual Aguilera*, *El bachiller* y *El donador de almas* en *Otras vidas* (1905).

El trabajo realizado por Francisco González Guerrero en la prosa de las *Obras completas* editadas por Aguilar (1952), hasta el momento la más completa reunión de la producción literaria de Nervo, arroja un panorama suficientemente rico de la narrativa al incluir textos ya recopilados como el volumen de *Cuentos misteriosos* —título dado por el mismo Reyes—,¹⁶ los cuentos de la etapa de Zamora y Jacona compilados por Alfonso Méndez Plancarte bajo el acertado título de *Mañana del poeta*,¹⁷ y los relatos desconocidos de la ciudad de México, publicados, en su mayoría, en *El Mundo Ilustrado* (1894-1899).¹⁸ Dentro de este rico corpus de 36 relatos,¹⁹ agrupados bajo el título de “Cuentos de juventud”,²⁰ González Guerrero incluye *Esmeralda*²¹ y *La diablesa*,²² concebidos originalmente por su autor como novelas.

Dadas las características comunes con las nueve novelas nervianas, establecidas como tales por los editores, los textos *Esmeralda* y *La*

¹⁶ *Cuentos misteriosos*, vol. XX de *Obras completas de Amado Nervo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1928. Nervo no reunió los cuentos en volumen, aunque concibió la idea de titularlos “Cuentos misteriosos”, al publicar algunos de estos textos en el *Imparcial* y *Mundial Magazine* hacia 1912 y 1913 con este encabezado.

¹⁷ *Mañana del poeta* (México: Botas, 1938) reúne siete cuentos, cuatro “prosas varias” y poemas.

¹⁸ Dos de los cuentos que recoge González Guerrero, “La Navidad de la pastora” y “Un mendigo de amor”, Reyes los incluye en los *Cuentos misteriosos*.

¹⁹ Dos cuentos quedaron sin publicarse “El Dolor y la Muerte” y “Acuarela ‘Mosqueta’”, ahora compilado en *Tres estancias narrativas (1890-1899)* del Proyecto CONACYT “Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo”.

²⁰ El título dado por Francisco González Guerrero no resulta afortunado, ya que los cuentos de esa etapa, ya no son de un Nervo inmaduro en su oficio, el puerto de Mazatlán le habían dado seguridad y solidez a su escritura. Véase el estudio preliminar de Gustavo Jiménez en *Lunes de Mazatlán (crónicas: 1892-1894)*.

²¹ *Esmeralda (novela)*, *El Mundo Ilustrado*, t. I, núm. 27, 7 de julio de 1895, pp. 9-11.

²² *La diablesa (novela)*, *El Mundo Ilustrado*, t. II, núm. 7, 25 de agosto de 1895, pp. 50-51.

diablosa se deben restablecer como novelas cortas, ligadas a la manera de ver el género en el fin de siglo.

Por otro lado, en la edición de las *Obras completas* de Aguilar se publicaron las novelas cortas agrupadas de modo más sistemático que en las de Reyes; sin embargo, el título de *Un sueño*, pasó a ser el subtítulo de *Mencía*. Esta modificación, de la que González Guerrero no da cuenta, la aclara Reyes en el volumen XXVIII de la obra nerviana: “*Un sueño* se publicó en *El Cuento semanal* (26 de abril de 1907). Después de incorporarlo en el tomo, ha aparecido un ejemplar de *El Cuento Semanal* en que el autor ha introducido las correcciones siguientes: el título queda cambiado por *Mencía* [...]”²³

Por tal motivo, es preciso ubicar el conjunto de once novelas, dentro de dos ciclos narrativos, el primero de 1892-1905 y el segundo de 1905-1918, con evidentes cambios temáticos y discursivos.

PRIMER CICLO

La narrativa de 1890 a 1905 tiene distintos matices, desde el aprendizaje hasta el manejo del oficio de escritor. La etapa de formación en el seminario de Zamora cuyas lecturas de autores clásicos, religiosos y románticos podían tomarse de la biblioteca del colegio, fueron importantes

²³ Nota de Alfonso Reyes en Amado Nervo, *Discursos. Conferencias. Miscelánea, Obras completas*, vol. XXVIII, p. 255. A lo largo de la tesis utilizaré el título de *Mencía*, de acuerdo a la última voluntad autoral con excepción del apartado “La construcción histórica” perteneciente a la segunda parte “*Mencía* y el contexto español”.

para el joven bachiller; autores como Chateaubriand o Bécquer fueron los primeros maestros en sus inicios literarios.²⁴

Los relatos vacilantes de esa etapa temprana del escritor comenzaron a fortalecerse con el oficio que tuvo que adquirir, para ganarse la vida, en *El Correo de la Tarde* desde 1892 a 1894: “Menguada tarea la del periodista en uno y en otro caso; pero nada extraordinaria si bien se mira, puesto que, periodistas o no, muchos nos vemos en la triste necesidad de hacer que nuestro rostro refleje lo que tenemos delante. Y reímos con los alegres y lloramos con los tristes.”²⁵ Los seudónimos de Román para la crónica y el cuento, y El Conde Juan para los poemas dedicados a las señoritas porteñas fueron máscaras que cumplían la intención de agradar a cierto público, sobre todo al femenino, como lo configura el mismo Nervo en la crónica “¿Quién es El Conde Juan?”:

Estábamos en que te diste a leer *El Correo* o mejor dicho, a recorrer los títulos de los diversos párrafos, deteniéndote sólo en aquellos más llamativos y cortos, porque tú, lectora, rara vez prestas atención al editorial, por más que un editorial suele decir muy buenas cosas; el cultivo del café o de la piña te tiene muy sin cuidado: deseas cultivar sólo tus flores y tus buenas amistades... sobre todo la de X. (¿Ya sabes quién, no?) Las cuestiones financieras te preocupan menos aún: para ti la economía y las finanzas se reducen a tener siempre en un rinconcito del ropero ocho o diez pesos para listones, alfileres y dulces. Eso sí: la lista de pasajeros no la perdonas; la nota del registro civil tampoco; las noticias de “Dentro y Fuera de la Ciudad”... mucho menos.. y la novela... esa es la parte más dorada del bollo...²⁶

²⁴ Véase la tesis doctoral de Gustavo Jiménez Aguirre, *La iniciación modernista de Amado Nervo (1892-1894)*. México: UNAM, 2000, pp. 89-91 y mi estudio “Presencias y transfiguraciones románticas en los primeros relatos de Amado Nervo”, en *Tres estancias narrativas (1890-1899)*, p. 49-74.

²⁵ Román, “Prosa ligera” en *Lunes de Mazatlán (crónica: 1892-1894)*, p. 290

²⁶ Román, “¿Quién es El Conde Juan?”, *op. cit.*, p. 264.

Cuando el joven nayarita arriba a la ciudad de México en 1894 comienza a publicar en *El Nacional* y *El Mundo Ilustrado*, con una clara conciencia sobre los temas en los diferentes géneros literarios que escribe, “Nervo — señala José Ricardo Chaves— parece tener muy claro desde el principio para quién escribe y sabe que parte importante de su público son las mujeres. Además, está publicando sus crónicas y relatos en periódicos, por lo que el medio influye a la producción y debe escribir de forma asimilable al lector o lectora de periódico, no de libro.”²⁷ Consciente de su público, Nervo escribe dos novelas en 1895 para *El Mundo Ilustrado*, semanario de Rafael Reyes Spíndola, empresario periodístico, muy cercano al régimen porfirista. En *Esmeralda* el autor incurre en las vacilaciones del género literario, como bien observa Gustavo Jiménez Aguirre:

Nervo entendía por cuento lo que actualmente comprendemos como relato en cualquier soporte narrativo. De ahí que pueda confundirnos con ciertos subtítulos o acotaciones como la siguiente de la novela *El donador de almas*: “Este es el cuento [...] que he tenido el placer y la melancolía de contaros”. Puede ocurrir lo mismo con las palabras preliminares de *Mencía*, en las que reitera la palabra “cuento” para no embrollar a sus lectores de la colección madrileña “El Cuento Semanal”.²⁸

En agosto publica *La diablesa* también con el subtítulo de “novela”; reiterando el género al que pertenece, en la “Carta prólogo” señala: “Tú sabes que la pequeña novela, que ignoro si será mala o buena (lo cual no me preocupa)”.²⁹

²⁷ José Ricardo Chaves, “Tópicos y estrategias en la narrativa inicial de Amado Nervo”, Estudio de *Tres estancias narrativas (1890-1899)* (en prensa), p. 32.

²⁸ Gustavo Jiménez Aguirre, “Nuestra selección” en *El libro que la vida no me dejó escribir*. Antología de Amado Nervo (en prensa), p. 37.

²⁹ Amado Nervo, *La diablesa*, *op. cit.*, p. 129.

La novela corta nerviana fue prolífica en ese año de 1895, en especial con la aparición de la que se ha concebido como la primera publicada en libro, *El bachiller*. A diferencia de las dos *nouvelles* aparecidas en *El Mundo Ilustrado*, *El bachiller* buscaba la atención de otro tipo de público, aquél que establecía el canon en las letras mexicanas. Con un formato modesto, una tipografía apretada en dos columnas, e impresa en los Talleres de *El Mundo*, Nervo distribuye su novela a escritores importantes como José María Vigil, director de la Biblioteca Nacional o Hilarión Frías y Soto, El Portero del Liceo Hidalgo, además de columnistas reconocidos como Luis G. Urbina o Ciro B. Ceballos. El tema contrasta con el de otras novelas posteriores y se encuentra muy cercano a la estética naturalista, el interés de su autor por elementos simbolistas y sobre todo, con su abrupto y escandaloso final. Todo ello generó una serie de juicios críticos que fueron publicados en la segunda edición de la novela, en 1896 por la Tipografías de *El Nacional*, diario donde Nervo compartía con otros dos cronistas una columna importante, “Fuegos Fatuos”.³⁰

Años más tarde, Nervo recordaría cómo fue recibida su novela: “*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”. El escándalo lo consolidó y le dio

³⁰ Véase la tesis de licenciatura de Claudia Cabeza de Vaca *Tres tópicos simbolistas en El bachiller de Amado Nervo*. Actualmente la licenciada elabora su tesis de maestría sobre la edición crítica de *El bachiller* y un estudio sobre la recepción del mismo.

madurez para continuar su proceso narrativo, que daría un giro sorprendente con su novela *El donador de almas* (1899).

Como señalé en mi tesis de licenciatura *El donador de almas* es la más clara muestra de la confianza que Amado Nervo tenía en la publicación por entregas, en la brevedad de la novela como medio sólido para hacer llegar la literatura a un público más amplio.³¹ *El donador...* apareció por entregas en *Cómico*, una revista de variedades que inició como suplemento de *El Mundo Ilustrado* y que, para atraer a un público, especialmente masculino, contenía temas del género chico y chistes relacionados con asuntos sicalípticos.

Pero esa no es la única peculiaridad de *El donador...*, sino los temas abordados en ella. Esta *nouvelle* marcó una nueva etapa para las novelas cortas de Nervo, pues descarta con los elementos románticos, predominantes en sus cuentos y en *Esmeralda*, la filiación naturalista que había expuesto en *El bachiller* y que ensayó en otra novela, *Pascual Aguilera* —hasta ese momento, mantenida por su autor en manuscrito. *El donador de almas* es un parteaguas en la narrativa nerviana, en ella se reconoce la madurez en su autor, sobre todo al abordar elementos fantásticos, la asimilación de literaturas europeas, en especial, de la francesa —aspectos que ya había ensayado en *La diablesa*, pero que todavía carecían de efectividad, a pesar del buen manejo de la ironía—, de este modo se vuelve una pieza clave en la narrativa de Amado Nervo. *El*

³¹ Yólotl Cruz Mendoza, *Acercamiento a la narrativa de Amado Nervo: El donador de almas (recepción, historicidad e intertextualidad)*, p. 86.

donador... dio la pauta para lo que considero, su siguiente ciclo narrativo, en las colecciones literarias periódicas.

En 1905 se cierra este período narrativo con la tercera edición de *El bachiller*, la segunda de *El donador...* y la primera de *Pascual Aguilera*, una novela mucho más naturalista que *El bachiller* y de ambiente más localista. Las tres novelas fueron agrupadas con el título de *Otras vidas* y editadas por la casa catalana J. Ballescá, cuando Nervo recién había llegado a la capital española como integrante de la diplomacia mexicana en España.³²

SEGUNDO CICLO

Con la publicación de *Otras vidas*, Nervo elabora otra estrategia para ingresar al ámbito literario de España, muy diferente de aquella malograda en París, a pesar de sus esfuerzos cuando fue corresponsal de *El Imparcial* en la Exposición Universal de 1900. Ni siquiera la edición francesa de *El bachiller*, publicada con el título de *Origène* por el editor de Paul Verlaine hizo que los sueños de alcanzar el éxito en los círculos literarios parisinos pudieran realizarse. Como propongo en la primera parte de este trabajo, Nervo recurre en España a una figura de autoridad en el ambiente cultural al que desea ingresar: Miguel de Unamuno, al que en carta le dice

³² Si bien el pie de imprenta no contiene el año, es posible deducir que *Otras vidas* fue publicada en 1905, ya que Luis Castillo Ledón, en su reseña sobre *Almas que pasan*, en *Savia moderna* (mayo de 1906), ya comenta sobre el libro editado por Ballescá. Además, Nervo llega a España a finales de agosto de 1905.

abiertamente: “si he de agradecerle a usted, que tanto vale, que un día, cuando buenamente pueda y lo juzgue oportuno, me presente literariamente a la gente intelectual de España. Quiero —de tener un padrino— que lo sea usted, el más culto de los espíritus españoles”.³³

Pero Nervo no sólo buscó la aceptación de los grupos intelectuales, sino también el reconocimiento desde el poder: en 1906 lee en el Ateneo de Madrid el poema “Epitalamio. A Su Majestad el Rey”. Esto sin olvidar que el arribo España tiene que ver con su nombramiento de segundo secretario de la Legación de México en Madrid.

En 1907, con *Un sueño*, Nervo logra la solidificación de muchos de sus intereses, en primer lugar, adopta una nueva postura estética, algo de lo que ya le había anunciado en la mencionada carta a Unamuno: “Pienso escribir mucho sobre España. A mi modo, muy mío, como yo la vea.” *Un sueño* representaba esa visión de España, la visión del otro: la del americano que quiere comprender esa cultura, que finalmente también es suya. De este modo, Nervo comenzó a tener un papel relevante a partir de las concesiones de editores visionarios como Eduardo Zamacois en la primera colección literaria para un público masivo: “El Cuento Semanal”.

A través de los nuevos matices que le da al folclore español, el enriquecimiento de los procesos narrativos, la innovación estilística unida a los elementos canónicos españoles, Nervo intentó, y con éxito, interesar a

³³ Carta de Amado Nervo a Miguel de Unamuno el 19 de octubre de 1905, en *En nuestras sendas soledades*, p. 38-39.

dos grupos: el intelectual que le daría la licencia de proseguir por esa senda en territorio español y por otro, al lector.

Tras la publicación en “El Cuento Semanal”, continúa con *El sexto sentido* (1912) en *Mundial Magazine*, de Rubén Darío, y las novelas *El diablo desinteresado* (1916), *Una Mentira*, *Amnesia*, *El diamante de la inquietud*, con mayor ahínco en “La Novela Corta” dirigida por José de Urquía, heredera, hasta 1922 de la concepción de novela de kiosco.

Apostar por las nuevas colecciones literarias, fue la mejor vía que Nervo pudo tomar. Los senderos de la poesía fueron más accesibles, sobre todo a partir del buen recibimiento que tuvo *La hermana Agua* (1901) en España. Sus cartas diplomáticas de presentación y la manera en que asume su hispanidad literaria con *Mencia* establecieron en gran medida la imagen que él deseaba para sí, dentro y fuera de México, y poder insertarse en los diversos campos culturales de la España de principios de siglo XX. Estos aspectos son los más sobresalientes en la primera parte de este trabajo, además de que pongo énfasis en la situación del canon literario peninsular, y por ende, en la conformación del campo intelectual; la manera en que Eduardo Zamacois crea “El Cuento Semanal” y cómo se configura el lector de la colección. Para ello, recorro a la teoría de la recepción y a las propuestas sociológicas de Pierre Bourdieu sobre el campo cultural, literario y de poder.

Más allá de la información contextual, esa propuesta ideológica permite una mejor comprensión de las relaciones y estrategias de Nervo en

el ámbito al cual quiso insertarse, a través de la publicación de *Mencía*, cuyo análisis formal se presenta en la segunda parte.

El estudio de la novela comprende varios rubros; por un lado, el análisis de su función como novela histórica, tanto en la tradición hispanoamericana, como en la colección misma, y sus modelos literarios de la literatura francófona. Por otro lado, destaco algunos aspectos que insertan a la novela de Nervo dentro de la tradición hispánica; para ello propongo una nueva lectura del tema del sueño y estudio la recurrencia de personajes que estaban en el caldero de los escritores peninsulares, como es la figura de El Greco, así como la configuración en *Mencía* del tópico simbolista de las ciudades muertas.

Si bien *El donador de almas* es un punto de quiebre con la anterior estética nerviana, *Mencía*, en sí misma, proporciona una perspectiva del escritor maduro, consciente de la estética que quiere transmitir, aspecto que trasciende en la narrativa, para reflejarse en la poesía, o bien, en las “fusiones” genéricas de *Ellos* (1909) o *Mis filosofías* (1911).

**LA ESPAÑA LITERARIA
EN LA TRAVESÍA NERVIANA**

**RELACIONES Y ESTRATEGIAS LITERARIAS
DE AMADO NERVO EN ESPAÑA (1905-1907)**

En 1899 los lectores españoles de la efimera *Revista Nueva*, dirigida por Luis Ruiz Contreras, encontraron en sus páginas algunos poemas del desconocido mexicano Amado Nervo.¹ Todavía era muy temprano para que el escritor nayarita alcanzara la fama peninsular; entonces se consolidaba en la prensa mexicana con sus columnas cronísticas en *El Nacional* y *El Mundo*, sus cuentos en *El Mundo Ilustrado* y la publicación de las novelas cortas *El bachiller*, *La diablesa*, *Esmeralda* y *El donador de almas*, y con los poemarios *Perlas Negras* y *Místicas*. La incursión sin pena ni gloria en la prensa española no influyó para que el joven escritor tratara de ser reconocido en el ámbito hispánico, pues sus sueños de conquista estaban depositados en París.

La oportunidad de conocer el país galo llegaría un año después, a principios de 1900, cuando Rafael Reyes Spíndola lo envía como

¹ Se trataban de los siguientes textos, que se incorporarían más tarde a a *Poemas* (1901), *El éxodo y las flores del camino* (1902) y *Los jardines interiores* (1905):

“Triste”, *Revista Nueva*, vol. I, núm. 10, Madrid, 15 de mayo de 1899, pp. 441.

“Tenue”, *Revista Nueva*, vol. I, núm. 10, Madrid, 15 de mayo de 1899, pp. 440.

“El metro de doce”, *Revista Nueva*, vol. I, núm. 15, Madrid, 5 de julio de 1899, pp. 680.

“Tritoniada”, *Revista Nueva*, vol. II, núm. 18, Madrid, 5 de agosto de 1899, pp. 844-845.

“El viejo sátiro” *Revista Nueva*, vol. II, núm. 19, Madrid, agosto-diciembre de 1899, p. 20.

“A Heredia”, *Revista Nueva*, vol. II, núm. 20, Madrid, agosto-diciembre de 1899, pp. 152-153.

“En Flandes”, *Revista Nueva*, vol. II, núm. 22, Madrid, agosto-diciembre de 1899, pp. 152-153.

“Blanco y rojo”, *Revista Nueva*, vol. II, núm. 26, Madrid, agosto-diciembre de 1899, p. 708.

corresponsal de *El Imparcial* y *El Mundo* para cubrir las noticias sobre la Exposición Universal. Como señala Gustavo Jiménez Aguirre, “intrigado por saber de qué lado caería aquella moneda, Nervo decidió levantar el cara o cruz de la modernidad en la urbe que tantas veces había idealizado en crónicas posteriores: ‘Allá hay muchos teatros, y muchos boulevards, y muchas escenas paradisiacas. Aquí, ni lo último. El vicio es un pobre vicio vergonzante que va de trapillo por calles apartadas. Allá todo el mundo habla francés; hasta en los cafés cantantes lo hablan. Aquí empezamos porque no hay cafés cantantes... Aquí no hay nada... ¡Este país!’ (Nervo, 1962, I, 535)”.²

Nervo había apostado por la capital francesa y no por la española, como la mayoría de sus coetáneos hispanoamericanos. La “pobre”, la “ingenua” España poco tenía que ver para los ojos de Nervo, con la seductora amante de Darío,³ aquella que desde el primer día les había

² Gustavo Jiménez Aguirre, “La ciudad literaria: una metáfora del viaje de Amado Nervo a París” en memoria en cd-room del 2do. encuentro Las metáforas del viaje y sus imágenes. La literatura de viajeros como problema, Universidad Nacional de Quilmes, Universidad Nacional de Rosario, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2005. Sólo en este caso, por ser una cita, la referencia a la obra de Amado Nervo irán en el cuerpo del texto.

³ En un artículo publicado en *La Nación*, el 13 de junio de 1897 titulado “María Guerrero”, Darío despliega una serie de razones por las que la juventud hispanoamericana despreció a España: “Se dice que yo he contagiado a la juventud de América, que ya no puede pasar el alimento español... Hemos pecado, es cierto. ¿Pero quién ha tenido la culpa sino la madre España, la cual, una vez roto el vínculo primitivo, se metió en su Escorial y olvidó cuidar la simiente moral que aquí dejaba? Un puente de ideas habría habido de continente a continente; pero no se procuró más unión desde entonces, que las que podían sostener unas cuantas telarañas gramaticales tendidas desde la madrileña calle de Valverde... La innegable decadencia española aumentó nuestro desvío, y el verdadero o aparente aire de protección mental y de desprecio que respecto al pensamiento de América manifestaran algunos escritores peninsulares, secó en absoluto nuestras simpatías y nos alejó tanto de la antigua madre patria, que la actual generación intelectual, los pensadores y artistas que hoy representan al alma americana, tienen más relación con cualquiera de las naciones de Europa, que con España... Y tuvimos que ser entonces políglotas y cosmopolitas y nos comenzó a venir un rayo de luz

dado el revés de la indiferencia o del desprecio, como recuerda Manuel Ugarte:

Nosotros no éramos nada. Peor que nada. Nosotros éramos sinónimos de “rastas”. (La palabra métèque” no había nacido aún.) Lo éramos ante nosotros mismos, porque nos hallábamos despistados y cohibidos en el ambiente nuevo, con la impresión confusa de que merecíamos más de lo que ese ambiente nos otorgaba. Y lo éramos a los ojos de los demás, porque, sin advertirlo, hablábamos fuerte, exagerábamos las propinas, empujábamos a los transeúntes, reíamos a desatiempo, cuidábamos demasiado el traje; porque carecíamos, en los gestos, en los pensamientos y en las palabras, de medida; porque obrábamos, en suma, como primitivos, frente a una civilización milenaria que había limado los ángulos salientes para dar en todo la nota precisa y cabal. ⁴

La vida parisina se fue complicando: más allá de ser empleado a sueldo de Rafael Reyes Spíndola, Nervo quedó a la deriva ante los celos de exclusividad del empresario, quien le rescinde el contrato cuando ve en las páginas de la *Revista Moderna* crónicas y poemas que más tarde llegarían a conformar *El éxodo y las flores del camino*; así Amado Nervo se une a la cuadrilla de artistas explotados por casas como Garnier o Bouret; y con el ansia de conseguir el éxito con la traducción de su novela corta *El bachiller* —previamente publicada en México en medio de un escándalo—, intenta en vano, que la casa editora de Léon Vanier le asegure el éxito.

Otro grupo que también luchaba por la sobrevivencia literaria en París era el de los españoles. Sin embargo, los iberos compartían el infortunio con alguno que otro hispanoamericano, como el puertorriqueño Luis Bonafoux, el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo o el argentino

de todos los pueblos del mundo.” (Citado por Antonio Vilanova en “Prólogo” a Rubén Darío, *España Contemporánea*, p. 15.)

⁴ Manuel Ugarte, *Escritores iberoamericanos de 1900*, pp. 28-29.

Manuel Ugarte quienes —con un cosmopolitismo más acentuado que el de Nervo— podían mezclarse en sus reuniones, ya que, como opinaba el propio Bonafoux, los españoles residentes en París :“pueden dividirse en tres clases, a saber: españoles que no se reúnen más que ellos mismos, pudiendo decirse que siguen viviendo en España; españoles que sólo se reúnen con los naturales del país donde viven, y españoles que no reuniéndose con los unos ni con los otros y que viven como solitarios”.⁵

Ante las precariedades económicas y anonimatos editoriales, Nervo cambia su percepción de España. Recién llegado a París escribe a Luis Quintanilla: “*El Globo*, de Madrid, publicó el artículo que le escribí a Jesús [Urueta]; aunque con miedo, pues dice que soy un escritor revolucionario. ¡Pobre España!”.⁶ En 1901, manda para *La Ilustración Española y Americana* su poema la *Hermana Agua*. La obra fue bien recibida, pero sería hasta 1902 que *El éxodo y las flores del camino* despertaría importantes comentarios. Por ejemplo en *Helios* (1903), Juan Ramón Jiménez comparte la estética nerviana: “Hay poetas a quienes quiero con la frente; a éste lo quiero con el corazón; [...] porque como soy el novio de la hermana Melancolía, porque Kempis también me puso enfermo, porque estoy esperando a Blanca-de-nieve a quien también él espera, y porque Blanca-de-nieve no llega para él ni para mí”.⁷

⁵ Citado en *La bohemia española en París*, p. 13-14.

⁶ Amado Nervo, *Obras Completas*, t. I, p. 1139.

⁷ *Helios*, 1903, vol II, pp. 367. Esta simpatía se enfriará en los años en que Nervo reside en Madrid; en archivos epistolares no existe evidencia de intercambio epistolar entre los dos escritores, y en la biblioteca particular de Nervo no hay libros dedicados por parte de Juan Ramón Jiménez. Nervo lo obvia en su reporte “Del florecimiento de la poesía lírica

Para Nervo, el vínculo con España se dio primero por necesidad y luego como un instinto, acaso de supervivencia literaria. Lo que París no podía ofrecerle, Madrid sí. Nervo aprovechó muy bien el interés que despertó su *Éxodo*... francófilo, sobre todo en Miguel de Unamuno, quien le auguró un futuro en las letras, a pesar de su afrancesamiento. Nervo, con todo y los embates en Francia, es sincero en su filiación gala, como también lo es ante Unamuno al declarar que París no nos conoce; pero en cambio nosotros conocemos a París y podemos a cada paso auscultar toda aquella vida, tan intensa, tan poderosa, tan llena de encantos imprevistos, tan sugeridora de ideas y de cuadros...⁸ Finalmente el éxodo de la ciudad Literaria se concreta: Nervo sale de Francia y llega a México en una fecha incierta de principios de 1902, dejando en París no sólo sus malogrados sueños, sino a Ana Cecilia Luisa Dailliez, quien se reunirá con él más tarde.

Después de aquel regreso de escasa gloria, reconocido en *El éxodo y las flores del camino*, Nervo vuelve a la labor de “topos y escarabajos” en las mesas de redacción de los diarios de Reyes Spíndola. Pero a mediados de 1905 parte de nuevo a Europa, ahora como segundo secretario de la Legación mexicana en Madrid. El primer encuentro del novel diplomático con España ocurre el 29 de agosto de 1905, en San Sebastián. El ministro mexicano Juan Antonio de Béistegui se encargó de presentar en la Corte al

en Italia, Portugal y España” para el ministerio de Educación, dirigido por Justo Sierra, donde da una relación de los exponentes de la literatura española (Amado Nervo, *Obras completas*, t. II, pp. 37-41).

⁸ IgnacioTelechea Idígoras, *En nuestras sendas soledades*, p. 33.

nuevo integrante de la diplomacia. Al día siguiente en Burgos, la comitiva real presencia el “inefable drama” de los cielos con un eclipse total de sol. Y como un signo de buen augurio, Nervo deja atrás los sueños parisinos malogrados. El cruce la frontera franco-española representa para él un encuentro más tangible y más real con una ciudad, dejando atrás el sueño de la ciudad modernista.

Amado Nervo jamás imaginó que 13 años de su vida los viviría en un ambiente que en un principio desdeñaba, como le dice a su amigo Manuel Ugarte en enero de 1906: “No conozco a ningún literato, fuera de Machado, a quien traté un poco. Ciertamente es que esta literatura y estas gentes, salvo dos o tres, me interesan poco”.⁹ El cargo en la embajada propiciaba un acercamiento con las figuras de poder, mientras que la relación con Miguel de Unamuno le daría seguridad para ingresar en los ambientes intelectuales, hasta el momento, desconocidos. El recibimiento si bien no era hostil, si lo suficientemente reacio hacia los “indianos” —en su sentido peyorativo— como Rubén Darío, Manuel Ugarte, José Santos Chocano o Enrique Gómez Carrillo que querían ahora “conquistar” cultural y estéticamente a España. En carta del 19 de octubre de 1905, Nervo le expresa abiertamente a Unamuno:

los literatos jóvenes de España nos ven con cierto aire de desdeñosa superioridad. No conocen nuestra obra y somos para ellos simples indios con una falsa tradición de dinero y de candidez. Le confesaré a usted que esto me ha hecho, por curarme en salud, no buscarlos; pero como tendré forzosamente

⁹ Tomo I, folio 133. Expediente Manuel Ugarte, en Archivo General de la Nación Argentina.

que tratar con ellos y no quisiera a mis años y con mi labor si no buena, sí nutrida y sincera, llegar a ellos como catecúmeno ignorante, si he de agradecerle a usted, que tanto vale, que un día, cuando buenamente pueda y lo juzgue oportuno, me presente literariamente a la gente intelectual de España.¹⁰

Su comentario no era errado, sobre todo ante las opiniones desdeñosas de los jóvenes escritores españoles, como Pío Baroja, quien aún en 1917 hiciera declaraciones como ésta:

América es por excelencia el continente estúpido. El americano no ha pasado de ser un mono que imita. Yo no siento motivo particular de odio contra los americanos; la hostilidad que siento contra ellos es por no haber conocido a uno que tuviera un aire de persona, un aire de hombre. [...] La misma falta de simpatía que siento por los hispanoamericanos experimento por sus obras literarias. Todo lo que he leído de los americanos, a pesar de las adulaciones interesadas de Unamuno, lo he encontrado mísero y sin consistencia.¹¹

Nervo estaba dispuesto a ingresar al campo literario con cautela y sin perder la perspectiva de los nuevos ambientes a que se enfrentaría. Su arribo a Madrid implicó un interés por asimilar la cultura que está ante sus ojos. El diplomático ya no buscaría la ingenua inmortalidad como en su otrora estancia paupérrima en París.

El entonces rector de la Universidad de Salamanca —que había seguido muy de cerca la trayectoria de Amado Nervo, así como la de otros hispanoamericanos más afines si no a su estética, sí a su espíritu— hacia 1901, aun antes de conocer al escritor mexicano, había escrito: “Quien, a mi juicio, va completándose, es Amado Nervo: las últimas cartas que de él

¹⁰ Ignacio Telechea Idígoras, *op. cit.*, pp. 38-39.

¹¹ Pío Baroja, “Los americanos” en *Juventud, egolatría, Obras completas*, t. V, pp. 213-214.

he leído me han gustado mucho. Y me interesa, porque la literatura americana que menos conozco es la de México”.¹² La presencia de Unamuno será la más apropiada para darle el espaldarazo y facilitarle las diversas pruebas para entrar en los grupos culturales españoles. Pero además del apoyo unamuniano, Nervo buscaría la aceptación de figuras canónicas como Benito Pérez Galdós, a quien es presentado en 1906 por Ramón del Valle-Inclán.

Después de tomar posesión el 2 de septiembre de 1905 de su cargo diplomático en la Legación de España y Portugal, Nervo se instaló en Madrid cerca del 8 de octubre entre el tumulto que ocasionaban las fiestas con motivo de la visita del jefe de estado francés. La primera impresión de la capital española, no fue la que él hubiera esperado, las fiestas en loor a Francia duraron un mes y Nervo sólo quería “estar en Madrid, en el Madrid de todos los días, en los Madriles comunes y corrientes”. En carta pública a Jesús E. Valenzuela, compañero de la empresa *Revista Moderna de México*, despliega su vista a la ciudad que debe hacerla suya:

Imagínese usted una ciudad de calles estrechas y populosas, que no contentas con su exigüidad, se permiten aún el lujo de dos líneas de tranvías, una ascendente y otra descendente. Y luego imagínese usted que, en cada casa, hay un gran andamio, que de las alturas de él, caen cal y arena (una de cal y otra de arena). Que este andamio inutiliza toda la acera que puede, y que no queda a la disposición del transeúnte más que el arroyo proceloso, donde en inextricable confusión, se cruzan coches y carros, por donde van y vienen los tranvías y por donde, en consecuencia, hay que pasar entre razonamientos, codazos, apabullos, pisotones, etcétera, sorteando toda clase de sirtes...
[...]

¹² Citado en Donald Foguelguids, *Espanoles de América y americanos de España*, p. 119.

De la Puerta del Sol, donde en esta vez era cierto que no había un alfiler, subía de continuo un clamor capaz de ensordecer a las nubes y de espantar a las aves del cielo...

Sí, esto era Madrid, esto fue durante un mes, ha dejado de ser:
Te Deum laudamus!¹³

La crónica pública y constante la dará a partir de noviembre de ese mismo año con los encabezados de “Actualidades Europeas” y “Crónicas de España” en *El Mundo*, edición diaria, una de los diarios que revolucionaron la industria periodística en la ciudad de México a finales siglo XIX. En la ya mencionada carta a Unamuno, Nervo concentra sus intereses literarios sobre la nueva tierra que pisa: “Pienso escribir mucho sobre España. A mi modo, muy mío, como yo la vea. Todo me incita ahora a esta labor. Mi evidente ineditismo aquí, mi tiempo libre y hasta este caritativo y admirable cielo azul de otoño”.¹⁴

Sin embargo, las funciones como segundo secretario de la Legación, y la subordinación de la pluma al grupo social a la que estaban dirigidas sus crónicas, determinaron la expresión del voyeurista y *flâneur* nerviano en Madrid. El deseo por ser aceptado y reconocido lo llevan a una escritura cuidadosa e incluso complaciente con la realeza, como lo demuestra el poema “Epitalamio. A su Majestad el Rey”, leído en 1906 en el Ateneo de Madrid, así como las numerosas crónicas dedicadas a Alfonso XIII, su matrimonio, y a la Corte. Cuando rebasó los límites literarios y entró en los terrenos políticos como en el caso de proponer la visita de

¹³ Publicada en *Revista Moderna de México*, t. IV, núm. 28, diciembre de 1905, pp. 195-197. En *Obras completas*, t. II, p. 1170.

¹⁴ Telechea Idígoras, *op. cit.*, p.39

Alfonso XIII a las fiestas del Centenario de la Independencia en México, la presidencia y el ministerio mexicanos respingaron con un aviso al ministro de México en España, Juan Antonio Béistegui: “prevéngalo usted que no vuelva a hacer publicación de ninguna especie sin la licencia de su jefe inmediato y sin la de su gobierno cuando el asunto tenga significación política”.¹⁵

Aunque es verdad que Nervo se encontraba en un estado de subordinación ante el campo de poder¹⁶ y que en la apuesta por España hayan influido tanto la adversidad en París, como su nuevo posicionamiento político, es innegable que en él, como en Darío y Gómez Carrillo, existiera una peculiar atracción por España:

Nuestra generación se definió en Iberoamérica pronunciando el nombre de dos ciudades: París, Madrid [...] Si a menudo hablamos del *perfume* de París, siempre dijimos el *sabor* de Madrid, poniendo en el matiz la hondura que revela una concepción. Porque si la primera ciudad ofrecía la exquisitez y el “ritmo suave” que captó Rubén, la segunda brindaba la sangre del idioma y la savia esencial de los orígenes.¹⁷

¹⁵ Gustavo Jiménez Aguirre “Amado Nervo: una crónica de tres tiempos”, en *Escritores en la diplomacia*, t. I, p. 49.

¹⁶ Sigo la teoría de los campos de Pierre Bourdieu, quien afirma respecto a la relación entre campo cultural y campo de poder: “Los campos de producción cultural ocupan una posición dominada en el campo de poder: ése es un hecho importante que ignoran las teorías ordinarias del arte y de la literatura. O, para retraducir en un lenguaje más común (pero inadecuado), podría decir que los artistas y los escritores, y con mayor generalidad los intelectuales, son un sector dominado de la clase dominante. Dominantes, en tanto que poseedores del poder y de los privilegios que confiere la posesión del capital cultural y asimismo, por lo menos para algunos de entre ellos, la posesión de un volumen de capital cultural suficiente para ejercer un poder sobre el capital cultural, los escritores y los artistas son dominados en sus relaciones con los que tienen poder político y económico”, Bourdieu, *Cosas dichas*, p. 147.

¹⁷ Ugarte, *op. cit.*, p. 47.

Esta atracción por tierras ibéricas los llevó no sólo a las tierras peninsulares, sino a escribir sobre ellas, como lo hace Darío en 1901 en *España contemporánea*¹⁸ o Manuel Ugarte con *Visiones de España*. Si bien Nervo jamás concretó el libro sobre España que tuvo en mente,¹⁹ y en sus crónicas para *El Mundo* poco se muestra de los ambientes culturales, las simpatías y diferencias entre los grupos de escritores; en “Balance literario del año”, uno de los informes entregados al ministerio de Educación, deja ver su posicionamiento en el campo cultural y el interés por determinado capital simbólico:

Hay muchos noveles poetas y escritores que ya no creen en nada, ni en sí mismos, y esto, de verdad, no por una pose análoga a la que hacía que los poetas románticos de principios y mediados de la última centuria, a los veinte años, se creyesen los seres más infortunados de la tierra.

He aquí por qué es tan difícil encontrar a los maestros jóvenes de la literatura española, he aquí por qué nadie es ya capaz de pensar y trabajar con el entusiasmo, con la noble alegría, con el sabroso ingenio de los viejos maestros, de un Don Pedro Antonio de Alarcón, de un Don Juan Valera, de un Pereda, de un Pérez Galdós (para no citar a los clásicos, sobre todo al divino Cervantes, que siendo, como le llamó Benot, *el rigor de las desdichas*, supo saturar su gran libro de tanto optimismo, de tan sana alegría).

Pero que no haya jóvenes maestros no quiere decir que no haya jóvenes que culminarán, a pesar de todo, del pesimismo de los editores... Y estos se llaman Ramón del Valle-Inclán, Azorín, Pío Baroja, Ciges Aparicio, Luis Bello (aunque su labor no se haya condensado en libros), entre los prosistas: Antonio de Zayas, Eduardo Marquina, los Machado, Villaespesa y Díez

¹⁸ Enrique Díez-Canedo llegará a decir sobre Rubén en sus *Conversaciones literarias* que dos libros: *España Contemporánea* y *Tierras solares* (1904) marcarán una evolución de su concepto de España (pp. 260-267).

¹⁹ En el tomo XVII de las Obras completas, Alfonso Reyes refiere la intención de Amado Nervo por escribir un libro sobre España, donde reuniría una serie de composiciones poéticas como “Epitalamio, a Su Majestad el Rey” y “Canto a España”, véase el apéndice 2, pp. 177 y ss. de las Obras Completas editadas por Reyes.

Canedo, entre los poetas, y en la literatura dramática claro está:
Benavente y los Quintero, los Quintero y Benavente.²⁰

El panorama de la España literaria que ofrece el argentino Manuel Ugarte en los primeros años del siglo XX es el mismo que puede contemplar Amado Nervo, a partir de su llegada en 1905: las luchas, estrategias e integraciones de diversos grupos de poder en el campo literario, respecto de las generaciones pasadas y canónicas con las que se están consolidando:²¹

Pérez Galdós, Palacio Valdés, Emilia Pardo Bazán, Manuel del Palacio, Mariano de Cavia, Clarín, dominaban todavía el ambiente; y cerca de ellos, en tono menor de popular vihuela, el grupo del *Madrid Cómico*, ingenioso y agudo dentro de la tradición clásica. [...]

Madrid era un vivero de escritores. Se dedicaban a la literatura familias enteras. Los Machado eran dos: Antonio y Manuel. Los Quintero eran dos: Serafín y Joaquín. Los González Blanco eran tres: Pedro, Andrés y Edmundo. Todos tenían su originalidad y su mesa en algún café célebre. Todos frecuentaban la “cacharrería” del Ateneo. Todos hablaban mal de Doña Emilia Pardo Bazán a cuyas recepciones acudían, sin embargo puntualmente. Porque aparecer en el salón de doña Emilia equivalía a exhibir cédula de identidad.²²

En esta España, o mejor dicho, en este Madrid, Ugarte deja ver la compleja relación e interacción de diversas estéticas. La España de 1900 sólo puede

²⁰ Amado Nervo, “Balance literario del año”, en *Obras completas*, t. II, p. 126.

²¹ Pierre Bourdieu señala que “No basta con decir que la historia del campo es la historia de la lucha por el monopolio de la posición de las categorías de la percepción y de valoración legítimas; la propia *lucha* es lo que hace la historia del campo; a través de la lucha se temporaliza. El envejecimiento de los autores, de las obras o de las escuelas es algo muy distinto del producto de un deslizamiento mecánico hacia el pasado: se engendra en el combate entre aquellos que a su vez no pueden hacer época sin remitir al pasado a aquellos a quienes interesa detener el tiempo, eternizar el tiempo presente; entre los dominantes conformes con la continuidad, la identidad, la reproducción, y los dominados, los nuevos que están entrando y que tienen todas las de ganar con la discontinuidad, la ruptura, la diferencia, la revolución” *Las reglas del arte*, p. 237.

²² Manuel Ugarte, *Escritores iberoamericanos de 1900*, p. 54 y 55.

ser entendida a través de dos aspectos: las publicaciones periódicas y las tertulias literarias; en éstas el Ateneo constituía un escenario fundamental. Ambos elementos del campo cultural definitivos en la conformación de los grupos intelectuales, nos conducen a la relación y confrontación de lo que se ha llamado “gente vieja” —título tomado de la revista dirigida por Juan Valero Tornos, y que se mantuvo de 1900 a 1905— y la “gente nueva”.²³ El subtítulo de *Gente Vieja, Ecos del siglo pasado*, expone de manera evidente la tensión entre los cánones artísticos del siglo XIX con las nuevas propuestas, en las que indudablemente entraba el modernismo. De la misma forma, *Madrid Cómico* (dirigida por Sinesio Delgado y Leopoldo Alas, Clarín, de 1880 a 1923),²⁴ fue una publicación sin ditirambos modernistas, a pesar de que sus contenidos no tenían las pretensiones intelectuales como la publicación de Valero Tornos, cuyas caricaturas estaban cercanas a un gusto popular.

Si la historia de la literatura pudiera reducirse a una posición maniquea, entonces podríamos decir que las publicaciones que confrontaron a la “gente vieja” como Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Leopoldo Alas, Clarín o Jacinto Octavio Picón fueron *Germinal*

²³ José Luis Calvo Carilla en *La cara oculta del 98* atribuye a la acuñación del término “gente nueva” a Luis París en su libro *Gente nueva* (1888) “donde sentó las bases de algunos de los diagnósticos que luego harían fortuna entre la juventud noventayochista con sarampión de rebeldías y novedades. *Gente nueva* tenía el carácter de manifiesto programático de una juventud asfixiada por una democracia —la restauracionista— adulterada ya desde su consolidación en 1875”, p. 159.; véase todo el apartado “La ‘Gente Nueva’ y la ‘Joven España’” así como el capítulo “Modernismo y modernismos” en Nil Santiáñez, *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos, passim*.

²⁴ Cuando me refiera a alguna publicación periódica relevante, sólo consignaré entre paréntesis el nombre del director o jefe de redacción y los años de duración.

(Joaquín Dicenta, 1897-1899), *Vida Nueva* (Eusebio Blasco, Dionisio Pérez, 1899-1900), *Alma Española* (José Martínez Ruiz, Azorín, 1903-1904), *Helios* (Pedro González Blanco, Juan Ramón Jiménez *et al.* 1903-1904), *El Nuevo Mercurio* (Enrique Gómez Carrillo, 1907) o *Renacimiento* (Gregorio Martínez Sierra, 1907). Sin embargo, aunque estas revistas están ligadas a una estética modernista y con firmas identificables con la generación del 98,²⁵ son la clara muestra de las confluencias tanto literarias como políticas.²⁶ Además, como se ha enfatizado en recientes estudios historiográficos de la época: “Lo importante, en este período, es que, a

²⁵ No es uno de los principales objetivos de esta tesis discutir las polémicas ya superadas en torno al modernismo y al 98, planteadas desde el mismo Juan Ramón Jiménez, Azorín y Pío Baroja, al igual que Pedro Salinas. Por mucho tiempo los críticos Federico de Onís o Guillermo Díaz Plaja señalaron que el modernismo hispanoamericano poco tenía que ver con los novecientos españoles; a su vez Rafael Cansinos Assens en *Poetas y prosistas del novecientos (España y América)* en su texto sobre Amado Nervo advierte que sólo Nervo y Darío pudieron identificarse con esa “sinfonía novecentista”. Sin embargo, es necesario revisar comentarios de la época como los de Manuel Ugarte o Enrique Gómez Carrillo, así como los estudios críticos e historiográficos de Lily Litvak, Ricardo Gullón, José Carlos Mainer, José Luis Calvo Carilla, y más recientemente los de Nil Santiáñez.

La oposición entre el 98 y el modernismo hispanoamericano fue resumida de manera tajante por Pedro Salinas de la siguiente manera:

“Todo lo cual nos permitirá señalar las actitudes del 98 en relación con el lenguaje, de acuerdo con los siguientes apartados:

1^a. Antirretoricismo. Antibarroquismo.

2^a. Creación de una lengua natural ceñida a la realidad de las cosas que evoca.

3^a. Enriquecimiento ‘funcional’ de la lengua natural, rebuscando en la lengua popular regional o en la raíz etimológica.

4^a. Lenguaje defensorio al servicio de inteligencia.

5^a. Lengua válida para todos”

Mientras que el lenguaje modernista sería:

“1^a. Retoricismo

2^a. Creación de una lengua artificial, de intención predominantemente estética.

3^a. Enriquecimiento “musical” del idioma en busca de una expresión distinta, individualizada.

4^a. Lenguaje sensual, al servicio de la belleza.

5^a. Lenguaje minoritario.”

La posición maniquea de Salinas cuya resonancia duró varias décadas, fue acallada por Ricardo Gullón y analizada, con la debida distancia en el año 2002 por Santiáñez: “El rechazo de la ‘generación del 98’ y la superación del binomio 98-modernismo no ha implicado, sin embargo, una total superación de los problemas metodológicos y terminológicos que han aquejado al hispanismo (p. 101)”.

²⁶ Véase el apéndice correspondiente a las revistas de principios de siglo XX.

pesar de las distancias y diferencias entre unos y otros escritores, todos estaban unidos a la hora de confrontar opiniones (en las sesiones del Ateneo y en las famosas tertulias de cafés: Madrid, Fornos, Lion d'Or, Nuevo Café de Levante, Cervecería Inglesa, Café de la Montaña) [...]”.²⁷

Si bien la función que cumplieron las tertulias de café fue la conformación de núcleos literarios, otros ámbitos culturales permitieron que determinados escritores fueran incluidos en las reuniones del salón de Emilia Pardo Bazán ²⁸ o en la casa de Juan Valera. En el caso de Nervo, éste tuvo que recurrir no sólo a Valle-Inclán para ser reconocido por Pérez Galdós, sino que utilizó las cartas de presentación dadas por Justo Sierra, entonces ministro de educación en México, y quien gozaba de gran estima en los más importantes grupos culturales y de poder españoles. Sin embargo, mucho cuidó Nervo de no ser confundido con los anarquistas literatos, más cercanos a una bohemia degradada que a la bohemia idealista de Darío, Gómez Carrillo y el propio Nervo en París, como advierte Allen W. Phillips en *En torno a la bohemia madrileña*:

[...] no sólo son muy inciertos los deslindes entre modernismo aristocratizante y el anarquismo, sino que también es siempre difícil otra vertiente de la cuestión: la de poder distinguir claramente entre la bohemia auténtica y la meramente azul de los farsantes del hampa literaria. La bohemia sórdida y la heroica se oponían en contraste espiritual. En el mejor de los casos se trataba de una cuestión de grado, pero los parásitos y dipsómanos pululaban en los cafés en busca de algún inocente a quien pegar un sablazo. Como ya se dijo, Baroja detestaba a los hermanos Sawa por inauténticos; ridiculizaba a otros como el grotesco Barrantes o a Pedro Luis de Gálvez; y, en sus novelas,

²⁷ Ma. del Pilar Palomo (ed.), *Movimientos literarios y periodismo en España*, p. 290.

²⁸ Cf. *Supra* Manuel Ugarte, pp. 54-55.

caricaturizaba a aquellos pícaros semiliterarios, quienes a las altas horas de la madrugada vagaban sin norte por las calles de Madrid con la esperanza de encontrarse con un alma generosa dispuesta a pagarles una media tostada.²⁹

El ingreso al Ateneo permitió a Nervo relacionarse con la “gente vieja” y la “gente nueva” en la biblioteca o en la cacharrería (nombre dado al gran salón de tertulias). Hacia 1905, el Ateneo había disminuido su posición conservadora dentro de la clase política e intelectual españolas.

Desde su fundación hasta principios del siglo XX, varias generaciones pasaron por aquella institución: los románticos de pensamiento liberal, el grupo moderado del régimen isabelino, la etapa de libertad de cátedra conocida como la Holanda de España y los años de la restauración borbónica.³⁰ Con la inauguración del edificio en la calle del Prado por el rey Alfonso XII en 1884, el Ateneo quedó asociado con el partido conservador, especialmente con Cánovas quien lo presidió repetidas veces. De este modo, El Ateneo científico, literario y artístico de Madrid, se convierte en un reflejo de los posicionamientos ideológicos en España, a veces liberal y otras, más conservador, con un cambio espiritual sobre España y de renovación cultural.³¹ Entre las transformaciones de la

²⁹ Allen W. Phillips, *En torno a la bohemia madrileña. 1890-1925*, pp. 20-21.

³⁰ Aunque el primer Ateneo fue fundado en 1822 por Francisco Martínez de la Rosa, duque de Rivas, de manera continua fue cambiando de sede. Para conocer la historia de esta institución véase Francisco Villacorta Baños, *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid (1885-1912)*.

³¹ Villacorta en su estudio (*supra*) resume este panorama a través de los personajes que presidieron el Ateneo en estos años: “A partir de 1882 y salvo el período del republicano Azcárate (1891-92-1892-94), los liberales y conservadores se reparten la Presidencia de la Casa. Cánovas, desplazado del Gobierno, preside el Ateneo en 1882-83 y simultáneamente éste y el Consejo de Ministros a partir de enero de 1884. Moret preside

institución, destaca la inserción de un grupo de jóvenes que desagradaban a naftalinados miembros como José de Echegaray. Aunque este grupo, conocido como la generación del 98, no tuvo una presencia radical: ni Azorín, ni Maeztu, ni Baroja, ni Juan Ramón lograron cimbrar las mentes de entonces, fueron el germen, con otros de su contemporáneos, para generar una conciencia crítica sobre el problema de España, aunque Unamuno se convertiría en una importante voz en los estrados de la institución, como también lo sería Ortega y Gasset en poco tiempo.

La transformación y confluencia ideológica del Ateneo hizo que también se reformularan algunos aspectos programáticos del mismo: desde la creación de un teatro para niños por Jacinto Benavente, conferencias populares sobre autores españoles y extranjeros, como la creación de veladas literarias sobre Góngora o Zorrilla, y cursos diversos, enfocados a un público pequeño-burgués, que iniciaba su consolidación dentro de los campos intelectuales y de poder. En este rubro, hacia 1905, la presencia de los extranjeros, en concreto de los hispanoamericanos se hizo notar: no sólo llega a finales de año Amado Nervo para integrarse a

en 1884-85 y 1885-86; en noviembre de 1885, pocos días después de leer el discurso inaugural de las cátedras, pasa a ocupar la cartera de Estado en el Gabinete liberal de Sagasti. En los dos cursos siguientes, 1886-7 y 1887-88, ocupa la Presidencia ateneísta el liberal Núñez de Arce. En junio de 1888, y tras unas reñidas elecciones, obtiene la presidencia Cristino Martos, aunque en diciembre del mismo año presenta la dimisión, fundándose, según *La Ibera* de 13 de diciembre de 1888, en sus múltiples ocupaciones. Sin embargo, parece ser que el largo predominio liberal pesaba ya demasiado sobre los atenistas conservadores. En efecto, Martos es sustituido por Cánovas, que preside el Ateneo durante ese curso, durante el siguiente y desde junio de 1890 conjuntamente el Consejo de Ministros y el Ateneo (curso 1890-91). Después del paréntesis republicano, comienza en 1894-95 un largo período de predominio liberal, definitivo después de la muerte de Cánovas en 1897. Moret preside el Ateneo entre aquel curso y 1897-98. José Echegaray en 1898-99 y otra vez Moret a partir del curso siguiente hasta 1912-13 (p. 54).

sus filas,³² con motivo del tercer centenario del Quijote Rubén Darío lee en Madrid la *Letanía de nuestro señor Don Quijote*, y José Santos Chocano hará una lectura de sus poemas.

La apertura hacia los modernistas propicia notoriedad a las actividades del Ateneo en diversas publicaciones periódicas. Rasgo significativo de que las actividades intelectuales de la España de principios de siglo XX estaban cambiando; la convivencia de diversos intereses estéticos reflejaba un nuevo estado no sólo en los salones literarios o en las publicaciones hemerográficas, sino en todo el ámbito editorial; y es en este sentido que una nueva revolución irrumpiría hacia 1907 con Eduardo Zamacois y su colección de “El Cuento Semanal”.

³² El 9 de diciembre de 1905, Neruo tiene buena acogida en el Ateneo con la lectura de una serie de poemas. El 28 de abril de 1907 reitera su voz en la tribuna con un claro sentido político al leer el poema “Epitalamio. A su Majestad el Rey”, así como en 1907 donde hace una deslucida lectura de poemas de Manuel Gutiérrez Nájera.

“EL CUENTO SEMANAL”

LA EMPRESA DE EDUARDO ZAMACOIS

La importancia de la colección popular “El Cuento Semanal” excede en límites de este trabajo; sin embargo, no puede olvidarse que es un eslabón fundamental para la consolidación de las ediciones modernas, y un punto nodal para el reconocimiento de muchos literatos tanto en los lectores como en los círculos intelectuales. La finalidad de este breve recuento no es otro que poner en perspectiva elementos sobresalientes para el conocimiento de los campos culturales en los que Amado Nervo se insertó, así como las propias estrategias de su director, Eduardo Zamacois, sus colaboradores y de la publicación en los diversos rumbos literarios de principios de siglo.

En 1986, un grupo de investigadores de la Universidad de París VIII-Vincennes publica *Ideología y texto en El Cuento Semanal (1907-1912)*. Este fue el principio de la recuperación académica de las colecciones literarias vendidas en kioscos durante los primeros años del siglo XX en España. El primer paso lo dio Federico Sáenz de Robles con la “Promoción del Cuento Semanal” y Luis S. Grangel en *Eduardo Zamacois y la novela corta*,³³ aunque el primero se avocó, en efecto, a la promoción de la

³³ La labor difusora de Federico Sáenz de Robles en varios ensayos, como *Raros y olvidados. La promoción de El Cuento Semanal*, Madrid: Prensa Española, 1971, *La promoción de El Cuento Semanal*, Madrid, Colección Austral, Espasa Calpe, 1975 o la selecciones y textos en *La novela corta en España*, Madrid: Aguilar, 1959 y *Antología de la novela corta*, Barcelona, Andorra, 1972, 2 vols. Por su parte Grangel publicó un adelanto

colección y sus autores, muchos olvidados en la historia literaria española, Granjel ofreció un panorama contextual de “El Cuento”. Ambos le devolvieron a esta publicación el lugar sobresaliente que tuvo en la revolución editorial española y que sólo Andrés González Blanco había advertido tempranamente, en su *Historia de la novela de España* (1909), cuando la serie estaba en pleno auge, y con un conocimiento pleno por ser asiduo colaborador tanto de “El Cuento Semanal”, como de “Contemporáneos”, “La Novela Corta” y “La Novela Semanal”.³⁴

Si bien los textos pioneros de Sáenz de Robles y Granjel difundieron la existencia e importancia de la colección, lógicamente cayeron en algunas imprecisiones por no tener a la mano todos los ejemplares o desconocer en parte, la situación editorial de la época, y por basarse en gran medida en las memorias de su fundador.

La aportación que en los años ochenta dio el grupo francés en *Ideología y texto en El Cuento Semanal (1907-1912)* mostró internamente al coloso editorial fundado por Zamacois; sin embargo, su enfoque estructuralista redujo la posibilidad de un conocimiento morfológico del mismo. El modelo francés incentivó al Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España para publicar una serie de estudios sobre las colecciones populares de kiosco, como “La Novela Corta”, “La Novela

de Eduardo Zamacois y la novela corta en “La novela corta en España (1907-1936), *Cuadernos Hispanoamericanos* LXXIV, Madrid, 1968, pp. 477-508.

³⁴ Para conocer con mayor amplitud la vida y obra de Andrés González Blanco véase José Ma. Martínez Cachero, *Andrés González Blanco: una vida para la literatura*, en la que un índice de obras narrativas muestra las constantes colaboraciones de González Blanco en las colecciones de kiosco.

Semanal”, “El Libro Popular”, etcétera. Textos como el de José Carlos Mainer en *La edad de plata*, César Antonio Molina en *Medio siglo de Prensa literaria española (1900-1950)*, Jesús Martínez Martín o Alberto Sánchez-Insúa en *Historia de la edición en España* han dado la debida importancia a este fenómeno cultural.

Aunque puede considerarse la primera publicación masiva, con costos muy bajos y con un formato de revista, a finales del siglo XIX existían colecciones de novelas en libro como “El Cuento”, “Biblioteca Patria” o “Colección Diamante”, cuyos contenidos de tema moral se encontraban acotados a ciertos grupos literarios.

“El Cuento Semanal” no hubiera existido sin las nuevas apreciaciones de la industria editorial en el paso del siglo XIX al XX: la delimitación de los quehaceres del librero e impresor a editor, la conciencia y autonomía autoral, las transformaciones de los formatos impresión y edición, la diversificación de temas para los nuevos públicos como el infantil y el femenino, la estabilidad de la imprenta y la industria papelera, el empleo de nueva maquinaria, la distribución menos acotada de los libros, son algunos elementos a nivel editorial que motivaron los cambios y que hicieron posible la existencia de la publicación de Zamacois.

Contrario a lo que señala en *Ideología y texto en El Cuento Semanal*, a principios del siglo XX había un número considerable de lectores, en comparación con el siglo XIX, en ello influyó en gran medida, el crecimiento demográfico que se traduciría en el aumento de lectores

potenciales, ³⁵ lo que también generó el cambio de perspectiva sobre el libro: éste dejó de ser asequible sólo para las élites, también se convirtió en instrumento de igualdad, al ser adquirido por la clases obrera y media en consolidación.

Con esta inserción de nuevos lectores, la demanda creció y contribuyó a que las formas de adquisición y distribución de los libros fuesen cambiando. Si bien durante el siglo XIX el libro, en especial, la novela tuvo gran apogeo a través de las entregas, al grado de que muchos escritores como Benito Pérez Galdós optaran por esta forma de comercialización; a principios del XX, las publicaciones hemerográficas ocuparon un lugar significativo, así como el libro popular, que se distinguía de aquél de lujo y con tiraje reducido. Aunque en 1901 había 1318 títulos en circulación, la mayoría de ellos fueron diccionarios, manuales, novelas de poca calidad o traducciones de novelas francesas de autores populares como Eugène Sué, Victor Hugo, Alexandre Dumas. Muchas de estas impresiones eran en papel y tinta de baja calidad, sobre todo las novelas populares, a diferencia de los libros elaborados con papel couché, encuadernados e ilustrados, pero con costos altos, de una a cinco pesetas, lo que provocaba que se vendiera una parte del tiraje reducido.

Ante esta perspectiva, y considerando que la oferta hemerográfica era alta, así como sus ventas, la industria editorial tuvo que cambiar hacia el abaratamiento y su diversificación social, y diseñar un híbrido del libro y

³⁵ Jesús Martínez Martín, “La edición moderna”, en *Historia de la edición en España*, p.167.

la revista para elevar la distribución y reducir los costos de producción. Esta apuesta por la hemerografía se muestra a principios del siglo XX: “en los años en que coexisten “El Cuento Semanal” y “Los Contemporáneos”, se editan en Madrid 17 diarios de una cierta entidad, 4 revistas literarias y 2 más que desaparecen en 1907, 7 revistas gráficas de información general, 2 revistas de humor, 3 galantes o psicalípticas, y aparecen y desaparecen 26 revistas satíricas”.³⁶

“El Cuento Semanal” fue fundador y parte de aquella mezcla. Por las memorias de Zamacois, sabemos que se utilizó el semanario *Vida Galante*, dirigido por él de 1898-1900³⁷ como modelo para la creación de la serie, aunque, como señala Sánchez Álvarez-Insúa, es probable que se haya basado en revistas como *Lisez-moi* (1905), *Les Romans de L’Illustration*, *La Petite Illustration* y *L’Illustration Théâtrale*.³⁸ Sea cual fuera el origen —ya sea español o francés— del semanario, la febricitante idea de Zamacois se concretó de la siguiente manera:

una noche en que las zozobras que trae consigo la penuria no me dejaban dormir, me asaltó la idea de fundar una revista que había de titularse “El Cuento Semanal”. No hubo en mi concepción el menor titubeo. Desde el primer instante se dibujó en mi imaginación, clara, precisa. Con los ojos del alma la veía según nació después. Cada número, de veinticuatro páginas, de papel “couché”, lo ocuparía una novela corta, inédita, ilustrada

³⁶ Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, “Colecciones literarias”, en *Historia de la edición en España*, p. 378.

³⁷ Eduardo Zamacois, *Un hombre que se va*, p. 143 y siguientes. *Vida galante*, de la que era dueño Ramón Sopena intentaba diferenciarse de otras revistas como *Nuevo Mundo*, de corte informativo, o *Blanco y Negro*, considerada “rosa”; de este modo intentaba ser “una revista frívola que recogiese el aroma de alcoba que perfuma la literatura francesa del siglo XVIII; una publicación traviesa, con historietas de mujercitas locas y maridos de vodevil, aunque sin audacias de mal género”.

³⁸ Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, op. cit., p. 379.

en colores y con la caricatura del autor en la portada. Nada más. Colaborarían en ella los escritores y dibujantes más reputados, y aparecería los viernes —precisamente los viernes— al precio de treinta céntimos ejemplar.³⁹

El único que aceptó aportar el dinero para la empresa fue el periodista Antonio Galiardo, después de que Zamacois fuera rechazado por expertos editores como Gregorio Pueyo, Ramón Sopena y José del Perojo. La idea había parecido descabellada a estos editores de vieja cepa, sobre todo por tener una ingenua idea del lector de entonces, como las palabras de Sopena que recordaría Zamacois “Al público le asusta lo nuevo. A la masa no le gusta leer. La gente es rutinaria. A la gente dale informaciones, cuentos cortos, crónicas ligeras, fotografías de lugares y de personas... *Nuevo Mundo* y *Blanco y Negro* han triunfado porque supieron cultivar la actualidad. El “suceso del día” es lo que trae el éxito. (p. 231)

El primer número salió el 4 de enero de 1907 con “Desencanto” de Jacinto Octavio Picón, con las imágenes, papel e impresión que deseaba Zamacois y con una medida de 19 x 27 cm, con texto a dos columnas y la caricatura del autor en la portada. La propuesta de formato se complementó con la comercial, el libro popular se distribuía en kioscos y no ya en librerías, donde las personas de escaso poder económico no entraban. Al venderse en kioscos y estancillos, “El Cuento Semanal” abrió los espacios del libro popular a todas las clases sociales, pues no se postulaba a favor de ninguna.

³⁹ Eduardo Zamacois, *op. cit.*, pp. 230-231.

El cálculo de su director, sobre qué tipo de publicación deseaba, y a qué público quería abarcar se presenta en el programa desglosado en la segunda de forros de ese primer número:

El empeño que nos trae a la vida, apenas iniciado conquistó las simpatías de nuestro elemento intelectual. Escritores meritísimos y pintores de probado valer nos ofrecieron, desde luego, el oro de su colaboración; la Prensa saludó nuestra aparición con elogios que nunca agradeceremos bastante, y de todos los rincones de la Península y de muchas grandes urbes americanas recibimos cartas de apasionada felicitación; todo lo cual trae la seguridad confortadora del que en España no es utópico acometer una empresa alta, genuinamente artística, limpia de mezquinas ambiciones mercantiles.

EL CUENTO SEMANAL publicará en cada número una “obra de arte” *inédita y completa*, y aceptará no sólo las firmas ya consagradas de los maestros, sino también la de esos jóvenes que hoy luchan en la sombra todavía, pero que están llamados a ser los conquistadores del mañana.

Las ventajas de nuestra Revista son notorias: un cuento no basta para fijar acabadamente la mentalidad y estilo de un autor, y, por otra parte, los libros suelen ser caros, y una gran parte del público los halla de lenta y fatigosa lectura. Las páginas de EL CUENTO SEMANAL no tendrán la frivolidad efímera del cuento corto, que poco o nada enseña, ni tampoco la pesadez del volumen: serán narraciones que podrán ser leídas rápidamente, y que, sin embargo, ofrecen dimensiones sobradas para que la personalidad del autor se acuse en ellas por modo rotundo y definitivo. Con lo que añadirá a la brevedad amena del periódico las excelencias del libro, que “nunca se hace viejo”.

Todas las tendencias y también todas las formas literarias caben en esta Revista. Nuestro queridísimo Pérez Galdós nos ha prometido un original, donde brillará ese estilo llano, impecable, que hizo internacional el nombre del maestro; Jacinto Octavio Picón nos dio una novela; Jacinto Benavente un boceto de comedia exquisito; Salvador Rueda un drama en tres actos. Y aquí también se revelarán como novelistas Rodrigo Soriano y Joaquín Dicenta.

EL CUENTO SEMANAL, por tanto, lejos de tener un “carácter” marcado, presentará a sus lectores con cada firma, un criterio, un estilo personal, un latido de belleza, vibración franca, absolutamente sincera, expresada sin eufemismos grises, según fue ideada bajo el choque rudo, pero siempre triunfal de la primera sensación.

Tal es nuestro propósito.

Confesemos que la realización de esta “cruzada por el arte” ha costado grandes sacrificios y una labor preparatoria enorme; pero si con ello logramos interesar la atención del público y abrir a la juventud un camino de victorias, todas nuestras esperanzas, todas nuestras ambiciones, se habrán cumplido.⁴⁰

La estrategia de Zamacois, comprometida en el primer número, de utilizar firmas conocidas y combinarlas con autores que estaban colocándose en el campo literario se refuerza en los 19 números subsecuentes: Jacinto Benavente, Gregorio Martínez Sierra, Eduardo Zamacois, Salvador Rueda, Antonio Zozaya, Emilia Pardo Bazán, Joaquín Dicenta, Felipe Trigo, José Francés, Eduardo Marquina, Juan Pérez Zúñiga, Pedro de Répide, Manuel Bueno, Manuel Linares Rivas, Pedro Mata, Amado Nervo, Alejandro Sawa, Francisco Villaespesa, Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. No fue casual que el primer número haya sido del académico Jacinto Octavio Picón, ya que de esta manera podría ser aceptado un formato popular con un autor totalmente canónico.

El éxito fue inmediato, sobre todo por su precio de 30 céntimos, lo que llevó a la consolidación de la empresa con su propio kiosco en Alcalá 31, además de la distribución en librerías, kioscos y puestos de periódicos.⁴¹ Algunas novelas cortas, tuvieron tal éxito que se reimprimieron varias veces. La promoción de autores famosos y

⁴⁰ Nota editorial en *El Cuento Semanal*, año 1, núm. 1, 4 de enero de 1907 (Jacinto Octavio Picón, “Desencanto”).

⁴¹ Su distribución no sólo alcanzó las provincias españolas, también llegó a venderse en París, La Habana, en México y Buenos Aires. Esto deja ver el éxito de la revista cuyo formato llegó a imitarse sobre todo en Argentina con “*La Novela Semanal*” o “*La Novela del Día*” (véase el apéndice de imágenes).

desconocidos fue uno de los fines de “El Cuento”, por ejemplo en marzo de 1908 aparece *Nómada* de Gabriel Miró, quien es por primera vez publicado gracias a un concurso de la revista en el que fueron jurados Valle-Inclán, Baroja, Trigo y Zamacois. Esta estrategia de comenzar la serie con autores reconocidos y después insertar a otros sin renombre, otorgaría a “El Cuento Semanal” un triunfo seguro, una intuición que confirmaría Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte*:

Los autores consagrados que dominan el campo de producción tienden a ir imponiéndose poco a poco en el mercado, volviéndose cada vez más legibles y aceptables a medida que se banalizan a través de un proceso más o menos largo de familiarización asociado o no a un aprendizaje específico. Las estrategias dirigidas contra su dominación apuntan y siempre alcanzan, a través de ellos, a los consumidores distinguidos de sus productos distintivos. Imponer en el mercado en un momento determinado un productor nuevo, un producto nuevo y un nuevo sistema de gustos, es hacer que se deslicen hacia el pasado el conjunto de los productores, de los productos y de los sistemas de gustos jerarquizados desde el punto de vista del grado de legitimidad.⁴²

La publicación duró de 1907 a 1912 con 263 números de más de cien autores entre españoles y americanos. La solidez del primer año se ve reflejada en las palabras que Zamacois le dirige a Manuel Ugarte, uno de sus colaboradores: “‘El Cuento’ marcha muy bien. Para el año próximo preparo una ‘selección de autores’, quedándome, como es lógico, con aquellos que mejor se han vendido. Uno de los *elegidos* será usted. *Mes*

⁴² Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, p. 241.

compliments.”⁴³ La empresa siguió en manos de Zamacois hasta que el suicidio de Galiardo y las disputas con la viuda lo obligaron a dejar la revista y fundar *Los Contemporáneos* (1909-1926), con un formato similar y algunos colaboradores de la primera.

El camino ya estaba abierto para que en la segunda y tercera década del siglo XX el libro popular de kiosco se diversificara, aunque con un descenso en su calidad de los formatos de “El libro popular” (1912-1914), “La Novela Corta” (1916-1925), “La Novela Semanal” (1921-1925), “La Novela de Hoy” (1922-1932).⁴⁴ Hacia los años veinte y treinta, estos contenidos se transformarían hacia lo novela erótica, en la que Felipe Trigo, Eduardo Zamacois y Álvaro Retana serían sus principales representantes.

Si bien “El Cuento Semanal” y en sí toda la novela popular de kiosco fue importante, la crítica se mantuvo al margen, y es que, como afirma Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, autores que publicaron en ella no tuvieron una merecida recepción crítica por no ser la novela corta un género aceptable dentro del canon, a diferencia de las novelas largas.⁴⁵

Tal vez por ello las novelas cortas de Amado Nervo publicadas en estas colecciones hayan sido obviadas por la crítica por mucho tiempo; pero lo que no descalificaría la intención nerviana de utilizarlas como un

⁴³ Carta de Eduardo Zamacois a Manuel Ugarte, 1907. Tomo II, folio 2. Expediente Manuel Ugarte, en Archivo General de la Nación Argentina.

⁴⁴ En el apéndice de las publicaciones hemerográficas se amplía la información de estas colecciones.

⁴⁵ Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, *op. cit.*, p. 382. Para complementar la posición de la novela corta, véase la introducción de este trabajo.

instrumento de posicionamiento en los campos culturales por medio de una publicación visionaria, “El Cuento Semanal”; pero este tema será desarrollado con más amplitud en el siguiente capítulo.

MENCIÓN EN LA ENCRUCIJADA HISTÓRICA Y
LITERARIA DE UN NUEVO SIGLO

LA CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA

Aunque existen numerosos estudios entorno a “El Cuento Semanal” y sus colaboradores, se ha pasado por alto la presencia de escritores hispanoamericanos en la colección, así como en otras contemporáneas y posteriores. Un ejemplo de ello es el artículo de Luis G. Granjel y José-Carlos Mainer “Contextos: la novela corta y Wenceslao Fernández Flórez”¹ que sólo clasifica como autores modernistas a Gregorio Martínez Sierra, Eduardo Marquina, Francisco Villaespesa, Pedro Luis de Gálvez y cuya “contribución a la novela breve fue esporádica y de escaso volumen; ello explica que a despecho de su innegable valor literario, la presencia de estos escritores modernistas, como la de los noventayochistas, con un total de setenta títulos, apenas influyeran en el rumbo mantenido por las colecciones de novela breve”.²

Es verdad que entre los más de tres mil títulos existentes de la novela corta en las colecciones de más de dos décadas, los hispanoamericanos son los menos, aunque su posicionamiento en las letras hispánicas no es menor. Ahí están, además del renombrado Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo, Manuel Gálvez, Manuel Ugarte, José Santos Chocano, Amado Nervo José María Vargas Vila. Algunos de

¹ Luis G. Granjel y José-Carlos Mainer “Contextos: la novela corta y Wenceslao Fernández Flórez”, en Víctor G. de la Concha. *Época contemporánea (1914-1939). Historia y crítica de la literatura española*, pp. 143-155.

² Luis G. Granjel y José-Carlos Mainer “Contextos: la novela corta y Wenceslao Fernández Flórez”, *op. cit.*, p. 148. El texto de Granjel ha sido tomado de *Cuadernos Hispanoamericanos*, LXXIV y LXXV, y el de Mainer de Wenceslao Fernández Flórez, *Voltereta* (Madrid, 1980) por lo que considero que la distinción entre modernistas y noventayochistas todavía estaba marcada cuando Granjel escribió su texto, por lo que es necesario pasar por alto esta separación tan tajante de los términos, véase el “Apéndice” para una mejor comprensión del modernismo y de la generación del 98.

estos escritores colaboraron de manera frecuente en las colecciones de kiosco, como el propio Nervo, quien publicó sus novelas en las dos más importantes: “El Cuento Semanal” y “La Novela Corta”. Sin embargo, a pesar de que este grupo de escritores residía y/o publicaba en España, eran considerados un grupo aparte, como lo deja ver la segunda de forros de la novela *El diablo desinteresado* de Amado Nervo en “La Novela Corta”:³

Año I Madrid, 10 de Junio de 1916 Núm. 23

La Novela Corta

REVISTA SEMANAL LITERARIA

Publica los **SÁBADOS** una novela rigurosamente **INÉDITA**

Fundador y Director: José de Urquía

COLABORADORES ÚNICOS

LOS INSIGNES NOVELISTAS Y DRAMATURGOS

Galdós.-Benavente.-Pardo Bazán.-Octavio Picón.-Eugenio Sellés.-Guimerá.
Valle Inclán.-Baroja.-Blasco Ibáñez.-Alvarez Quintero.-Martínez Sierra.-Azo-
rín.-Dicenta.-Linares Rivas.-Manuel Bueno.-Marquina.-Gómez Carrillo.-Ric-
cardo León.-Trigo.-Rusiñol.-Pompeyo Gener.-Unamuno.-Salvador Rueda.
Federico Oliver.

LOS PERIODISTAS ILUSTRES

Bonatoux.-Zamacois.-Cristóbal de Castro.-Parmeno.-Zozaya.-Pérez Zúñiga.
Colombine.-Francés.

POETAS Y PROSISTAS AMERICANOS

Santos Chocano.-Leopoldo Lugones.-Amado Nervo.-José Rodó.-Vargas Vila.

Y LOS JÓVENES MAESTROS

Prudencio Iglesias. - Eugenio Noel. - Pedro de Répide. - Villaespesa. - Alberto
Insúa.-Carrere.-Hoyos Vinent.-Belda. García Sanchiz.-Pérez Ayala.-San José.

**Esta Revista no acepta otros trabajos que los de sus
colaboradores ÚNICOS**

Es importante señalar que si bien son nueve las colaboraciones en “El Cuento Semanal” de siete escritores americanos,⁴ los temas poco tenían que ver con asuntos o ambientes americanos, con excepción de *La leyenda del gaucho* (núm. 29) de Manuel Ugarte y la pieza teatral *La*

³ Es notorio que a pesar del origen guatemalteco de Gómez Carrillo, está incluido en el grupo español y no entre los americanos, como una reafirmación del cosmopolitismo que él mismo promovía.

⁴ Los colaboradores hispanoamericanos fueron Manuel Aranz Castellanos, Enrique Gómez Carrillo, Amado Nervo, José Santos Chocano, Felipe Sassone (dos colaboraciones, Manuel Ugarte (dos colaboraciones) y Gustavo Vivero. Se excluyen de este grupo a Alfonso Hernández Catá (dos colaboraciones) y Alberto Insúa (cuatro colaboraciones), que aunque nacidos en América son considerados como autores españoles.

cruz y el sol (núm. 83) de José Santos Chocano.⁵ En general, las novelas de los hispanoamericanos no se diferenciaban de ninguna manera con las españolas, con el fin de no confundir al público y ser aceptados en la recepción inmediata. De este modo, no deja de sorprendernos hoy en día las estrategias discursivas de estos escritores para insertarse en el juego de las demandas de los diversos campos.

Ya he señalado en la introducción de esta tesis algunos elementos importantes en la estructura de lo que Florence Goyet llama la novela corta clásica: sencillez de los temas, brevedad, paroxismo, antítesis y hipotiposis; estos elementos fungieron cabalmente en los autores con gran oficio de las colecciones de kiosco. Mientras que escritores como Alberto Insúa y Eduardo Zamacois supieron explotar ciertas historias y discursos con gran éxito, al grado de reproducir sus propios modelos en diversas colecciones hasta entrados los años veinte; otros, los menos, retomaron el complejo tejido de la *nouvelle*, desde la de Boccaccio y Cervantes hasta la del siglo XIX. La renovación estética de la novela finisecular se extiende a la novela corta enriqueciéndola con aspectos propios del género. De este modo, se encuentra un abanico de distintas posibilidades temáticas y de calidad narrativa dentro de las colecciones populares.

En sí misma, “El Cuento Semanal” y sus continuadoras responden a un fenómeno socio-ideológico de la época: “la necesidad de ficción, formas, tópicos, figuras sobre las que trabaja un imaginario

⁵ Lo mismo se repetirá en “La Novela Corta” donde habrá 21 colaboraciones repartidas entre Amado Nervo, Enrique Gómez Carrillo y José María Vargas Vila.

colectivo y que, al mismo tiempo, lo constituyen.”⁶ Sin embargo, en las páginas de lo que Umberto Eco llama paraliteratura,⁷ además de historias sin mucha elaboración discursiva, o con tópicos reducidos a los gustos y necesidades del público con un marcado predominio del tema amoroso y sentimental —aquello que Sarlo llama textos de la felicidad—,⁸ se encuentra una recuperación de la materia histórica en tres vertientes: como un recurso espacio-temporal (Emilia Pardo Bazán, *Belcebú*, núm. 103); como contexto, pero sin poner en discusión la historicidad (Francisco Villaespesa, *El milagro de las rosas*, núm. 19); o bien con las consignas de la novela histórica (Pompeyo Gener, *Últimos momentos de Miguel Servet*, núm. 39).

Amado Nervo supo aprovechar el horizonte de expectativas de los distintos campos que intervenían en “El Cuento Semanal”, los lectores y los escritores, sin dejar de asumir su estética modernista, pero con el interés de conquistar el gusto del público español, publica *Mencia* con el

⁶ Esta observación de Beatriz Sarlo en *El imperio de los sentimientos*, p. 33, es extensiva tanto a las colecciones españolas que tomaron el modelo de Zamacois, como a las argentinas cuyo auge se dio en la segunda y tercera década del siglo XX. Para conocer un poco más sobre las colecciones argentinas véase además del estudio de Sarlo, en el que da una interesante bibliohemerografía, el de Margarita Pierini, *et. al.*, *La novela semanal (1917-1927)*. Madrid: CSIC, 2004.

⁷ A partir del congreso sobre la “paraliteratura”, celebrado en Cerisy en 1967 entendida, en la mayoría de las veces como novela popular y sus derivados, se intentó dar esta definición para separarla de la Literatura: “Lo paraliterario contiene más o menos todos los elementos que formarían parte de la literatura, excepto la inquietud por su propia significación, excepto el hecho de poner en tela de juicio su propio lenguaje”, en Umberto Eco, *El superhombre de masas*, p. 76.

⁸ “Como textos de la felicidad, también se ven afectados profundamente por el conformismo. Asistidos por una certidumbre: el amor es la más interesante de las materias narrativas, diseñan un vasto pero monótono imperio de los sentimientos, organizado según tres órdenes: el de los deseos, el de la sociedad y el de la moral. Estos órdenes deben entrar necesariamente en conflicto para que las narraciones sean posibles. Y en estos relatos, cuando los deseos se oponen al orden social, la solución suele ser ejemplarizadora: la muerte o la caída.”, Beatriz Sarlo, *op. cit.*, p. 22.

título de *Un sueño*⁹ el 4 de abril de 1907, en el número 17 de la colección. Ésta fue la primera novela que escritor mexicano concebía y publicaba en España.¹⁰

Tanto la fecha al calce: invierno de 1906, como la nota a lector muestran que Nervo escribió la novela expresamente para la publicación de Zamacois, pues resalta su distribución en los puestos de kiosco en la Puerta del Sol. Éste y otros aspectos relacionados con la concepción del lector modelo de la colección, fueron suprimidos de la reedición que Nervo preparaba y que se desconoce en dónde pensaba publicarla. En la primera edición se lee:

Este cuento debió llevar por título “Segismundo o la vida es sueño”, pero luego elegí uno más breve, como para ser voceado en la Puerta del Sol por vendedores afanosos, entre el ajeteo y la balumba de todas las horas. “Un Sueño” llámese, pues, a secas, y con tan simple designación llega a ti, amigo mío, a hablarte de cosas pretéritas que suelen tener un vago encanto...

Claro que no es un cuento histórico. Mi buena estrella me libre de presumir tal cosa; a hora que tanto abundan los eruditos y los sabios, a mí, que por gracia de Dios no seré erudito jamás, y que sabio... no he acertado a serlo nunca.

Es, sí, un cuento de “ambiente histórico” como diría un italiano. Lo que pasa en él “pudo haber sido”.

Si hay contradicciones, si hay inexactitudes y errores, si esto no se compadece con aquello, si lo de acá no acierta con lo de allá, perdónamelo amigo, pensando que Lope de Figueroa no ha existido nunca; que todo fue un sueño, a ratos lógico, desmadejado y absurdo a ratos, y que, como dijo el gran ingenio, a quien fui a pedir un nombre para bautizar estas páginas, “los sueños... sueños son!”¹¹

⁹ Véase el segundo ciclo de la narrativa nerviana en la introducción para conocer la historia del texto, p. 19-21.

¹⁰ Aunque en 1906 Nervo había publicado *Almas que pasan* por la revista de *Archivos*, este conjunto de cuentos ya habían sido publicados en *El Mundo. Semanario Ilustrado* de la ciudad de México. En la introducción se ofrece un panorama de la novela corta de Amado Nervo para tener más claro el contexto en el que éstas se publicaron.

¹¹ En la versión corregida por Nervo y recuperada por Alfonso Reyes la nota al lector es la siguiente:

“Este cuento debió llevar por título *Segismundo o La vida es sueño*, pero luego elegí uno más simple, como con miedo de evocar la gigantesca sombra de Calderón. *Mencía*

En esta nota al lector, Nervo llama a su novela “cuento de ‘ambiente histórico’ y no “cuento histórico”. Sin detenerme en la problemática del término cuento-novela corta, ya desarrollada en la introducción, sí lo haré en el aspecto de la función histórica.

*Un sueño*¹² fue la primera novela corta en “El Cuento Semanal” enmarcada en el pasado. Pero la pregunta que se debe hacer es ¿en realidad es sólo una novela ambientada en el pasado, como harían muchas de las novelas populares o acaso cumple cabalmente los presupuestos de la novela histórica?¹³

Para responder a estas preguntas es necesario seguir a Umberto Eco, quien propone en *El superhombre de masas* la distinción entre novela histórica y novela popular. Si bien las dos parten de la novela gótica desarrollada en la segunda mitad del siglo XVIII y principios del

llamose, pues, a secas, y con tan simple designación llega a ti, amigo mío, a hablarte de cosas pretéritas que suelen tener un vago encanto...

”Claro que no es un cuento histórico. Mi buena estrella me libre de presumir tal cosa, ahora que tanto abundan los eruditos y los sabios, a mí, que por gracia de Dios no seré erudito jamás, y que, sabio... no he acertado a serlo nunca.

”Es sí, un ‘cuento de ambiente histórico’, como diría un italiano. Lo que pasa en él, ‘pudo haber sido’.

”Si hay contradicciones, si hay inexactitudes y errores, si esto no se compadece con aquello, si lo de acá no concierta con lo de allá, perdónamelo, amigo, pensando que Lope de Figueroa no ha existido nunca; que todo fue una ilusión, a ratos lógica, desmadejada y absurda a ratos, y que, como dijo el gran ingenio a quien fui a pedir un nombre para bautizar estas páginas, ‘los sueños..., sueños son’ (Amado Nervo, *Discursos.Conferencias. Miscelánea*, tomo XXVIII, p. 255).

¹² Sólo en este apartado haré la diferenciación de los títulos *Un sueño* y *Mencia*, para efectos de la historia textual y las intenciones de la novela histórica contenidos en el paratexto. En los siguientes, me referiré a esta novela corta como *Mencia*, de acuerdo con la última voluntad autoral.

¹³ Difiero de las opiniones de Carmen Luna Sellés quien argumenta erróneamente sobre elemento histórico tanto en la constitución del género, como en su ausencia en esta *nouvelle* nerviana: “[Nervo] trata de alejar su novela de toda pretensión arqueológica —con todo lo que esto supone de cientificismo, imparcialidad y erudición—, distanciarla de todas aquellas novelas históricas que eran el producto del pensamiento filosófico-cultural positivista; hijas de la novela “cientificista” de Zola”, en *La exploración de lo irracional en los escritores modernistas hispanoamericanos. Literatura onírica y poetización de la realidad*, p. 91.

siglo XIX, la novela popular se enfoca al interés que pueda despertar en sus lectores: está hecha para complacerlos, por lo que la originalidad no es una de sus cualidades, pues parte de situaciones y tópicos consabidos y de entretenimiento masivo, donde no se ponen en tela de juicio sus historias y personajes. La novela histórica, por su parte, es producto de una intención estética y una conciencia histórica, “constantemente va produciendo su propia inflexión metanarrativa, se pregunta cual es su finalidad, o discute con el lector [...]. La novela histórica es hija de una poética en gran medida consciente de sí misma, y en todo momento se plantea cuestiones sobre su propia estructura y su propia función”.¹⁴

A diferencia de su predecesora, la novela gótica, la novela histórica amalgama la preocupación histórica dieciochesca de filósofos como Giambattista Vico, David Hume, Jean-Jacques Rousseau, Charles Montesquieu y Johann Herder con el idealismo y la verosimilitud narrativa. Mientras que la novela gótica, a través de un pasado medieval, imaginado, fantasmagórico, oscuro y cruel difuminaba la historia, la novela histórica pretende dar al lector los grandes personajes góticos, pero con tesituras del realismo moral-descriptivo —también dieciochesco— y sobre todo, con un interés verosímil de la historia. Con esta consigna Walter Scott publica con éxito *Waverley* (1814) con la convicción de haber hallado la clave de la

¹⁴ Umberto Eco, “*I Beati Paoli* y la ideología de la novela ‘popular’”, en *El superhombre de masas*, p. 75. Continuando con la delgada línea que separa a la novela histórica de la novela popular Eco advierte: “La distinción entre novela histórica y novela popular corre el riesgo de resultar tosca si pensamos en la popularidad que tuvieron ciertas novelas de carácter ‘histórico’ como las de Walter Scott, o las de D’Azeglio y Tommaso Grossa. No cabe duda que muchas novelas populares, por lo demás, son también novelas históricas” (p. 73).

novela, que dará paso al florecimiento del género durante todo el siglo XIX.

Lo que hacen Scott y otros novelistas históricos, de acuerdo con Thomas Pavel, es retomar la necesidad de los autores neoclásicos por escribir sobre héroes alejados en el tiempo y espacio, pero con otro sentido: centrarse ya no en la antigüedad clásica, sino en el pasado del país al que pertenecen, ya sea reciente o lejano, a fin de “retratar una grandeza verdaderamente universal [en la que] es llamado a descubrir, entre la multitud de las normas que han gobernado a los hombres, la que, precisamente trascienden la sociedad de la que proceden.”¹⁵

En el momento en que Amado Nervo publica *Un sueño*, otra novela histórica se estaba gestando dentro del marco modernista: *La gloria de don Ramiro* (1908) del argentino Enrique Larreta, y a semejanza de la nerviana se instaura en la España de Felipe II. Nervo y Larreta no fueron los únicos modernistas que hicieron novela histórica, también están Enrique Gómez Carrillo o Francisco Villaespesa, por mencionar sólo algunos. Esta veta histórica del modernismo poco estudiada, también parte de la estética simbolista.

Aunque en la pintura es más evidente el interés por las recreaciones históricas, como lo hará la obra de Gustave Moreau o la escuela prerrafaelista, la literatura finisecular¹⁶ toma en cuenta la intención estética de la novela histórica de principios del siglo XIX y se

¹⁵ Thomas Pavel, *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*, p. 216.

¹⁶ No sólo fue propio de la narrativa el interés por temas o personajes históricos, el teatro y la poesía también se alimentaron de intereses arqueológicos, como en *Salomé* de Wilde, *Émaux et camées* de Gautier o los poemas de modernistas como Efrén Rebolledo o el propio Nervo.

enriquece con los intereses eclécticos generados en la segunda mitad del siglo: desde Honoré de Balzac y Gustave Flaubert hasta Théophile Gautier, Joris-Karl Huysmans y Maurice Barrès.

Si la novela histórica de principios del siglo XIX busca, “una reflexión sobre la evolución de la humanidad hacia el progreso”,¹⁷ la finisecular y de principios del siglo XX, tinteada por el cruel escepticismo flaubertiano, el solitario esteticismo huysmaniano, el egotismo de Barrès, sólo puede manifestar desencanto por el tercer estado comtiano. Novelas como *Salammbô* (1862) de Flaubert, *Thaïs* (1890) de Anatole France y *Aphrodite* de Pierre Louÿs (1896) fueron el modelo para las obras históricas modernistas,¹⁸ y en el caso de las novelas de Larreta y Nervo no pueden descartarse la visión de España en ciertas obras francesas: *Carmen* (1848) de Prosper Mérimée, *Contes d’Espagne et d’Italie* de Alfred de Musset, *Voyage en Espagne* (1840) y *Espagne* (1845) de Théophile Gautier, y *Du sang, de la volupté et de la mort* (1894) de Maurice Barrès.

No es casual que Nervo y Larreta eligieran la España de Felipe II, la época dorada del imperio borbónico, tan presente en la conciencia de España a principios del siglo XX con la caída, en 1898, de los últimos bastiones de aquella edad áurea, hecho que generaría la búsqueda de una identidad y el destino de una nación. Dejaré de lado el caso de los motivos por los que Larreta en *La gloria de don Ramiro* tomó ese pasaje de la historia española para recrear su novela ya que ha sido estudiada

¹⁷ Thomas Pavel, *op. cit.*, p. 218.

¹⁸ Cfr. Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en la gloria de don Ramiro*, p. 152.

concienzudamente por Amado Alonso, y me detendré en la novela central de esta tesis.

Más que un motivo histórico, Nervo toma el imperio de Felipe II como un tema rico para su novela corta. El interés por este período se complementó con las estrategias de Nervo por asimilarse a la cultura española. No hubo mejor tema que éste para conquistar al público — tanto de “El Cuento Semanal” como el español, en general—, sobre todo cuando la herida del 98 estaba todavía sangrante; herida que conllevaría al problema de España, del que Unamuno, Ortega y Gasset y la generación del 14 y la del 27 hablarían extensamente. El éxito era seguro para Nervo con esta novela: en muchas mentes hervían las imágenes de El Greco, los años dorados del austero rey Borbón y las magníficas descripciones de Gautier sobre España y de Barrès en *Du sang, de la volupté et de la mort* (1894):

Ce fut d’abord l’Escorial qu’il lui montra, comme le lieu de l’ascétisme et la traduction en granit de la discipline castillane, issue d’une conception catholique de la mort.

Monté sur rocher de cette sombre sierra où fut imposé l’énorme monastère, quel voyageur n’a subi le despotisme de ce paysage et d’une régularité si douloureuse dans cet horizon convulsé ! Mais la plupart, réagissant contre la contraction de leur âme, retournent très vite à la misérable auberge, en bouffonnant sur l’humeur mélancolique des maçons de Philippe II. Vains efforts pour renier le tremblement de leur être sous la prise du génie castillan !¹⁹

El atrevimiento nerviano por tocar un tema español en un contexto peninsular se respalda en la ya mencionada nota al lector, al decir que su relato está ambientado en un momento histórico, pues era factible

¹⁹ Maurice Barrès, *Du sang, de la volupté et de la mort*, en *Romans et voyages*, t. I, p. 359.

que cayera en errores ante su falta de erudición. Esta justificación sobre la verosimilitud, ya había sido tratada por Nervo en su anterior novela, *El donador de almas* (1899), donde advertía que: “Shakespeare dio sombreros a los romanos, y a los dinamarqueses muebles que aún no fabricaban. Si suponemos que Shakespeare tenía cien mil veces más talento que yo, debemos concluir que tenía cien mil veces menos derecho que yo a los anacronismos”.²⁰ Nervo vuelve a encubrirse en la publicación de *Un sueño* a la manera de *El donador de almas*, aunque el texto en sí mismo logra justificarse en su verosimilitud.²¹ Más que crear ambientes del siglo XVI, la *nouvelle* logra concretarse en el subgénero histórico y va más allá cuando entra en juego el elemento fantástico, lo que genera una doble conciencia histórica al confrontar no sólo el pasado, sino también el presente.

Cuando Nervo recurre a este período importante en la historia de España en su novela, echa mano del interés que lo había llevado a escribir el poema “A Felipe II” de *Místicas* (1898) en el que el cromatismo y la decadencia de ese personaje y de la época coincidían con la estética decadente que imperó en el poemario:

Ignoro qué corriente de ascetismo,
qué relación, qué afinidad obscura
enlazó tu tristura y mi tristura
y adunó tu idealismo y mi idealismo

mas sé por intuición que un astro mismo
surgió de nuestra noche en la papura,

²⁰ Amado Nervo, *El donador de almas*, p. 77.

²¹ En la segunda edición proyectada por Nervo, la figura de Calderón respalda su propia creación de modo explícito ante la ausencia del título de *Un sueño* que remite de manera directa en el inconsciente del lector español al autor de los Siglos de Oro, a diferencia de la edición de “El Cuento Semanal” en la que sólo se alude el peso calderoniano a través de las marcas paratextuales.

y que en mí como en ti riñe la altura
un combate mortal con el abismo.

¡Oh rey, eres mi rey! Hosco y sañado
también soy; en un mar de arcano duelo
mi luminoso espíritu se pierde,

y escondo como tú, soberbio y mudo,
bajo el negro jubón de terciopelo,
el cáncer implacable que te muerde.²²

Así, su estética decadente se reconfigura en una narrativa diez años posterior a ese primer acercamiento al tema español.²³

La ya mencionada nota al lector nos introduce en el juego temporal que imperará en la novela, sobre todo al relacionar su venta en los kioscos de la Puerta del Sol, con las costumbres de los repartidores de pliegos de cordel en el siglo XVI. El año en que se ubica la novela 1583 funciona muy bien con los recursos plásticos, específicamente con las obras del Greco que constantemente se remiten a lo largo de *Un sueño* y que fueron elaboradas entre 1580 y 1586. De esta manera, y con gran cálculo, Nervo ubica su novela en Toledo, en el imperio de Felipe II, cuando la ciudad había sido abandonada por el

²² Amado Nervo, "A Felipe II", en *Místicas, Obras completas*, t. II, p. 1321.

²³ Con una estética similar, Manuel Machado publica en 1902 por la imprenta de Antonio Marzo el poemario *Alma*, en cuya sección "Museo" aparece el poema "Felipe IV":

Nadie más cortesano ni pulido
que nuestro Rey Felipe, que Dios guarde,
siempre de negro hasta los pies vestido.

Es pálida su tez con la tarde,
cansado el oro de su pelo undoso,
y de sus ojos, el azul, cobarde.

Sobre su augusto pecho generoso,
ni joyeles perturban ni cadenas
el negro terciopelo silencioso.

Y, en vez de cetro real, sostiene apenas
con desmayo galán un guante de ante
la blanca mano de azuladas venas.

bullicio diario de la corte y comenzaba a erigirse en una ciudad muerta, tópico propio del fin de siglo XIX, además de recrear las propias figuras históricas de Domenikos Theotokopoulos y de Felipe II.

En el plano discursivo, Nervo explicita la intertextualidad con Calderón de la Barca y más sutil con Gustavo Adolfo Bécquer tanto en la manera de construir la historia en niveles oníricos, como en los aspectos paratextuales.²⁴ Con el título *Un sueño*, las referencias inmediatas son los versos calderonianos de *La vida es sueño*; así se demuestra que un título “no es mera puerta, mero preanuncio de lo que uno va a encontrar, porque esa puerta se abre hacia atrás y hacia delante (actúa no sólo como catáfora, sino como anáfora, en cuanto que remite a un título anterior) y desde el primer momento podemos intuir asunciones, negaciones y réplicas con la tradición cercana o lejana”.²⁵ En este caso, el título actuaría como la confirmación y aceptación de una tradición literaria que repercutiría en las letras modernistas, así como una táctica nerviana para tener una positiva recepción inmediata.²⁶

²⁴ Sigo el término de paratexto propuesto por Gérard Genette en *Palimpsestes*.

²⁵ José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, p. 137.

²⁶ Retomo las palabras de Martínez Fernández al respecto: “La intertextualidad cuenta, en efecto, con el fenómeno de la recepción tanto como el de la producción: el término de ‘intertextualidad’ se refiere a ‘la relación de dependencia que se establece entre, por un lado, los procesos de producción y de recepción de un texto determinado y, por otro, el conocimiento que tengan los participantes en la interacción comunicativa de otros textos anteriores relacionados con él’”, p. 38.

**TOLEDO Y EL GRECO
EN EL IMAGINARIO FINISECULAR**

La conjunción de *ismos* en el modernismo dicha por Juan Valera en su carta-comentario sobre *Azul...* de Rubén Darío, y la recuperación de la misma acepción por parte de Ricardo Gullón en *Direcciones del modernismo* nos arroja a la obviedad de que la literatura finisecular del siglo XIX —y no sólo me refiero al modernismo hispánico y español, sino al movimiento espiritual en el que se integraban el parnasianismo, simbolismo y/o decadentismo en Occidente— replanteó tópicos y mitos de su tradición, es decir, una “recuperación del pasado”, sobre todo de aquello recogido en el romanticismo y su vertiente gótica: “le goût de la singularité, de la marginalité, le refus d’adhérer aux idéaux communs par trop galvaudés, la tendance à s’inscrire à contrecourant des vogues contemporaines”²⁷

Con el replanteamiento y caída de modelos el fin de siglo recreó su universo, su mundo, su geografía, con la nueva problemática de las ciudades más allá de las urbes tangibles que se erigían en modelos perfectos y crueles de la burguesía naciente;²⁸ se recurrió al imaginario de aquellas ciudades que pudieron ser como las utópicas del renacimiento, aquellas ciudades modélicas, de las que quedaba el recuerdo de glorias pasadas, aquellas ciudades añoradas y ahora muertas: Micenas, Pompeya, Pisa, Venecia, Estambul, Brujas, Toledo...

²⁷ Joëlle Prunghaud, *Gothique et Décadence. Recherches sur la continuité d’un mythe et d’un genre au XIXe siècle en Grande-Bretagne et en France*, p. 244.

²⁸ Como el París del barón Haussmans que destruyó barrios pobres porque interferían con la perfecta estética de los boulevares en construcción.

Como un derivado de la temática espacial del género gótico, la literatura decadente de finales del siglo XIX adhirió el topos a la interioridad humana pero ya no con un sentido romántico, sino más profundo, más psicológico si se quiere, como un sistema de resonancias en donde el universo subjetivo se ve reflejado en la ciudad, en ese espacio exterior y evidente que *corresponde* —en su más amplio sentido baudeleriano— al conflicto interno y oculto del individuo. De este modo, la transposición finisecular quedaria de la siguiente manera:

Le substitut moderne du château et du couvent gothiques, *the deserted maison* fin de siècle, s'intègre, nous l'avons vu, dans un cadre urbain et nous introduit dans l'espace plus large de la ville. La métropole contemporaine se charge à son tour des angoissants symptômes de la terreur et de la noirceur. Cependant, alors que le *pavillon abandonné* est façonné à l'image du moi, livre un portrait de l'intériorité, correspond à un état psychologique, la représentation de la cité fin-de-siècle signale un changement d'échelle : ce qui est en jeu dépasse les bornes de l'individualité dans l'ordre du mythe.²⁹

En esta relación del individuo y la ciudad, ya Dante se había adelantado cuando convirtió a Florencia en una *città dolente*, sólo habitada por fantasmas cuando había muerto su amada Beatriz. El paisaje como reflejo del alma del romanticismo, en el fin de siglo se transpuso en la ciudad como expresa Georges Rodenbach en *Bruges-la-Morte* (1892), la primera novela de ciudades muertas —de acuerdo con Hans Hinterhäuser—³⁰ en la que el protagonista, Hugues Viane, después de la muerte de su esposa había ido a la antigua ciudad belga que

²⁹ Joëlle Prungnaud, *op. cit.*, p. 357.

³⁰ Tal vez el trabajo de mayor relevancia y que ha sido puntero de estos estudios es "Ciudades muertas" de Hans Hinterhäuser, en *Fin de siglo. Figuras y Mitos*, sin embargo, los estudios recientes de Miguel Ángel Lozano en *Imágenes del pesimismo* y el ya citado libro de Joëlle Prungnaud muestran una visión más fresca de este tópico.

identificaba con su amada muerta: “Bruges était sa morte. Et sa morte était Bruges. Tout s’unifiait en une destinée pareille”.³¹

La urbe no sólo se volvió ambiente para la construcción de historias, ahora era un elemento indispensable para la configuración del individuo en el fin de siglo, como lo expresara el mismo Rodenbach en el capítulo X de su novela:

Les villes surtout ont ainsi une personnalité, un esprit autonome, un caractère presque extériorisé qui correspond à la joie, à l’amour nouveau, au renoncement, au veuvage. Tout cité est un état d’âme, et d’y séjourner à peine, cet état d’âme se communique, se propage à nous en un fluide qui s’inocule et qu’on incorpore avec la nuance de l’air. ³²

¿Por qué no tomar entonces a la ciudad muerta como perfecto estado del espíritu? Los espacios “vitales” de las grandes y evidentes muestras del orden y progreso habían inoculado sólo desdén, miseria y desesperanza a las almas superiores como la de Des Esseintes, modelo decadente de la gran novela *À Rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans. La ciudad muerta podía ofrecer en las glorias pasadas un sentimiento confortable y de seguridad que el bullicio de las grandes capitales había aniquilado; de este modo “la ciudad muerta no es sólo el resultado del ‘mundo como representación’ [...] sino también el lugar privilegiado donde podría escapar de las incitaciones de la vida: es lección de silencio y de calma, ejemplo de resignación, consejo de piedad y austeridad; un espacio donde se resume la aspiración schopenhaueriana a la renuncia de la vida, la mutilación de los

³¹ Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, p. 26.

³² *Ibidem*, p. 75.

deseos”³³ y esto puede ser entendido sólo a través de una descripción como ésta:

C’était Bruges-la-Morte, elle-même mise au tombeau de ses quais de pierre, avec les artères froidies de ses canaux, quand avait cessé d’y battre la grande pulsation de la mer.

Ce soir-là, plus que jamais, tandis qu’il cheminait au hasard, le noir souvenir le hanta, émergea de dessous les ponts où pleurent les visages de sources invisibles. Une impression mortuaire émanait des logis clos, des vitres comme des yeux brouillés d’agonie, des pignons décalquant dans l’eau des escaliers de crêpe. Il longea le Quai Vert, Le Quai du Miroir, s’éloigna vers le Pont du Moulin, les banlieues tristes bordées de peupliers.³⁴

De este modo, la obra del belga Rodenbach se convirtió en el modelo finisecular y se incluía en los intereses estéticos pululantes, como lo había hecho Baudelaire treinta años antes en la *Belgique déshabillé* (1864) o Gabriele D’Annunzio en el drama en cinco actos *La città morta* (1892) cuya anécdota se inspira en los entonces recientes descubrimientos del arqueólogo alemán Heinrich Schliemann en Troya y Micenas. Esta obra, cargada de elementos simbólicos, enlaza el tema del desvelo de la fantasmagórica Micenas con las obsesiones y misterios del alma de los personajes. Otro tanto lo harían poetas como Émile Verhaeren³⁵ en el poema “Un soir” (1891) :

La brume est fauve et nul espoir n’a flamboyé ;
La brume en drapeaux morts pend sur la cité morte ;
Quelque chose s’en va du ciel que l’on emporte
On ne sait où, là-bas, comme un soleil noyé.

³³ Miguel Ángel Lozano, *Imágenes del pesimismo*, p. 19.

³⁴ Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, p. 26.

³⁵ Verhaeren continuará este interés en su libro *España negra* (en entregas, 1897) con imágenes del pintor español Darío de Regoyos, producto de un viaje que ambos artistas hicieron en 1888 por el país ibérico y donde visualizaron a una España tétrica, fúnebre y sangrienta en contraste con la Europa “civilizada”. Por otro lado, el español Francisco Villaespesa escribiría los poemas “La ciudad maldita” y “La ciudad muerta”, pertenecientes respectivamente a *La musa enferma* (1900) y *Las horas que pasan* (1902).

Des tours, immensément des tours, avec des glas
 Pour ceux du lendemain qui s'en iront en terre,
 Lèvent leur vieux grand deuil de granit solitaire
 Tragiquement, sur le troupeau des pignons bas.³⁶

Por su parte Maurice Barrès escribirá en gran medida sobre Venecia en *Amori et dolori sacrum* (1903) y sus más perfectas descripciones sobre España en *Du sang, de la volupté et de la mort* (1894) y, que se retomará años más tarde en *Greco ou le Secret de Tolède* (1912).

Más que la erección de Toledo como ciudad muerta, Barrès en los capítulos *Un amateur d'âmes* y *En Espagne* de *Du sang, de la volupté et de la mort* presenta la compleja caracterización de la ciudad: antigua seductora y sincrética. La revitalización del mito se ve claramente en el impacto descriptivo al inicio del relato:

Le paysage de Tolède et la rive du Tage sont parmi les choses les plus ardentes et les plus tristes du monde. [...] Un tel fond de paysage nous ramène de force à une vue générale de la nature et à cette philosophie d'ensemble qu'il est nécessaire de conserver, quand on se livre à la volupté de saisir des finesses de sentiment.

Tolède sur sa côte, et tenant à ses pieds le demi-cercle jaunâtre du Tage, a la couleur, la rudesse, la fière misère de la sierra où elle campe et dont les fortes articulations donnent, dès l'abord, une impression d'énergie et de passion. C'est moins une ville, chose bruisante et pliée sur les commodités de la vie, qu'un lieu significatif pour l'âme. Sous une lumière crue qui donne à chaque arête de ses ruines une vigueur, une netteté par quoi se sentent affermis les caractères les plus mous, elle est en même temps mystérieuse, avec sa cathédrale tendue vers le ciel, ses alcazars et ses palais qui ne prennent vue que sur leurs invisibles patios.

Ainsi secrète et inflexible, dans cet âpre pays surchauffé, Tolède apparaît comme une image de l'exaltation dans la solitude, un cri dans le désert.³⁷

³⁶ Émile Verhaeren, "Un soir" (de *Les Apparus dans mes chemins*) citado en « Contextes » de Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, p. 141.

³⁷ Maurice Barrès, *Du sang, de la volupté et de la mort*, *Romans et voyages*, p. 351.

El papel que desempeñó la obra de Barrès no puede obviarse, sobre todo ante las adjudicaciones de Azorín y Pío Baroja de la recuperación literaria de la ciudad castellana y del Greco, su personaje más sobresaliente. Lo cierto es que, además de los antecedentes en este autor, encontramos en la literatura francesa un interés que rayaba en lo exótico sobre España y Toledo.³⁸

Toledo no se integró al imaginario finisecular de manera espontánea, ya que durante el romanticismo español encontramos demasiadas marcas del topos en algunas páginas de Pedro Antonio de Alarcón en “Mi primer viaje a Toledo” y con fecha al calce de junio de 1858;³⁹ asimismo, las leyendas y narraciones (edición póstuma de 1870) de Gustavo Adolfo Bécquer, “El cristo de la calavera”, “La rosa de pasión”, “La ajorca de oro”, “El beso” y “Tres fechas”. Por otra parte, en 1891 Benito Pérez Galdós recrea su novela *Ángel Guerra* en Toledo. A pesar de la distancia estética entre las obras de Bécquer y Galdós encontramos una preocupación constante sobre la configuración del desencantado individuo o el conflicto de sus pasiones, aspectos que se cimentarán en las obras modernistas *Camino de perfección* (1901) de Pío Baroja; *Diario de un enfermo* (1901), *La voluntad* (1902) de José

³⁸ Véase el apartado anterior de “La novela histórica” donde enfatizo el interés hacia España por parte de escritores galos como Gautier o Merimée.

³⁹ Es interesante la posición de Pedro Antonio de Alarcón de ver a la ciudad como un museo, así como el registro y síntesis de de la historia española: “*Toledo* es un magnífico álbum arquitectónico, donde cada siglo ha colocado su página de piedra. Ver Toledo es leer a un mismo tiempo la historia de España y la historia de la Arquitectura. Más ricas en monumentos árabes son Córdoba, Sevilla y Granada, en obras romanas Mérida y Segovia, en góticas los reinos de León y Castilla la Vieja; pero ninguna ciudad como *Toledo* lo encierra todo; ninguna como ella puede ostentar juntamente grandes obras de todos los tiempos y de todos los periodos del arte. Y consiste en que Toledo es una ciudad diez veces histórica, que diez veces ha resucitado de sus cenizas, que ha puesto en su frente corona sobre corona, llegando al cabo a verse investida de toda la grandeza de la historia patria”. (Tomado de la antología *Cuentos de viajeros*, p. 102.)

Martínez Ruiz, Azorín; *La catedral* (1903) de Vicente Blasco Ibáñez y *Un sueño* (1907) de Amado Nervo. Esta constante tiene mucho que ver con la manera en que se configuró el topos toledano, es decir, a través de sus contrastes y contradicciones culturales, históricas y espirituales. Toledo era el lugar propicio para que el espíritu perdido en el fin de siglo se encontrara, el lugar donde el misticismo, la voluptuosidad, la muerte, el letargo, el horror y la belleza podrían vincularse, sobre todo por la extraña convivencia de tres visiones del mundo: la cristiana, la judía y la árabe.

Aunque en *Du sang, de la volupté et de la mort* Barrès no tiene en mente la integración de Toledo con El Greco, —algo que el escritor francés sólo logrará hasta 1912 con *Greco ou le Secret de Tolède*—, y por más que Azorín y Pío Baroja se atribuyan la revaloración del pintor, lo cierto es que el propio José Martínez Ruiz no puede negar, como bien advierte Ramón Gómez de la Serna en su biografía del Greco, que hay importantes comentarios sobre el artista cretense en Théophile Gautier en 1841, “después en Imbert, [en] el 1875; después en Zacarías Astruc, [en] el 1883; después en don Ángel Avilés, [en] el 1886; después en doña Emilia Pardo Bazán, [en] el 1891; después en Martín Rico, [en] el 1894; después en don Manuel B. Cossío, [en] el 1897; después en Navarro Ledesma, [en] el 1900; después en la erección, por iniciativa de Rusiñol, de una estatua en Sitges, [en] el 1900; después en Pío Baroja, que en el mismo año, con un grupo de escritores —en el que figura el propio Azorín—, hace la apología definitiva del Greco”.⁴⁰

⁴⁰ Ramón Gómez de la Serna, *El Greco*, en *Biografías completas*, p. 106.

Si bien es cierto que los comentarios de Gautier califican al Greco de loco genial, su labor difusora y reivindicadora se centró en la pintura de Velázquez, quien con Murillo, Ribera y Zurbarán⁴¹ representaba lo mejor del arte español. En gran medida gracias a Gautier la pintura de Velázquez recobraría el lugar que tuvo en el siglo XVII. Más tardaría en tener un lugar importante la obra del Greco, silenciada durante todo el siglo XVIII hasta las últimas tres décadas del siglo XIX; pareciera como si las palabras inmortales de Góngora ante la tumba del griego hubieran sólo vibrado en los espíritus finiseculares.⁴²

Quien también se adelantó a los dos escritores españoles fue Huysmans en *À Rebours*, cuyo protagonista siente gran admiración por ciertos cuadros de este pintor,⁴³ así como no hay que olvidar las *Festes modernistes* en Sitges en 1893 donde Santiago Rusiñol e Ignacio Zuloaga lograron uno de los mejores homenajes al Greco, culminándolo con la puesta de la primera piedra en 1897 al monumento del artista.

⁴¹ Facundo Tomás, *Las culturas periféricas y el síndrome del 98*, p. 12 cita la opinión de Gautier al respecto, tomado de *Le Musée Espagnol* (1850): « Velázquez représente le côté aristocratique et chevaleresque: Murillo, la dévotion amoureuse et tendre, l'ascétisme voluptueux, les Vierges roses et blanches ; Ribera, le côté sanguinaire et farouche, le côté de l'Inquisition, des combats de taureaux et de bandits ; Zurbarán, les mortifications du cloître, l'aspect cadavéreux et monacal, le stoïcisme effroyable des martyrs ».

⁴² El poema gongorino en cuestión, escrito en 1614, dice así:

Esta en forma elegante, ¡oh peregrino!,
de pórvido luciente dura llave,
el pincel niega al mundo más suave
que dio espíritu a leño, vida a lino.
Su nombre, aun de mayor aliento
que en los clarines de la Fama cabe,
el campo ilustra de este mármol grave,
venéralo y prosigue tu camino.
Yace el griego, heredó Naturaleza
arte y el Arte estudio, Iris colores,
Febo luces, si no sombras Morfeo.
Tanta urna, a pesar de su dureza,
lágrimas beba, y cuantos suda olores
corteza funeral de árbol sabeo.

⁴³ Cf. Joris-Karl Huysmans, *A contrapelo*, p. 191-192.

Ese era el momento propicio para que El Greco se adaptara a las pasiones modernistas, tal y como lo advirtió Vicente Blasco Ibáñez:

El Greco, señores, es modernísimo; casi podría decirse que lo hemos visto todos nacer a pesar de que viviera hace siglos. Hace veinte años era un desconocido; la crítica moderna lo ha impuesto. [...] Como decía, el Greco fue olvidado durante tres siglos. El clasicismo y el neoclasicismo nada vieron en aquellas telas de figuras extrañas, colores vivos y rabiosos, de miembros retorcidos, en actitudes extravagantes. Vino el romanticismo, y ya no se desdeñó a aquel artista raro. Llega el neorromanticismo — los modernistas— y, como por encantamiento, el Greco, se discute en revistas y libros, el Greco se convierte en un maestro, en un genio precursor.⁴⁴

En 1901 El Greco mostró su influjo en las preocupaciones literarias y ya no sólo las pictóricas —tal y como había impactado a Pablo Picasso⁴⁵ y a Darío Regoyos en las imágenes de la *España Negra* escrita por Verhaeren—, Azorín y Pío Baroja escriben *La voluntad* y *Camino de perfección* respectivamente, ambos resaltan la simbiosis vista en El Greco y Toledo a partir de su excursión en diciembre de 1900;⁴⁶ aunque en ese año Baroja comentaría sobre sus fijaciones en sus

⁴⁴ Citado en Facundo Tomás, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁵ Véase por ejemplo *El entierro de Casagemas* (1901) inspirado evidentemente en *El entierro del conde de Orgaz*.

⁴⁶ Un viaje similar relataría en sus memorias Roberto Montenegro: “Una noche, después de un terrible altercado, aprovechando un silencio oportuno le pregunté a don Ramón [del Valle-Inclán] que cuándo iríamos a Toledo a pie. ‘Esta misma noche — dijo en tono de profecía. Son las doce; todo el que quiera ir que se vaya a su casa a traer lo que ha de menester y esté aquí a las dos; saldremos por el puente de Toledo para llevarle nuestra estulticia como homenaje al Greco; nos arrodillaremos al pie del *Entierro del conde de Orgaz*, que está en la capilla de santo Tomé. [...] De pronto se abrió el paisaje y pudimos ver claramente la ciudad de Toledo desde el mimo punto en el cual seguramente el divino Greco hizo el maravilloso panorama de la ciudad que se conserva en el Museo del Prado”. Posteriormente hace un breve poema de El Greco: “En su isla misteriosa/dominó el Minotauro./ En la augusta Toledo/ Tominó a las Habsburgos./ De Venecia llevaba/ de Tintoretto, el genio, /la enseñanza y la luz/ y el divino color./ En la imperial ciudad, / con Felipe II / la forma establecida del hombre/ no bastaba;/ y en trances misteriosos/ transforma sus figuras/ en raudas llamaradas,/ pintando en cada tela/ el misterio profundo/ de su visión seráfica./ Y dejó demostrado,/ cómo se pinta el alma/ con material terrestre” (*Planos en el tiempo*, pp. 44-47).

paseos por el museo del Prado, José Martínez Ruiz haría lo propio en su *Diario de un enfermo*:

Este divino *Greco* me hace llorar de admiración y de angustia. Sus personajes alargados, retorcidos, violentos, penosos, en negruzcos tintes, azulados violentos, violentos rojos, palideces cárdenas, dan la sensación angustiosa de la vida febril, tumultuosa, atormentada, trágica [...] Todas las manos del *Greco* son violentas, puestas en extraordinarias actitudes de retorcimientos, crispaduras, súplicas, éxtasis. Todas sus caras son largas, cenceñas amojamadas pizarrosas, cárdenas. Theotocópuli pinta el Espíritu: es el pintor de la Esencia. Ved los grandes y acongojados ojos de su retrato. Exasperado, febril loco, lucha ante el lienzo, pinta, repinta, borra, vuelve a pintar; se cansa, se fatiga, se extenua, hasta que la visión exacta queda limpia, fija, inalterable en mancha sombría, en “cruales borrones”, en tormentoso dibujo que expresa el dolor, la fe ardiente, la ingenuidad, la audacia, la fuerza avasalladora de un pueblo de aventureros locos y locos místicos...⁴⁷

Ante este complejo entramado sobre la ciudad y su personaje más sobresaliente, resulta interesante la importancia que Amado Nervo le dio a este contexto para la publicación de su novela corta *Mencía* en “El Cuento Semanal” al grado de considerar a Toledo y al Greco como elementos indispensables en la construcción de su historia. Aunado al tópico de la ciudad muerta, Nervo integra un elemento que Rodenbach y D’Annunzio fusionaron en *Bruges-la-Morte* y *La città morta*, el de la mujer ideal —y por lo mismo inaccesible— en una relación simbiótica con la urbe.

El juego ecfástico⁴⁸ de Nervo en *Mencía* va más allá de la lectura laudatoria de Baroja y Azorín, su interpretación elabora fuertes tejidos estéticos desconocidos en la narrativa nerviana. Los aspectos más

⁴⁷ Azorín, *Diario de un enfermo*, en *Obras completas*, t. I, pp. 720-721.

⁴⁸ La ecfasis se construye, como señala Luz Aurora Pimentel, cuando “la representación verbal de un objeto plástico construye un objeto textual que se enfrenta a su “otro” con formas inéditas de significación, incluso de significación icónica” (*El espacio en la ficción*, p. 115).

importantes en las obras tanto de Baroja y Azorín⁴⁹ resaltan los conflictos espirituales de sus protagonistas y toman a la ciudad de Toledo como parte del proceso febril de autoconocimiento, apoyándose en ciertos puntos clave: el misticismo y el arte, tal como le sucede a Fernando Ossorio, el protagonista de *Camino de perfección*, ante el cuadro *El entierro del conde de Orgaz* en la capilla de Santo Tomé y que me permito reproducir con amplitud por la lectura modernista y para ejemplificar la ecfrasis barojiana:



(Figura 1)

⁴⁹ Mención aparte merece *La catedral* de Blasco Ibáñez en donde más que Toledo, es su catedral el centro de las historias, el universo donde Gabriel Luna, su protagonista, encontrará sus propias convicciones.

En el ambiente oscuro de la capilla el cuadro aquel parecía una oquedad lóbrega, tenebrosa, habitada por fantasmas inquietos, inmóviles, pensativos.

Las llamaradas cárdenas de los blandones flotaban vagamente en el aire, dolorosas como almas en pena.

De la gloria, abierta al romperse por el ángel de la guarda las nubes macizas que separan el cielo de la tierra, no se veían más que manchones negros, confusos.

De pronto, los cristales de la cúpula y de la capilla fueron heridos por el sol, y entró un torrente de luz dorada en la iglesia. Las figuras del cuadro salieron de su cueva.

Brilló la mitra obispal de San Agustín con todos sus bordados, con todas sus pedrerías; resaltó sobre la capa pluvial del santo obispo de Hipona la cabeza dolorida del de Orgaz, y su cuerpo, recubierto de repujada coraza milanesa, sus brazaletes y guardabrazos, sus manoplas que empuñaron el fendiente.

En hilera colocados sobre las rizadas gorgueras españolas, aparecieron severos personajes, almas de sombra, almas duras y enérgicas, rodeadas de un nimbo de pensamiento y de dolorosas angustias. El misterio y la duda se cernían sobre las pálidas frentes.

Algo aterrado de la impresión que le producía aquello, Fernando levantó los ojos, y en la gloria abierta por el ángel de las grandes alas sintió descansar sus ojos y descansar su alma en las alturas donde mora la Madre, rodeada de la eucarística blancura en el fondo de la luz Eterna.

Fernando sintió como un latigazo en sus nervios y salió de la iglesia.

50

A mi modo de ver, el mayor logro de *Mencía* consiste en que casi todos los elementos descriptivos son una lectura de la pintura de Domenikos Theotokopulos, pero no sólo eso, Nervo se fue al límite, jugó con la novela histórica e hizo que tanto El Greco como sus obras “hablaran”, ya sea a través de la hipotiposis o bien a partir de una reflexión del *factum* de la creación, apoyada en recursos de verosimilitud dada también por el subgénero histórico.

El entretejido es magnífico: Nervo construye el relato fantástico de un viejo rey de tiempos futuros que sueña ser el orfebre Lope, enamorado de la joven Mencía. La transposición onírica permite al confundido protagonista aceptar su nuevo estado social —después de una desencantada visión del futuro, que “casualmente” está inscrito en

⁵⁰ Pío Baroja, *Camino de perfección*, en *Obras completas*, t. VI, p. 64.

los inicios del siglo XX— y admitir que vive a finales del siglo XVI. Ya inserto en el silencioso Toledo de 1580, a casi dos décadas de que Felipe II y su corte se trasladara a Madrid (1561), Lope pasea por las callejuelas y conoce al pintor y al propio Felipe II. Sin embargo, el sueño tiene que terminar, el rey debe despertar y Mencía como Toledo perderse en las sombras del mundo onírico.

La identificación del protagonista con la ciudad traspasa la propuesta romántica. La amada, el arte, así como el apasionado espíritu finisecular del protagonista se amalgaman y entablan una relación especial con Toledo, sólo comparable a las expresadas por El Greco.



(Figura 2)

La vitalidad reinaba por las calles toledanas, mas era la vitalidad de los moribundos, un chispazo de vida y luego nada, la ciudad pronto se convertiría en una sombra, un fantasma, muy semejante a la *Vista de Toledo* (circa 1597-1599) del Greco, tan callada con un luto interno; sus muros grises se pierden entre las nubosidades del cielo y las campiñas verdes están desoladas. Toledo vivía sus últimos momentos de placidez, como también vivía Lope, sin saberlo, al lado de su fantasma, de su amada: “Toledo, pues, como insinuábamos al principio, a pesar de su grandeza y hermosura, iba a convertirse en breve, gracias a Madrid, en una ciudad muerta, en una ciudad museo; pero también, y por esto mismo, en la Roma española, adonde devotos y pensativos se encaminarían la Poesía, la Historia y el Arte a meditar sobre las pasadas grandezas”.⁵¹ La ciudad se convertiría en una Brujas, o bien, en aquella que Maurice Barrès contempló en decadencia en *Greco ou le secret de Tolède*. Una “ciudad museo”, guardadora de los misterios del pasado y de su implacable tradición en las sinuosas callejuelas, en sus lánguidos cigarrales, en el tranquilo fluir de su río; no como el bullicioso Madrid, siempre cambiante, siempre cosmopolita.

La recreación que Nervo hace de la ciudad y sus habitantes se apoya ciertamente las pinturas del Greco, pero también pareciera que lo hace en las de Murillo y Velázquez y en las obras cervantinas y calderonianas; para ello, se enfoca sobre todo en los personajes-tipo, como se enfatiza en la narración: “junto al mendigo picaño, la buscota;

⁵¹ Amado Nervo, *Mencia*, en *Obras completas*, t. I, p. 332. De ahora en adelante, cuando cite de esta novela, consignaré el número de página entre paréntesis con el apellido de su autor siguiendo el establecimiento hecho en las *Obras completas* de Aguilar.

junto al arriero, el estudiante sopista que caminaba distraído con no sé qué mirajes de puchero conventual; junto al lazarillo, el trajinante; junto a la dama, la moza de partido; junto al clérigo, el rufián, el cómico, el hijodalgo o el médico de sangrías y ventosas. Parecía aquella escena una novela de Cervantes puesta en movimiento” (Nervo, p. 332). Con semejante puesta en escena, la ciudad bordeada por el Tajo, muestra una compleja simbiosis cultural:

Campanarios, miradores burdos o aiosos portales encancelados, ventanas góticas, postigos enrejados de cenobio; sobre la sinagoga, la cruz: junto a la pesada torre medieval, áspera y fuerte como la de un castillo roquero, el alado minarete bordado de encajes; junto a la severidad de un cornisamiento romano, la gracia enredada y traviesa de un arabesco que canta los atributos de Allah; un sobrio y reciente pórtico del cinquecento, junto a un arco mudéjar o aun pórtico plateresco. Y el sol, ardiendo sobre las portadas góticas o árabes, colándose a los patios ornados de azulejos, de balaustres calados y de talladas maderas, poniendo su beso de fuego en los viejos escudos, en forradas ventanas o en los misteriosos ajimeces (Nervo, p. 331).

El juego cromático en las descripciones nervianas nos conducen a una construcción casi celestial. La imagen de la ciudad Toledo, comparable a la descripción divina de Mencía, se relaciona con la gran Sión, asentada sobre nubes y descrita en el capítulo 21 del *Apocalipsis*; este correlato se liga a la creación de la custodia por el rey-orfebre, una custodia que representaba a una catedral, y a la catedral como la encarnación perfecta de la ciudad de Dios, “¡donde no hay muerte, ni llanto, ni clamor, ni angustia, ni dolor, ni culpa; adonde es saciado el hambriento, refrigerado el sediento, y se cumple todo deseo, la ciudad santa de Jerusalén que es como un vidrio purísimo, cuyos fundamentos están adornados de piedras preciosas, que no necesitan luz, porque la

claridad de Dios las ilumina, y su lucerna es el Cordero” (Nervo, p. 328). ¿Acaso esta imagen no nos recuerda al Toledo pintado por El Greco hacia 1610-1614? La villa asentada entre rocas, se transforma en la ciudad celestial posada en nubes, mientras que el espíritu de Dios, custodiado por sus ángeles la bendice.



(Figura 3)

La presencia de Lope en el estudio del pintor coincide con el proceso de dos de las más grandes obras de Domenikos Theotokopulos: *El caballero de la mano en el pecho* y *El entierro del conde de Orgaz*. Esta última, pintura en dos niveles, donde la luminosidad de las alturas contrasta con el oscurantismo terrenal, al igual que la saturación de imágenes terrenales contrapuestas a la limpidez del espacio celestial. La observación que hace el pintor en *Mencía* de que toda la ciudad aparecerá retratada, se refiere a dos puntos importantes: la creación en sí misma y la perennidad del arte. La creación es uno de los móviles de la historia nerviana: el viejo monarca crea un mundo onírico, donde un

joven orfebre crea una custodia que interpreta a la divina Jerusalén y a la no menos divina Toledo. Mencía crea con sus manos, en un bordado, donde mueve los hilos de los dos mundos, de las vidas pasadas y futuras, donde hila su amor intemporal. Y, finalmente, el pintor crea una posibilidad de traspasar los límites del tiempo y conservar la eternidad de las cosas y de los hombres, a través de su arte.

Esta reflexión de la eternidad del arte —que en gran medida parte de las expresiones simbolistas de Théophile Gautier y Jean Moréas— se refuerza con el misterioso retrato de *El caballero de la mano en el pecho* pintado hacia 1583-1585.



(Figura 4)

Este retrato, similar en su técnica al *Entierro del conde de Orgaz* nos muestra a un desconocido caballero empuñando su espada con la mano izquierda y con la derecha dando una muestra simbólica del honor; al respecto el crítico de arte David Davies señala: “Ingeniosamente, El Greco ha suspendido la acción por un instante y ha detenido el tiempo para fijar la atención en un juramento perpetuo. El espectador hace las veces de testigo del solemne rito, y toma aguda conciencia de los ideales caballerescos y la nobleza del caballero. Éste, a su vez, manifiesta su piedad, su virtud y su alto rango”.⁵² Con esta interpretación nuevamente nos acercamos al instante perfecto suspendido en el tiempo, el mismo que lleva al rey a un mundo onírico, el mismo en el que Lope contempla al caballero enigmático en un retrato todavía no terminado en el estudio de El Greco:

el caballero aparecía de pie y de frente, con la mano izquierda, larga y espatulada, apoyada sobre el pecho, separados el pulgar, el índice y el dedo meñique, y unidos los otros dos en esa elegante disposición tan cara a los viejos maestros. La barba, negra y puntiaguda también, caía con cierta austeridad sobre su gola blanca, y sus ojos tranquilos parecían ver, sin mirar, un punto lejano. Al lado izquierdo, abocetado aún, se percibía el puño de su acero (Nervo, p. 336).

En esta imagen silenciosa descrita por Nervo pareciera que no hay un verdadero sentido interpretativo en su lectura; sin embargo, como toda ecfrasis conlleva una mimesis entre la palabra y el objeto, la interpretación nerviana enfatiza la verosimilitud de su relato, creando una atmósfera donde el pasado y el presente, lo real y lo posible se unen en un mismo punto:

⁵² David Davies, “El Caballero de la mano en el pecho”, en *El Greco*, p. 251.

—Sentaos, don Lope, dijo sin ceremonia alguna el Greco, en el peor español del mundo y con el más detestable de los acentos. Y, señalando al caballero que con él comía, el cual representaba poco más o menos su edad, y que con una simple inclinación de cabeza había respondido al saludo de Lope y Gaetano, agregó, dirigiéndose al primero—: Mirad bien a este caballero y decid si os place su retrato— y le indicaba en caballete cercano un lienzo, empezado, como los otros, numerosos, que se veían por todas partes (Nervo, p. 336).

Es verdad que el punto de vista del narrador no ejerce una volición intensa o rebelde, estos elementos descriptivos forman parte de la interpretación de los sueños imposibles, el dolor del paraíso perdido, la inquietud del presente, la abulia espiritual. Esta apreciación global en *Mencia* puede encontrarse también en la lectura que Baroja haría del retrato del *Caballero de la mano en el pecho* en 1900:

No está pintado, vive; se asoma a la ventana del marco desde le fondo del lienzo, como la evocación de un mundo de dolor, de tortura y de tristeza. Es un caballero joven, de bello rostro pálido, con grandes ojeras negruzcas. Su mano derecha, linda y pizarrosa, se apoya delicadamente en su pecho; el dedo índice señala una cadena de oro que cruza la negra ropilla. Los ojos del caballero son grandes, tristes, llenos de resignación; miran de frente a un punto del vacío; son ojos de alucinado o de sonámbulo, que miran y no ven, absortos en la contemplación del mundo interior. Sus pupilas parecen buscar con un anhelo doloroso algo que calme la angustia de su espíritu y deletrear en las sombras los grandes y extraños misterios que nadie ha descifrado, que nadie descifrára en los caminos del espacio y del tiempo...⁵³

No es coincidencia que ciertos cuadros del pintor griego se integraran al imaginario finisecular conjugándose con el tópico de la ciudad muerta. De este modo, se crea la unión intemporal del mito y del arte, la voz de los siglos en los espíritus elegidos que pueden escucharla, como lo señala Nervo en su novela: “Y pareciale a Lope que dentro de él mismo

⁵³ Pío Baroja, “Cuadros del Greco”, en *Obras completas*, t. VIII, p. 827.

se escuchaban también los rumores de todas las épocas; que en él gritaba la voz de los que se habían callado para siempre; que era él como una continuación viva de los muertos; que siempre había vivido, que viviría siempre, juntando en su existencia los hilos de muchas existencias invisibles de ayer, de hoy, de mañana” (Nervo, p. 341).

Sólo los espíritus extraordinarios pueden entender y contemplar al tiempo y la disolución de su consistencia, al final del día, cuando el sol se oculta y pareciera que los tiempos se superponen: el pasado y el futuro se manifiestan a través de “un rumor que venía de Toledo, un rumor que parecía hecho de las voces de los vivos y de las voces de los muertos”(Nervo, p. 340) como esas ciudades utópicas, anuladas por la realidad, y donde sólo a través del arte podrían preservarse.

**DE LOS ECOS DE CALDERÓN
A LOS SUSURROS DE H. G. WELLS**

LECTURAS Y TRANSFIGURACIONES ÁUREAS Y ROMÁNTICAS

Mucho se ha escrito sobre el reconocimiento históricamente “anticipado” que Rubén Darío hizo de Luis de Góngora en su poema “Trébol”; tal énfasis se mantuvo durante mucho tiempo, y no es raro encontrar un comentario en los años setenta como el de Joaquín de Entrambasaguas:

Lo que produce verdadero asombro por el vanguardismo que encierra es la reivindicación, tempranísima que de Góngora hace Rubén Darío.

Aun admitiendo, como es probable, que el recuerdo del poeta vino arrastrado por el retrato suyo de Velázquez, Rubén podía haber elegido, a no dudar, otro escritor de la época, que le hubiera servido igual o más fácilmente para la ficción realizada.

En 1905 o quizás algo antes, más probablemente, don Luis de Góngora yace en el olvido o el desprecio en la crítica, cuando no es objeto de burla o de caricatura en una tónica siempre carente de finura y agudeza.⁵⁴

Muy equivocado estaba Entrambasaguas al hablar del olvido gongorino por el modernismo. Tanto en España como en Hispanoamérica, adelantándose a la reivindicación hecha por la generación del 27, los escritores modernistas recuperaron no sólo la lírica de Luis de Góngora, sino que a la época áurea en general. Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo, Garcilaso de la Vega, Pedro Calderón de la Barca, Lope de Vega, Sor Juana Inés de la Cruz y Juan Ruiz de Alarcón

⁵⁴ Joaquín de Entrambasaguas, “Góngora y Velásquez en Rubén Darío”, en *Estudios y ensayos sobre Góngora y el Barroco*, pp. 189-190.

fueron motivo de infinidad de reflexiones y poemas de Unamuno, Baroja, Azorín, Darío, Nervo, entre otros. El centenario de la muerte de Cervantes en 1916, por ejemplo no pasó inadvertida en los círculos culturales tanto de España como de México, como lo advierte la crónica nerviana,⁵⁵ mientras que los modelos líricos de Góngora, Garcilaso y Quevedo se reprodujeron continuamente. El caso de Calderón es menos impresionante en la recepción modernista; poco se sabe después del homenaje en el bicentenario de su muerte en 1881 en el que Alfred Morel-Fatio comentaría:

Cette apothéose me semble le fruit d'une exagération; je ne crois pas que le génie poétique de la nation se soit à ce point incarné dans Calderón, ni même que l'auteur de *La vida es sueño* puisse passer pour la représentant le plus éminent de la littérature dramatique espagnole. Si j'étais Espagnol, je réclamerais en faveur de Cervantes et de Lope de Vega. Mais, voilà, Calderón a eu l'hereuse idée de mourir en 1681, ce qui a permis à ses admirateurs de la veille de célébrer son centenaire un an après celui de Camoëns, don le succès a été grand au Portugal [...] ⁵⁶

Con esta misma consigna el joven de 25 años Marcelino Menéndez y Pelayo escribiría en ese mismo año *Calderón y su teatro*, completando la obra destructora de Morel-Fatio. A contracorriente de la crítica seguidora de Menéndez y Pelayo, Cristóbal Pérez Pastor escribiría en 1905 *Documentos para la biografía de Calderón*, en 1916 Arturo Farinelli con *La vita è un sogno* y diez años después Blanca de los Ríos —asidua escritora de las colecciones de kiosco y amiga de Amado Nervo— continuarían con esta veta tan desdeñada durante el siglo XVIII

⁵⁵ Amado Nervo, "El centenario de la muerte de Cervantes", *Obras completas*, t. II, pp. 801-807.

⁵⁶ Citado en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica: historia y antología*, p. 83.

y XIX en España y apreciada, sobre todo, por los estudiosos alemanes. Serían los escritores de la generación de 1927, específicamente Dámaso Alonso y Américo Castro quienes revalorarían la figura calderoniana en un nivel académico y no artístico, a diferencia de las diversas apreciaciones de Góngora.

Sin embargo, aunque la crítica literaria de finales del siglo XIX ignorara el valor de las obras de Calderón, en el imaginario popular pervivían ciertas obras: *La vida es sueño* y *El mágico prodigioso*; ante esta perspectiva no es raro que Nervo titulara *Un sueño* a su primera publicación en España y en “El Cuento Semanal” —con el auge que ésta comenzaba a obtener tanto en los sectores intelectuales como clasemedios—. Asimismo la relación con *La vida es sueño* —que aparentemente es intertextual, pero que en realidad es paratextual—, enfatiza en la nota al lector la existencia de un vínculo de la tradición literaria y de gusto popular.

Falsamente Nervo recurre al tema del sueño barroco considerándolo como reflejo de la vida —y ésta a su vez como teatro del mundo—, aspecto presente en la literatura y la plástica de los siglos de oro; un ejemplo de ello sería el cuadro de Antonio de Pereda *El sueño del caballero*:



(Figura 5)

El tema del sueño en la literatura hispánica es extenso, sigue la tradición clásica y se cultiva a lo largo de la edad media y el renacimiento. Mientras que en la edad media tiene, en el mayor de los casos, un sentido premonitorio o de visión, como en el romancero tradicional (por ejemplo el romance de doña Alda) y el *Mío Cid*; en el paso al renacimiento nos encontramos ya, en *El conde Lucanor*, con un énfasis en la lección moral, siguiendo, claro está, los modelos de los exempla que servirán en la constitución de la *nouvelle* de Boccaccio.⁵⁷

El énfasis satírico de los cinco *Sueños* de Quevedo sigue la pauta de la novela corta renacentista, advirtiendo su carácter moral y gnoseológico. Estos dos últimos aspectos también están presentes en *La vida es sueño*. Todo un tratado de la *episteme* se presenta en la obra:

⁵⁷ Mi limitado conocimiento de la literatura clásica y la reproducción del tópico del sueño en la edad media y la época barroca puede ser completado con el estudio de Teresa Gómez Trueba, *El sueño literario en España*.

Segismundo tiene que aprender a diferenciar la realidad del mundo aparente; es de acuerdo con Evangelina Rodríguez Cuadros:

Belleza y conocimiento, bien y saber, trazan así el círculo de la teoría calderoniana de la realidad construida sobre los principios epistemológicos no ya sólo del conocer sino del *reconocer* la realidad, inscribirla en una *episteme* prudencialista, alimentada por el desengaño (que no es patrimonio exclusivo ni degradante de la cultura barroca). Con este punto de partida [...] se puede llegar a dos terrenos: la seguridad de la conciencia o la seguridad de la moral. Sobre 1635, Calderón rodeado de la gran tramoya del barroco español opta por la segunda.⁵⁸

El conocimiento que genera el sueño pone en perspectiva el mundo como en la caverna platónica: dependiendo de la ubicación es el entorno que se observará. Es como si la realidad misma estuviera hecha de la materia de los sueños: apariencia. He ahí entonces que podemos comprender el famoso monólogo del protagonista de la obra calderoniana:

Sueña el rey que es rey, y vive
con este engaño mandando,
disponiendo y gobernando;
y este aplauso que recibe
prestado, en el viento escribe,
y en cenizas le convierte
la muerte (¡desdicha fuerte!);
¡que hay quien intente reinar,
viendo que ha de despertar
en el sueño de la muerte!

Sueña el rico en su riqueza
que más cuidados le ofrece;
sueña el pobre que padece
su miseria y su pobreza;
sueña el que a medrar empieza,
sueña el que afana y pretende,
sueña el que agravia y ofende;
y en el mundo, en conclusión,
todos sueñan lo que son,
aunque ninguno lo entiende.

⁵⁸ Evangelina Rodríguez Cuadros, “*La vida es sueño*: obra paradigmática”, s. p.

Yo sueño que estoy aquí
destas prisiones cargado,
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi.
¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son. ⁵⁹

Pareciera que hay una deuda directa con el dramaturgo barroco cuando Nervo escribe en su carta al lector: “Lope de Figueroa no ha existido nunca; que todo fue un sueño, a ratos lógico, desmadejado y absurdo a ratos, y que, como dijo el gran ingenio, a quien fui a pedir un nombre para bautizar estas páginas, ‘los sueños... sueños son!’ ”; sin embargo, la concepción del sueño y la vigilia nervianos dista mucho de los de Calderón. En el paso del sueño a la realidad, el desengaño es uno de los elementos centrales del barroco que pretende desvelar la Verdad absoluta del tablado de la vida:

no me despiertes si duermo;
y si es verdad, no me duermas.
Mas sea verdad o sueño,
obrar bien es lo que importa.
Si fuere verdad, por serlo;
Si no, por ganar amigos
para cuando despertemos⁶⁰

En el juego especular del sueño-realidad en *Mencía* la dubitación del rey-orfebre y la de Segismundo si es prisionero o rey, podría ser una de las pocas coincidencias entre las obras:

Y no estoy muy engañado;

⁵⁹ Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, pp. 164-165.

⁶⁰ Pedro Calderón de la Barca, *op. cit.*, p. 175.

porque si ha sido soñado,
 lo que vi palpable y cierto,
 lo que veo será incierto;
 y no es mucho que rendido,
 pues veo estando dormido,
 que sueñe estando despierto.⁶¹

Enfatizo que el tratamiento del sueño en *Mencía* posee escasos nexos con el de Calderón, porque no se centra en el conocimiento de la realidad más allá de las apariencias, sino en un reconocimiento o negación de tipo ontológico, es decir, más cercano al concepto de lo onírico generado durante el romanticismo. En ese momento, clave de la cultura occidental, el sueño se vuelve un medio de conseguir la libertad y de descubrir el espíritu, y se encuentra profundamente vinculado a la poesía. Tanto en las expresiones poéticas como en los mundos oníricos se diluyen los espacios y los tiempos, los límites entre realidad e imaginación, entre razón y locura.

Pero el sueño romántico también posee algo de teatralidad: a través de él nos miramos, nos “alterizamos”, al contemplar al otro contemplamos al yo, y viceversa. Y en este juego de verdad y apariencia, lo onírico resulta, muchas veces, un medio para alcanzar el conocimiento, la luz donde nuestro verdadero mundo se manifiesta. El alejamiento de la realidad hace que ésta, “al volver”, sea más ilusoria y no pocas veces cruel, una verdadera pesadilla: enfrentarse a la vacuidad de un orbe donde todo se ha perdido, hasta uno mismo.

Para sostener esta afirmación, y encontrar las conexiones de *Mencía* con el tema onírico del romántico y su transfiguración

⁶¹ *Ibid.*, p. 162.

simbolista, será necesario hacer un recorrido por el proceso estético de Nervo —especialmente en su primer momento narrativo— y el impacto que el romanticismo y especialmente la poética becqueriana le produjo.

Las lecturas del joven bachiller en su estancia en el Colegio de San Luis Gonzaga de Jacona, Michoacán (1884-1885), así como sus interrumpidos estudios en el Seminario Diocesano de Zamora (1886-1891), influyeron en su obra, tanto en la narrativa como en los géneros de la crónica y la poesía. En 1897 Nervo, ya residente en la ciudad de México, escribiría a propósito de sus lecturas en el colegio michoacano, en especial la de François Auguste René de Chateaubriand:

En la estrecha celda de mi colegio, a la luz viva de los ponientes michoacanos, recluido por enfermo, leía sus libros [de Chateaubriand], mientras los buenos padres de boina negra y de espejuelos cabalgantes sobre la perfilada nariz romana paseaban por el jardín; [...].

El Padre bibliotecario me prestaba los escritos de René, juzgándolos inofensivos, y, ¡ay!, ese altivo y solitario melancólico determinó en mi espíritu una congestión de sueños y me anegó en tristezas infinitas.⁶²

Si bien la lectura del autor de *Atala* marcará esta etapa formativa, no menos imprescindibles serán los libros de Bernardin de Saint-Pierre, George Sand e incluso, como lo advierte Alfonso Méndez Plancarte, del colombiano Jorge Isaacs; con una peculiar lectura paralela de los árcades mexicanos como Ipandro Acaico y Joaquín Arcadio Pagaza,⁶³ así como las enseñanzas morales del padre Luis Coloma. Sin embargo, como señala Gustavo Jiménez Aguirre a propósito de esta etapa inicial de Amado Nervo, los modelos clásicos y arcádicos fueron desplazados

⁶² Amado Nervo, *Obras completas*, t. I, p. 452.

⁶³ Alfonso Méndez Plancarte, “Introducción”, en Amado Nervo, *Mañana del poeta*, p. 38

por el intimismo y la sensibilidad romántica, en especial por la obra de Chateaubriand, así como las leyendas y las rimas de Gustavo Adolfo Bécquer.⁶⁴

Los escritos de Zamora, concebidos para mantenerse en la oscuridad, por sólo ser sus primeros esbozos literarios, mantienen ese protectorado romántico de *René* o *Pablo y Virginia*, como lo manifiesta Nervo en su temprana autobiografía —a los 20 años—, en la que asume una castidad e inocencia literarias, forzando la idea de los amores virginales de los protagonistas de la obra de Saint Pierre, al grado de constituir su espacio provincial como el indicado para ejercer su amor puro, y con una actitud cercana a la del buen salvaje respecto a Dolores Arceo.⁶⁵ Aunado a esto, el joven Nervo se erige como una especie de último abencerraje para reforzar su imagen de personaje romántico:

Fantasma hermosa de mis sueños, eterna ilusión de mi vivir, inmortal pensamiento de mi cerebro, constante recuerdo de mi mente, amor de mi alma, ¡si yo pudiera desprenderte de mi ser!

Pero es imposible... para ello necesitaría arrancarme el corazón. Destinado a ser mártir, iré con serenidad por mi senda. ¡Es tan espinosa! Pero Dios marca la ruta y el hombre debe seguirla.⁶⁶

En las mismas páginas autobiográficas, Nervo se asume como poeta, con una incipiente concepción del proceso creador, ligada a la voluntad divina, muy a la manera de los románticos franceses y españoles. Sin

⁶⁴ Gustavo Jiménez Aguirre, “La iniciación modernista de Amado Nervo (1892-1894)”, p. 112.

⁶⁵ Estas páginas autobiográficas, recogidas por primera vez en *Mañana del poeta*, dan cuenta del amor platónico que a los diecisiete años Nervo sentía, por Lola, la vecinita de 12 años que veía a lo lejos, después de regresar del colegio.

⁶⁶ Amado Nervo, *op. cit.*, t. I, p. 49.

embargo, la postura “wertheriana” del novel autor, en lugar de enriquecerlo, lo reduce a la cursilería, al adueñarse de tópicos carentes de originalidad y ya en ese entonces, superados:

Dios me había hecho poeta, y ya se sabe que un poeta es un pobre loco, apasionado por todo lo bello, por todo lo misterioso y —añadamos— por todo lo triste.⁶⁷

Así han nacido mis versos a ella. Hijos todos de mi dolor sin límites, de mis ilusiones de joven o de mi amor sin esperanza, yo los amo con toda mi alma.

[...] Es el único jugo de mi corazón de niño, comprimido por la mano potente de la desventura.

¡Son mis hijos!... ¡Son mis versos!...⁶⁸

El año en que Nervo escribe esta autobiografía, las letras en Hispanoamérica estaban logrando verdaderos giros expresivos a través de las plumas de José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, o Rubén Darío. Mientras tanto, Nervo se erigía como un paladín del espíritu romántico, en sus formas más obvias.

A pesar de las deficiencias de estos primeros textos, los ecos de la poética romántica, en especial la de Gustavo Adolfo Bécquer, se presienten a un grado extremo, y vislumbran la necesidad de Nervo de tomar modelos ante la ausencia de una estética original y propia.

Bécquer, en la Introducción a sus *Leyendas* (1868), expresa:

Por los tenebrosos rincones de mi cerebro, acurrucados y desnudos, duermen los extravagantes hijos de mi fantasía, esperando en silencio que el arte los vista de la palabra para poderse presentar después en la escena del mundo.

[...] Id, pues, al mundo a cuyo contacto fuisteis engendrados, y quedad en él como el eco que encontraron en un alma que pasó por la Tierra sus alegrías y sus dolores, sus esperanzas y sus luchas.⁶⁹

⁶⁷ Amado Nervo, *op. cit.*, t. I., p.38.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁶⁹ Gustavo Adolfo Bécquer, “Introducción” a *Leyendas*, en *Obras completas*, pp. 45, 47-48.

Nervo se había quedado con una parcial visión del romanticismo, aquella a la que podía acceder en la biblioteca provinciana; en su lectura no se concebía la complejidad del proceso creador que, por ejemplo, el romanticismo alemán había alcanzado.⁷⁰ En sus versos iniciales (1890-1891), recogidos en *Mañana del poeta* y *Ecos de una Arpa*, vuelve como en sus páginas íntimas, a esa pueril imagen creativa:

Tú en mi alma encendiste la llama secreta
que agita entusiasta mi voz baladí;
por eso te ofrezco mis cantos de poeta,
pues tú los inspiras, que vayan a ti.⁷¹

Para él, ser poeta era una vocación y la misma divinidad le había otorgado ese don: “Yo no sé si esa inspiración divina que Dios infunde en la mente, es un castigo o un premio; no sé si ser poeta es sinónimo de ser desgraciado. Pero sí sé que ser poeta es sentir mucho, mucho, amar mucho, mucho, y... suspirar mucho también.”⁷²

Pareciera que la filiación romántica de Nervo es, en sus primeros escritos, impostada —y este mismo rasgo lo acerca peligrosamente a la cursilería—; sin embargo, no deja de ser notable que echara mano de esos autores para internarse en el mundo de las letras, con el camino adecuado para llegar a la estética modernista, si se considera que en “la

⁷⁰ El romanticismo alemán había concebido más la trascendencia del arte y el artista, era una vía para mostrar la voluntad creadora del propio arte, como lo expresa Goethe: “El arte es creador mucho antes de ser bello, pero es ya a veces tan verdadero y grande que en verdad y grandeza supera a lo bello mismo” (p. 85), y lo que advierte el pintor Caspar David Friedrich: “¡Es al arte y no al artista a lo que hay que aspirar! El arte es infinito, finito es todo artista, toda destreza, todo saber.” (p. 133), en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*.

⁷¹ Amado Nervo, *Ecos de una Arpa y otros textos inéditos*, p. 27.

⁷² Amado Nervo, *Obras completas*, t. I, p. 38.

estética de la segunda mitad del siglo diecinueve aún se hace un considerable eco de la influencia romántica que, por otra parte, se convierte en una especie de hilo conductor que con diversos nombres recorre todo el siglo. Con diversos nombres, ciertamente, en cuanto la estética romántica descubre la doble y a menudo contradictoria cara de muchas cuestiones; saca, por ejemplo, a la luz la historicidad del arte, pero atiende también a la subjetividad poética (del genio)".⁷³

Si bien la presencia de escritores románticos franceses como Chateaubriand o Victor Hugo marcará el noviciado de las letras nervianas, la figura de Bécquer imperará por mucho tiempo en su escritura. Amado Nervo cae también en el influjo de que habla Iván Schulman: "La poesía de Gustavo Adolfo Bécquer, más que la de ningún otro bardo español de su época, fue la musa inspiradora de numerosos modernistas americanos en la etapa inicial de su vocación poética. El culto a Bécquer cundió con tanta intensidad en América entre 1870 y 1900 que dio origen al fenómeno llamado 'becquerismo'".⁷⁴

Tanto en España como en América, la primera edición de *Rimas del libro de los gorriones* (1871) propagó el éxito de su autor, muerto un año antes. Bécquer había sido el último blasón del segundo y tardío romanticismo español. Nervo encontró en el andaluz la fusión de la tradición popular del romancero, los ecos del primer romanticismo español con Rivas, Espronceda o José Selgas, el rescate de la poesía

⁷³ Federico Vercellone, "Método y verdad del arte: entre positivismo y formalismo", en *Estética del siglo XIX*, p. 153.

⁷⁴ Iván A. Schulman, "Bécquer y Martí: coincidencias en su teoría literaria", en *Génesis del modernismo*, p. 66.

popular y las innovaciones estilísticas de la poesía de Heine, Goethe, Uhland o Schiller, y en la literatura francesa, un interés por Chateaubriand y el grupo romántico tradicionalista, católico y monárquico que lo llevó a la configuración de su proyecto *Historia de los templos de España*,⁷⁵ semejante al del francés con *Sur l'art du dessin dans les paysages*, y todo su proyecto histórico sobre el cristianismo y sobre Francia.

La proximidad con el escritor sevillano, está claramente expuesta tanto en las páginas autobiográficas como en el conjunto de relatos agrupados en este volumen, y en el corpus poético que se encuentra en *Mañana del poeta*, *Ecos de una arpa* y *Perlas negras*, y las crónicas de sus *Lunes de Mazatlán* en *El Correo de la Tarde*.

Perlas negras, cuya gestación se dio en Mazatlán,⁷⁶ y a pesar de su título simbolista, muy cercano al *Oro y negro* (1896) de Francisco M. de Olaguíbel, no se desprende del influjo romántico. En este poemario, también predomina el uso de los versos octosílabos, y las diversas combinaciones de endecasílabos y heptasílabos, que en la primera mitad del siglo XIX se rescató de los poetas del Siglo de Oro.

En Mazatlán, Nervo comprende que debe ganarse y complacer a un público, y lo logra con eficacia, contando historias en un puerto donde no pasa nada. A veces de manera soslayada retoma algún verso o frase perdida de Bécquer y les da un nuevo matiz, que sin duda enriquece la

⁷⁵ Cfr. José Pedro Díaz, *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*, p. 193.

⁷⁶ El anexo a "Mazatlán 1892-1894, un capítulo olvidado en la obra de Nervo" (en *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, pp. 131-132) contiene la relación de poemas publicados por primera vez en *El Correo de la Tarde*. En 1898, *Perlas negras* se publicó por la Imprenta de Ignacio Escalante.

escritura, como en el caso de “Mis lunes. ‘Tardes domingueras’”: “Si ese pegaso que se llama la imaginación tiene poderosas alas ¿por qué no dejarle volar, volar muy alto? ¡Puede llevarnos por sendas tan encantadoras...! Oprime sus lomos, oh, soñador, vibre la fusta y el enarcado cuello del corcel sacudirá en la violencia de su vuelo las crines de seda, y la nariz anhelosa dejará escapar ígneo vapor”;⁷⁷ Bécquer le había dado la pauta en “La Creación”: “La imaginación de los muchachos es un corcel, y la curiosidad, la espuela que lo agujonea y lo arrastra a través de los proyectos más imposibles”.⁷⁸ Pero la crónica nerviana, finalmente estaba buscando sus propios “vuelos” y cada vez más abandonaba los giros románticos para internarse en una estética modernista y tomar ahora a Rubén Darío como el preceptor de su escritura.

El naturalismo de Nervo quedará soterrado ante la inminente necesidad de ganar adeptos en un público burgués clasemediero, con un gusto anquilosado en los clisés románticos. ¿Qué otra cosa podría hacer el joven iniciado en las letras, sino emplear aquellos modelos adquiridos en la provincia michoacana?

A lo largo de estas tres primeras etapas narrativas, se puede ver la manera en que utiliza las fórmulas románticas y el evidente interés becqueriano. En los escritos zamoranos, específicamente en los narrativos, el tema del sueño, vigilia y realidad, explotado tanto en el romanticismo alemán como en el francés y el español, sólo se presenta en dos relatos, cuyos títulos evidentes no permiten sorpresas en los

⁷⁷ Amado Nervo, “Mis lunes. ‘Tardes domingueras’”, *Lunes de Mazatlán*, p. 212.

⁷⁸ Gustavo Adolfo Bécquer, “La creación”, en *Obras completas*, p. 336.

posibles lectores: “Delirio y realidad” y “De los sueños”; en Mazatlán el cuento “La realidad de un sueño” sigue el mismo rubro, sobre todo el de “Delirio y realidad”, donde el protagonista sueña con una mujer a la que en el mundo real no accede. Los umbrales del sueño en estos textos se presentan con el delirio de la fiebre, el desborde imaginativo del personaje:

Las memorias de aquellas horas o días (porque yo no tenía conciencia del tiempo) vienen muy débiles a mi mente. Solo sé que soñé mucho, que aquella imagen encantadora estaba siempre presente en mi cerebro, siempre grabada en mi alma, y que a su sola vista habían huido medrosas todos aquellos fantasmas extravagantes a que había dado ser mi fantasía.

[...] Sentí el roce de unas faldas que se acercaban. ¡Seguramente era ella! Hice un esfuerzo, abrí los ojos, y me parece que di un grito... Frente a mí se hallaba una mujer, ¡y aquella mujer era igual, enteramente igual a la de mis ensueños!⁷⁹

El cuento se encuentra enmarcado y construido por un doble narrador,⁸⁰ y esto hace que sea más relevante el punto de quiebre de los dos mundos, el imposible y el real. Nervo no puede obviar el modelo que le ofrece Bécquer en “El aderezo de esmeraldas” cuyo punto de convergencia de los espacios reales e imaginativos tiene mayor efecto ante un doble juego ficcional:

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

⁷⁹ Amado Nervo, “Delirio y realidad”, *Tres estancias narrativas*.

⁸⁰ El término que tal vez quedaría para el manejo de relato enmarcado sería el que propone Gerard Génette: el de la metadiégesis, con un narrador en dos grados: el de la diégesis y el de la metadiégesis.

Yo me incorporé con los ojos espantados. Me incorporé y... en aquel punto llegaba frente a casa de Durán.⁸¹

El espacio confuso, en el límite de la realidad y el sueño, Bécquer lo aprehende en la rima LXXI:

No dormía; vagaba en ese limbo
en que cambian de forma los objetos,
misteriosos espacios que separan
la vigilia del sueño.⁸²

En la “Introducción sinfónica” Bécquer concreta, a través de su poética, esa perturbadora situación que Nervo desarrolla en sus relatos: “Me cuesta trabajo saber qué cosas he soñado y cuáles me han sucedido. Mis afectos se reparten entre fantasmas de la imaginación y personajes reales. Mi memoria clasifica revueltos nombres y fechas de mujeres y días que han muerto o han pasado, con los días y mujeres que no han existido sino en mi mente”.⁸³

En los cuentos de la ciudad de México, Nervo abandona el tema del sueño y la realidad, considerado este tópico como una revelación sublime de los estados del alma, donde se encuentran las verdades esenciales de la vida, donde se entabla la comunicación con lo natural y lo divino; será hasta 1907 con la novela corta *Mencia*, cuando regrese al tema en una de sus más perfectas formas.

Como derivado de esta línea temática, la representación del ideal femenino se va bosquejando desde los escritos de Zamora, siempre conformada en la imposibilidad amorosa. En “Besos que matan”, la

⁸¹ Gustavo Adolfo Bécquer, “El aderezo de esmeraldas” en *Obras completas*, p. 381.

⁸² Gustavo Adolfo Bécquer, ed. cit., p. 483.

⁸³ Gustavo Adolfo Bécquer, “Introducción” ed. cit., p. 47.

mujer ingenua y casta sucumbe ante un ardiente beso del enamorado, mientras que en “De los sueños”, la pérdida de la amada es doble: por un lado, el amante no puede acceder a ella dentro del ámbito de la realidad, y por otro, la mujer muere dentro el espacio onírico: así se muestra un claro contraste de la realidad mundana ante la sublimidad que ofrecen los sueños.

Era obvio que el romanticismo tenía que perder sus formas en el fin de siglo, sobre todo ante las revoluciones internas y externas que se estaban fraguando: el racionalismo, la búsqueda de otra fe, la industrialización de las ciudades, y la marcada presencia del positivismo. Los mismos escritores finiseculares tenían que manifestar ese espíritu de época (*zeitgeist*), y Amado Nervo hace lo propio en sus relatos: la transformación del ideal femenino es uno de los tantos visos.

Así como la figura del héroe romántico llega a sus formas más degradadas en un sentido fenomenológico, a finales del siglo XIX, el amor ideal también se va diluyendo. La crítica al bovarismo de los personajes femeninos de la narrativa temprana de Nervo —por ejemplo en como en “Si fueras inglés...”—, ya está bosquejando a una mujer tangible, no la que habita en el mundo de los sueños becquerianos; tal vez el ejemplo más claro de esta ruptura esté expresado en “La lámpara y la estrella” que en su alegoría transforma el poema de Bécquer “Lejos y entre los árboles”:

Lejos y entre los árboles
de la intrincada selva,
¿no ves algo que brilla
y llora? Es una estrella.
Ya se la ve más próxima,
como a través de un tul,

de una ermita en el pórtico
brillar: es una luz.
De la carrera rápida
el término está aquí.
Desilusión. No es lámpara ni estrella
la luz que hemos seguido: es un candil.⁸⁴

El desencanto becqueriano ante la falsa luminosidad del candil se revierte en Nervo, cuando la lámpara expresa a la estrella: “Soy la compañera del que pena, del que llora, del que estudia, del que escribe... Tú vives en el espacio, mas por eso mismo no eres para el hombre sino un encanto lejano, inútil. Pupila que ves indiferente las miserias de la tierra; ante el que goza apareces seductora, ante el que sufre, irónica e incommovible. Brillas mucho, en verdad, pero tan alto...” El pragmatismo del mundo cotidiano en el fin de siglo ya no consentía ver las estrellas.

De este modo, los primeros momentos narrativos de Amado Nervo estarán en el punto de contacto del término y la gestación de movimientos literarios. El romanticismo permitió a la literatura hispanoamericana encontrar sus propios senderos. La narrativa nerviana poco a poco encontraría sus propias posibilidades, y la novela *El donador de almas* (1899) demostraría que el escritor había reconfigurado su primera estética romántica, hecho que será contundente con *Mencia*, al fusionar su tradición con la estética de los siglos de oro, el romanticismo y las nuevas estéticas simbolistas. Estos logros narrativos alcanzarían los límites de la novela en gestación hacia la segunda década del siglo XX.

⁸⁴ Gustavo Adolfo Bécquer, “Lejos y entre los árboles”, ed. cit., pp. 498-499.

SIMULTANEIDAD ONÍRICA EN AMADO NERVO Y H. G. WELLS

Aunque el interés que manifestaba Nervo por la obra de Wells es evidente y el conocimiento que tiene de ella es abundante como lo deja ver en diversos ensayos,⁸⁵ resulta improbable que haya leído el cuento “El sueño de Armageddon” del autor inglés y escrito su novela influido de una manera casi inmediata. Me gusta más pensar que se debe a una idea que pululaba en el cosmos literario y que fue retomada por ambos, en los extremos sur y norte del continente europeo. Una idea del apocalíptico inicio de siglo.

El desesperanzador siglo XIX culminó finalmente; Nervo y Wells, escritores a caballo entre dos siglos tuvieron que lidiar con su añorado y triste pasado y su incierto futuro. La grave zozobra del fin de siglo XIX se vuelve hacia el XX donde se plantean las preguntas: ¿qué nos queda del pasado?, ¿qué nos quedará en el futuro?

Y precisamente *Mencía* y “El sueño de Armageddon” demuestran que las diversas realidades sólo están habitadas por sombras, fantasmas, figuras ilusorias, en ciudades próximas a la muerte, donde no hay regresos felices, donde el héroe pierde el paraíso sin tener una segunda oportunidad de alcanzarlo, donde se vuelve un ángel caído, un héroe derrotado por el aplastante siglo en ciernes. El pasado y el futuro penden en el hilo del sueño, y el despertar siempre será un presente.

⁸⁵ Véase por ejemplo “La literatura maravillosa” en *Obras completas*, t. II, pp. 706-707.

La superposición de los espacios y los tiempos, fundamentales en la construcción de sendas obras se manifiestan en dos ámbitos; en *Mencía* es el vínculo del presente con el pasado, específicamente, un determinado momento histórico: el siglo XVI del rey español Felipe II. Por su parte, “El sueño de Armagedon” contiene esa visión futurista que tanto preocupaba a su autor. Los dos extremos del tiempo, fusionados por lo onírico, se enlazan también por la presencia femenina —como continuación de la temática recurrente finisecular—, en espacios específicos: ciudades, o mejor dicho, espejismos de ciudades. Así, el vínculo simbolista de ciudad y mujer se adhiere a una literatura fantástica incorporada al siglo XX.⁸⁶

Desde el texto introductorio dirigido al lector, Nervo advierte que el sueño al que hará referencia tiene la sombra de otro, el de Calderón, donde “la vida es sueño y los sueños, sueños son”. El que sea el sueño de un platero toledano del siglo XVI, el sueño real de un posible rey, de un posible país, de un tiempo presente, reaviva la ambigüedad del espacio y del tiempo.

La temática planteada en *Mencía* no es ajena al resto de la obra nerviana, desde narraciones como “El viejecito”, “La serpiente que se muerde la cola” o *El sexto sentido*, Nervo tiene la inquietud de conocer, de definirse, de explicarse en tanto individuo y espíritu, su lugar en el mundo y su fluir en el tiempo; ya sea con la posibilidad del sueño eterno, el sueño cíclico o el sueño efímero. Así, fusiona su tradición cristiana con ideas tomadas de la teosofía de Madame Blavatsky. Desde

⁸⁶ Véase el apartado de este estudio “Toledo y El Greco en el imaginario finisecular”.

1907 con *Mencía*, incluso antes, desde *El donador de almas*, Nervo ya tiene estas preocupaciones, y en *El estanque de los lotos* (1917) logra reunir estas ideas en el poema “Dormir”:

El Sueño es en la vida el solo mundo
nuestro, pues la vigilia nos sumerge
en la ilusión común, en el océano
de la llamada REALIDAD. Despiertos,
vemos todos lo mismo:
vemos la tierra, el agua, el aire, el fuego,
las criaturas efímeras... Dormidos,
cada uno está en su mundo,
en su exclusivo mundo:
hermético, cerrado a ajenos ojos,
a ajenas almas; cada mente hila
su propio ensueño (o su verdad: ¡quién sabe!)⁸⁷

Aunque no hay una presencia evidente del budismo o de otras religiones de la India en *Mencía*, si hay aspectos de transmigraciones de almas o del eterno retorno (idea que Nervo pudo haber tomado de Nietzsche).⁸⁸ Por su parte Feustle detecta:

La doble percepción que aparece en las novelas *Mencía* y *Amnesia* y en otros cuentos, muchas veces se toma como prueba definitiva de que los hombres han vivido en épocas anteriores a su vida actual. El hecho de que recibimos la sensación de que todo lo que vemos o sentimos ha ocurrido antes, y no podemos acordarnos de dónde ni de cuándo, resulta en este caso de haber visto y sentido estas cosas cuando vivíamos en otra época.⁸⁹

⁸⁷ Amado Nervo, “Dormir”, *El estanque de los lotos*, O. C., t. II., p. 1781.

⁸⁸ En un ensayo titulado “De lo inconsciente en la creación literaria”, Nervo señala –en este caso, desde el punto de vista creativo– que hay otros “yos” en cada uno de nosotros, algo que desarrollará en *Mencía* y otras novelitas: “¿Cuál es la parte que toma la voluntad en nuestras ideas, nuestros juicios y razonamientos; en una palabra, en todas la operaciones del espíritu? [...] ¿Qué es, pues, en suma, esa fracción misteriosa de nuestro yo? [...] Ya desde los más remotos tiempos, los grandes filósofos, los fundadores de religiones, intentaron responder a preguntas semejantes: ‘Llevas en ti mismo un amigo sublime a quien no conoces’ –dijo Krishna, y Marco Aurelio nos habla del “dios escondido” que habita en cada uno de nosotros”, *op.cit.*, t. II, pp. 709-710.

⁸⁹ Joseph A. Feustle, Jr. “La metafísica de Amado Nervo”, en *Hispanófila. Literatura-Ensayos*. Núm. 40 (1970), p. 49.

Como dije anteriormente, lo que sucede en *Mencia* es la ambigüedad ligada a esa doble percepción, y por ende, a la superposición del espacio y del tiempo: el sueño de Lope es el del rey, o el del rey es el de Lope.

La irrupción del límite —utilizando las palabras de Víctor Bravo— se da en el despertar. El despertar *al* sueño se manifiesta por un hilo dorado que sale de las ventanas de las supuestas habitaciones del rey. La vacilación ejercida por el personaje refuerza la transgresión de los límites:

Cuando Su Majestad abrió los ojos, todavía presa de cierta indecisión crepuscular que al despertarse había experimentado otras veces, y que era como la ilusión de que flotaba entre dos vidas, entre dos mundos, advirtió que la vertical hebra de luz, que escapaba de las maderas de una venta, era más pálida y más fina que de ordinario.⁹⁰

Desde este momento, los dos mundos se dividen y el rey deja de serlo, se convierte en otro, el otro que fue o que pudo haber sido. El viejo monarca abandona sus regias vestiduras y en su lugar queda la ropilla del joven platero; su importante y decisivo trabajo en la dirección de su país, se reduce a la creación —no menos significativa y más grandiosa— de la custodia para San Francisco. La complicada y angustiosa vida del rey se contrapone a la modesta y apacible existencia de Lope.

El presente —o el futuro, desde el punto de vista del sueño— está muy lejano, como distantes están también sus máquinas cuyos nombres suenan extraños: automóviles, yates, objetos raros ejercidos por fluidos eléctricos. El futuro parece desdibujado como un borroso

⁹⁰ Amado Nervo, *Mencia*, *op.cit.*, t. I, p. 325.

sueño que a ratos se vuelve pesadilla. Lope, cada vez más seguro de su propia existencia, se despoja del sueño en que era rey: “¡Sí, él fue siempre Lope de Figueroa, ahora estaba seguro de ello; Lope de Figueroa, de veintiséis años de edad; Lope de Figueroa, que soñó ser rey! ¡Un rey viejo, de quién sabe qué reino fantástico, en quién sabe qué tiempos extraordinarios y peregrinos!” (Nervo, p. 329).

El mundo de las máquinas —del que Wells no deja de horrorizarse—, en esta novela también sorprende e inquieta; las visiones del platero parecen inclementes y fantásticas para su amada:

Volaba, Mencía, volaba... Y vivía yo, asimismo, entre otras muchedumbres de máquinas. Las había que almacenaban y repetían la voz del hombre; las había que, sin intermedio alguno, llevaban la palabra a distancias inmensas, y otras que lo hacían por ministerio de un hilo metálico; las había que reproducían las apariencias, aun las más fugitivas, de los objetos y de las personas, como lo hacen los pintores, solo que instantáneamente y de un modo mecánico; máquinas que escribían con sorprendente diligencia y nunca vista destreza, como no podrían hacerlo nuestros copistas [...] máquinas que imprimían solas; máquinas que corrían vertiginosamente sobre dos bordes paralelos de acero. Yo habitaba una ciudad llena de estas máquinas y de industria innumerables (Nervo, pp. 329-330).

Mientras tanto, en el otro extremo de la línea del tiempo está “El sueño de Armageddon” de Wells. En este cuento, a pesar de que los límites espaciotemporales se han violado, el presente de la narración está en la situación original, donde el sueño ha concluido. Para desgracia de su protagonista, es ya comprensible cuál fue el sueño y cuál la realidad, aunque el otro plano, en un principio, haya capturado su vida: “Soñé que era otro hombre, que vivía en otra parte del mundo y en una época

diferente. Soñé con ello noche tras noche, y noche tras noche me desperté en aquella otra vida”.⁹¹

En *Mencía* el sueño dura una noche, lo soñado un día, y su transcurrir apacible es incomparable con el del cuento de Wells, donde el ciclo de sueños se va interrumpiendo como capítulos de una novela, y el personaje abandona su vida decimonónica por vivir en el espacio onírico: “Desde el principio fue muy real. Me daba la impresión de que despertaba en él de repente. Resulta curioso que en estos sueños nunca me acordara de la vida que ahora vivo. Era como si la vida onírica fuera suficiente mientras duraba” (Wells, p. 283).

Pero en ambos textos el futuro tiene algo de angustioso. En el mañana de *Mencía*, tiempo soñado por Lope, la violencia se ensoberbece: “Ahora recuerdo que hablabas de *un atentado* contra un hijo que tenías, y pronunciabas palabras raras que nunca oí antes, y que infundían a todos miedo, terror y espanto. Decías..., decías: “¡Los anarquistas! [...] Tu hijo el príncipe moría asesinado, y tú tristemente, tristemente, seguías reinando.” (Nervo, p. 329).

En el texto de Wells esto tampoco es la excepción, el mundo onírico apacible se vuelve de una incontrolable violencia, el paraíso que habitaba Hedon —así llamado en el sueño— desaparece, el sueño se vuelve pesadilla y la única escapatoria es despertar, despertar a la muerte.⁹²

⁹¹ H. G. Wells, “El sueño de Armageddon”, en *Doce historias y un sueño*, p. 329. Seguiré el mismo modelo que las citas de *Mencía*.

⁹² Siglos atrás, Shakespeare había dicho: “despertar es morir”. En Wells, como en Nervo, su tradición literaria sigue ligada a sus obras. Así, Calderón y Shakespeare tienen una presencia en ambas narraciones.

En Wells, el presente con todos sus defectos y pesadumbres no alcanzan al futuro que llega a grados superlativos. Sin embargo, no hay escapatoria en ambos mundos; el mismo personaje sufre estas transformaciones, es un yo hiperbólico —si se me permite el término—. De llamarse Cooper, el protagonista se convierte en Hedon; de dirigir un despacho en Liverpool, se vuelve en casi el dueño del destino humano: en sus manos está impedir que se desencadene una guerra mundial; las decisiones cotidianas del siglo XIX se convierten en resoluciones vitales en el otro mundo; y el simple transcurrir de su existencia, se vuelve en una necesidad de aprisionar el tiempo, para que no se le escape su sueño.

Tanto en *Mencía* como en “El sueño de Armagedon” las máquinas envuelven a la humanidad; la devora, sobre todo; la máquina de guerra. El mismo viejo monarca del relato nerviano las almacena como esperando cualquier momento para usarlas. Es como si la sombra de una gran guerra comenzara a expandirse:

Y yo era rey, tenía ejércitos con armas de un alcance y una precisión que apenas puedo comprender, y junto a las cuales nuestros arcabuces con sus pelotas, nuestras culebrinas de mayor alcance y nuestros cañones serían cosas de niños. ¡Poseía flotas, galeazas y galeones, no construidas a la manera de nuestras naos, no movidas a remo o a vela, sino por la fuerza del vapor, del vapor de agua, Mencía, el cual escapaba de ellas en torbellinos negros, y algunas se sumergían como los peces, y... (Nervo, p. 330).

Si el futuro relatado por Lope es inquietante, el que plantea Wells, otro más lejano, resulta verdaderamente apocalíptico:

Esas máquinas de guerra no eran más que unos de los innumerables aparatos que habían sido inventados y habían caído en desuso durante el largo periodo de paz. Había

montones de esos artilugios con gente dedicada a sacarlos a la luz y ponerlos a punto. Máquinas infernales y estúpidas; máquinas que nunca habían sido probadas. Motores grandes, explosivos terribles, cañones enormes (Wells, p. 301).

En el futuro pintado por los dos autores, las pocas posibilidades para la salvación se ven reducidas ante la sombra de la guerra, y sobre todo, de la inmensa soledad humana: “Los hombres volaban, Mencía, volaban y eran mucho más libres..., pero no felices.” (Nervo, p. 330).

En *Mencía* el mundo futuro se difumina, al igual que sus fantasmas de muerte están lejos, en otro ámbito, por el momento indeseable e inalcanzable; en cambio, en el relato de Wells esos fantasmas habitan verdaderamente en el mundo futurista. El paraíso encontrado por Hedon no se pierde al despertar, su mayor desgracia consiste en perderlo en ese mundo onírico, cuando la pesadilla llega y muere *ella*. Por el contrario, la serena vida de Lope también desaparece cuando el rey despierta y cuando comprende que *ella* era una sombra, un ensueño.

Así, ellas, la chica innominada del cuento inglés y *Mencía*, la joven española de la *nouvelle*, representan el idilio imposible, en un determinado paraíso: un Capri de siglos todavía no llegados, y un Toledo de épocas pasadas.

Aunque a grandes rasgos he hablado sobre la relación del espacio urbano y lo femenino en el apartado “Toledo y El Greco en el imaginario finisecular”, me limitaré a comparar los relatos de Nervo y Wells. En primer lugar, me dedicaré a “El sueño de Armageddon” y dejo al final a

Mencia, obviamente por ser objeto central de mi investigación, y por ser su construcción narrativa más rica en símbolos.

En el caso de estos dos relatos, el sueño es un ámbito donde puede presentarse la relación de las féminas con las ciudades; en “El sueño de Armagedon”, la urbe, si bien no cumple la misma función que en las novelas simbolistas, sí es un elemento que se conjuga con la presencia femenina. Las ciudades para Wells tenían otra connotación: la naturaleza podrá ser más benevolente, mientras que la ciudad “había engullido completamente a la humanidad”.⁹³

No se debe olvidar que Wells es un escritor de ciencia ficción y sus textos —casi todos futuristas o donde la ciencia y tecnología están de por medio—, tienden a la reflexión del porvenir de la humanidad.

Nervo, en algún momento reflexionó sobre este tipo de literatura —que curiosamente llama maravillosa—, en la que Wells tiene un lugar importante, y donde el hombre del siglo XX que parece más racional, no puede dejar de lado ese aspecto desconocido del universo: “Hemos querido matar al misterio, pero el misterio cada día nos envuelve, nos satura, nos penetra más... Creímos que la ciencia lo destruiría, y lo trae de la mano y nos lo pone delante.”⁹⁴

De este modo, se podría entender el vínculo que mantiene el autor inglés con otras producciones fantásticas, y que haya “lazos oníricos” entre Wells y Nervo. Lo que el relato del inglés acentúa es que

⁹³ H. G. Wells, “Historia de tiempos futuros” en *El bacilo robado y otros incidentes. Cuentos del Espacio y del Tiempo*, p. 281.

⁹⁴ Amado Nervo, “La literatura maravillosa”, en *O. C.*, t. II, p. 707.

el deseo amoroso se ve ensombrecido con el sueño profético, como lo hacían los sabios bíblicos augurando tiempos terribles.

Dos partes se pueden encontrar en la construcción del relato, la primera correspondería al paraíso —el sueño—, y la segunda a la caída a los infiernos —la pesadilla—, con ligeros intervalos de “lucidez” que sólo hacen más angustioso el deseo o el impulso de regresar al mundo onírico y vivir realmente. Esto nos hace recordar a Nerval que en *Aurelia* espera con ansia y cierta melancolía la llegada de la noche.

Por supuesto, el paraíso se relaciona con la joven amada y con la Capri de hermosos paisajes. El ambiente es todo luz, y esta luminosidad proviene, específicamente, de la chica, cuya imagen parece recortar el sol:

Me encontraba echado en un sofá, un sofá de metal con cojines a rayas, y la chica estaba asomada al balcón, de espaldas a mí. La luz del amanecer le rozaba los oídos y las mejillas. Su precioso cuello blanco, decorado con unos pequeños rizos, y sus pálidos hombros recibían la luz del sol mientras toda la elegancia del resto de su cuerpo quedaba disimulada por una fría sombra azulada. Su vestido —¿cómo podría describirlo?— era holgado y ligero. Al verla allí, delante de mí, pensé en lo bella y atractiva que era, como si nunca antes la hubiese visto. Cuando por fin suspiré y me puse en pie, apoyándome en un brazo, volvió su rostro hacia mí... (Wells, p. 284).

La joven tiene un carácter casi divino, su aparición coincide con el amanecer, en el inicio de una *vita nuova*, donde ella es la luz que guiará a Hedon en el nuevo camino que emprende lejos de los estúpidos problemas humanos, donde el poder y la codicia han quedado. Ella significa toda su ilusión, una sombra que se vuelve corpórea, es su Beatriz que lo conduce al paraíso:

Es el rostro de un sueño, el rostro de un sueño. Era bella, pero no con esa belleza que es terrible, fría y venerable, como la de una santa. Tampoco era la belleza que provocaba fieras pasiones. Se trataba de una especie de resplandor, de unos labios dulces que se ablandaban en sonrisas y de unos ojos grises y solemnes. Se movía con elegancia; parecía participar de todas las cosas agradables y dulces... (Wells, p. 285).

Si bien no hay un interés en la descripción de rasgos que más atraían a los simbolistas como la cabellera —apenas mencionada por unos rizos sin acentuar su color—, sí se hace hincapié repetidas veces en los ojos, que no son del glauco color de las mujeres fatales o aquellos azulados de las jóvenes frágiles, sino de un tono grisáceo “solemne” que nos remite al color de las cenizas, como si a través de su mirada se presintiera la destrucción que se avecinaba.

Con su amada y en Capri, el político Hedon recupera ilusiones perdidas; la unión con la joven no puede ser más perfecta que en ese lugar, donde solos, egoístas, viven su amor. Sin embargo, pesa sobre él la sombra de lo que había dejado atrás, no en otra realidad, sino en el mismo mundo que quería separar de sí mismo. Pero ¿cómo ser otro cuando no hay ya otros mundos, aparte del que estaba viviendo? Negarse dos veces era ya imposible, tenía que lidiar consigo mismo, con Hedon, pues Cooper estaba vedado de esa realidad. Y a cada instante trata de justificar sus actos, sabiendo que las consecuencias podrían ser grandes: “Después de todo, pensé, así es la vida; el amor y la belleza, el deseo y el deleite, ¿acaso no valen más que todas aquellas disputas siniestras por alcanzar unas metas imprecisas y gigantescas? Me culpaba a mí mismo por haber querido ser un líder cuando podía haber entregado mis días al amor” (Wells, p. 287).

Capri aleja a la pareja —al menos así lo creen en un principio— del mundo exterior; ahí crean su propio espacio, su *locus amoenus*:

Nuestra habitación estaba en el extremo del promontorio, de modo que podíamos mirar al este y al oeste. Hacia el este había un gran acantilado, de unos mil pies de altura, de un color gris frío con una brillante franja dorada, y más allá estaba la Isla de las Sirenas y una costa baja que se fundía con el esplendoroso amanecer. Al volverse hacia el oeste se divisaba, cercana y nítida, una pequeña bahía con una playita aún en sombra. Y fuera de ésta se alzaba el monte Solaro, alto y rígido, con su cima rosa y dorada, como una belleza entronizada, mientras la luna blanca flotaba tras él en el cielo. Ante nuestra vista se extendía un mar multicolor salpicado con pequeñas barcas de vela (Wells, pp. 288-289).

Pero el problema está ahí, y no por ellos se detendrá la crisis que se avecina, y él como importante político y figura relevante de su partido tiene que intervenir para evitar la guerra; sin embargo, la pérdida de su pequeño paraíso impide que él tenga que realizar su deber. Ella lo es todo en su vida y lo demás no importa. La joven sabe muy bien las consecuencias a que arrastran las pasiones e intenta persuadirlo, aunque ya es demasiado tarde para ellos y para la humanidad:

« —Nada me hará volver —dije—. ¡Nada! He escogido, cariño, he hecho mi elección y el mundo debe seguir su curso. Pase lo que pase viviré mi vida, ¡viviré para *tí*! Nada me apartará de mi camino; nada mi amor. Aunque murieras, aunque murieras...
 « —¿Sí? —murmuró.
 « —Entonces... yo también moriría (Wells, p. 302).

Con esto, la guerra se desata y ellos pierden su edén. La huída de Capri es como un destierro del paraíso que se les ha rebelado; el viaje silencioso en una barca, mientras en el cielo se combate, como en las batallas del fin del mundo, del Armagedón reveladas al profeta Juan

(*Apocalipsis*, 16: 16-21): “¿Qué otra cosa podía hacer sino huir? Había pensado que la guerra no llegaría hasta Capri. Me había parecido que Capri quedaba fuera, como si hubiera sido la antítesis de todo aquello, pero dos noches después toda la isla gritaba y vociferaba” (Wells, p. 305).

El viaje en barca por las aguas que podrían liberar el amor y la razón —como el mismo Hedon señala—, se transforma en un viaje a los infiernos, o una isla donde sólo hay muerte. El cuadro lúgubre descrito se asemeja a aquella obra plástica de Böcklin donde un silencioso bote arriba a una isla con templos derruidos, tan atractiva para las mentes simbolistas, y tan comentada por Nervo y Darío.



(Figura 6)

En el cuento, la muerte misma llena la isla de Salerno; él con su ensueño en brazos camina hacia la oscuridad de los templos ruinosos:

Fue en el oscuro, en el grande y oscuro. Me senté en una columna caída con mi amada en los brazos... Después del primer balbuceo me quedé en silencio. Al rato las lagartijas salieron y volvieron a corretear como si nada extraño hubiera ocurrido, como si nada hubiera cambiado. Reinaba una quietud espantosa, el sol estaba en lo alto y las sombras no se movían; hasta las sombras de las hierbas sobre los entablamentos estaban inmóviles, a pesar del estruendo y las detonaciones que surcaban el aire. (Wells, pp. 313-314).

La muerte se posa en los dos amantes y no queda más que esperar la pesadilla y el despertar.

Pero tratar de detener “los ensueños” inútilmente siempre conlleva a una suerte de impotencia en el soñador, pues cuando el sueño parece más real, cuando se cree que la amada jamás se irá, el hechizo se rompe. Y en *Mencia* no es la excepción. Los hilos de luz se confunden, así como el despertar.

La primera impresión del rey, después de quedarse perplejo ante la falta de su timbre eléctrico, y por ende, de su ayudante de cámara, fue la aparición de una figura parada frente a él. Nuevamente, como en el sueño de Wells, una mujer abre el portal del otro mundo en el inicio del día: “En esto, la puerta que su Majestad, por invencible hábito, suponía que era una ventana que caía sobre la gran plaza de Enrique V, se entreabrió, y una figura de mujer, alta, esbelta, armoniosa, se recortó en la amplia zona de luz que limitan las maderas” (Nervo, p. 326).

Al igual que en el anterior relato, la fémica tiene características divinas; su cabello trenzado no intenta dar un efecto letal, sino todo lo contrario, hay cierto recato en el peinado y también en su vestimenta para acentuar la pureza que emana. Pareciera sacada de alguna

pintura manierista, sobre todo por los juegos de luces y sombras que proyectaba en la habitación:

Era, a lo que podía verse, una mujer de veinte años a lo sumo, de una admirable belleza. Sus ojos, oscuros y radiantes, iluminaban el óvalo ideal de un rostro de virgen, y sus cabellos, partidos por el medio y recogidos luego a ambos lados, formando un trenzado gracioso que aprisionaba la robusta mata, eran de un castaño oscuro y magnífico. Vestía modestamente saya y justillo negros, y de los lóbulos de sus orejas, que apenas asomaban al ras de las bandas del pelo, pendían largos aretes de oro, en los cuales rojeaban vivos corales (Nervo, p. 326).

Sus ojos son oscuros como queriendo guardar todo misterio. Pero lo más importante sería la manera de describir su voz, “la voz de plata” cuyo dueño era el orfebre, ¿no podría modelarla también como a sus otras creaciones?, ¿y esta, no era una verdadera creación celestial?: “¡Era la criatura por excelencia, hecha como de una alquimia divina! Era la compañera ideal, casta, apacible, como un poco de hermana en su abandono, con un poco de madre en su ternura. [...] ¡Para él habíala Dios hecho, *tota pulchra*; como los más claros cristales, clara; incorruptible como el oro e inocente como la rosa! (Nervo, p. 341).

Mencia es la guía del mundo onírico, pero también del pasado español, de Toledo y del mundo artístico de la ciudad. No hay detalle que no escape al narrador de ese pasado glorioso y de ensueños, desde las determinantes lecturas de la *Diana* de Jorge de Montemayor, hasta un recorrido por los tipos retratados en las obras de Cervantes, y sobre todo, Toledo, la ciudad en 1580.

Mencia descubre los velos a Lope y le enseña su siglo esplendoroso que ya está feneciendo; pero lo que está ante los ojos de

Lope aún no ha desaparecido, ni el hechizo se acaba cuando el platero abre las ventanas y encuentra a una ciudad llena de contrastes, donde todo se mezcla, donde todo puede ser posible, incluso que él sea un joven orfebre y que tenga a su lado a su amada Mencía:

Lope recorrió con la mirada atónita el panorama. La urdimbre de callejuelas se enredaba a sus pies. Bordábanlas en su mayoría muros bajos, con muy pocas ventanas, y todas las arquitecturas se codeaban en el más heteróclito contubernio. Campanarios, miradores burdos o aiosos portales encancelados, ventanas góticas, postigos enrejados de cenobio; sobre la sinagoga, la cruz: junto a la pesada torre medieval, áspera y fuerte como la de un castillo roquero, el alado minarete bordado de encajes; junto a la severidad de un cornisamiento romano, la gracia enredada y traviesa de un arabesco que canta los atributos de Allah [...] (Nervo, p. 331).

La joven, en su papel de guía del otro mundo enseña a Lope cosas que él debería saber si su verdadera existencia fuera de ese tiempo. La vacilación de Lope es notoria en ese siglo, todo pregunta, todo desconoce, y el recuerdo de otros tiempos se presenta en forma de destellos, sólo para confundirlo; la visita al rey Felipe lo altera, pues podría ser un espejo del otro rey de tiempos futuros.

Y entre las vivaces y grandilocuentes descripciones toledanas, tampoco podía faltar El Greco, descrito todavía en una etapa de vitalidad, como una lectura de un posible autorretrato: “Era el pintor muy joven aún; de treinta y dos a treinta y cinco años representaba apenas, no obstante los asomos de calvicie, que habían despoblado ya y ensanchado su frente. Llevaba la barba no muy espesa y terminada en punta, la cual alargaba aún más su rostro largo de suyo. Su nariz era de aguileño corte, aunque quizá un poco grande; sus ojos no muy

brillantes ni expresivos, y sus orejas algo desproporcionadas” (Nervo, p. 336). (¿No correspondería esta descripción con la del propio Nervo en su mocedad?)

Mientras sus almas están enlazadas, Mencía y Lope presienten que se acerca el final del sueño; el tiempo se agolpa entre las rocas de la ciudad y en la vacilante existencia de Lope: “Y parecíale a Lope que dentro de él mismo se escuchaban también los rumores de todas las épocas; que en él gritaba la voz de los que se habían callado para siempre; que era él como una continuación viva de los muertos, que siempre había vivido, que viviría siempre, juntando en su existencia los hilos de muchas existencias invisibles de ayer, de hoy, de mañana.” (Nervo, p. 341). Si al menos no durmiera... El miedo se apodera de ambos, el miedo de volverse sombras y confundirse, perderse en la noche de los tiempos. Pero ya es tarde, el sol se pierde y aparecen las sombras de la noche. Y la revelación final cubre los párpados del amante:

—¿Cómo? ¿Qué dices? ¡Luego tú no existes, luego esos ojos y esa boca, y esos cabellos y ese amor... no son más que un sueño!

—¡No son más que un sueño! —repitió Mencía fúnebremente.

—Pero entonces —insinuó Lope con espanto—, tú..., tú no vives; tú, Mencía, la esposa de mi corazón, la elegida de mi alma, la única a quien siento que he amado... ¡desde hace mucho, mucho, desde todos los siglos!, ¿no eras más que una sombra? (Nervo, p. 342).

La realidad es más dolorosa cuando se retorna a ella después de abandonar el paraíso onírico, cuando el amor se queda atrapado en el sueño, cuando no hay posibilidad del regreso. La sombra se ha

escapado, el fantasma ha huido, y la soledad tiene el peso de la ausencia.

El paraíso jamás será recobrado, y la misma realidad parece más irreal que el propio sueño. El viejo monarca tiene su vida ya extinta, y su sueño se ha vuelto polvo, ni su poder terrenal pueden recobrar a la amada, su poder no existe en el otro mundo, donde habita ella: “¿no la veré, pues, nunca? ¿Nunca más he de verla? Yo la amé, sin embargo... Estoy loco, hermana mía. ¡La amé y anhelo recobrarla!...” (Nervo, p. 343-345). Sin embargo ella es más suya en cuanto es más lejana, es el amor ansiado, el amor perdido, el amor no recobrado. Despertar resulta más inquietante que haber traspasado el límite. La vigilia sólo impide volver a la otra conciencia. En este mundo el fantasma no es ella, sino él.

En cuanto al otro sueño, el de tiempos futuros, los elementos de la realidad, al despertar, se presentan fragmentados. Hedon, en cuya vida real es Cooper, lentamente pierde su nombre en la vigilia de su vida, porque no hay posibilidad de regresar al sueño, porque el ciclo ha concluido. La oscilación entre los dos mundos lo ha despojado de su identidad, sobre todo cuando una parte de él ha muerto en el futuro, del cual ya no sabe si quiere esperar. No hay escapatoria, el presente lo mantiene aprisionado a una vida que ya no siente, que ya no es suya, y el recuerdo del futuro no tiene para él ninguna esperanza; se encuentra solo, atrapado en su propia existencia, sólo la muerte, acaso, lo podría salvar de su vigilia perpetua.

Pero —y sigo las palabras del narrador del relato futurista— “si no *existe* refugio alguno, si no hay ningún lugar de paz y si todos nuestros sueños sobre rincones tranquilos son una locura y un engaño, ¿por qué los tenemos?” (Wells, pp. 306-307).

CONCLUSIONES

MENCÍA EN LA PERSPECTIVA NERVIANA

Trece años vivió Amado Nervo en España. Muchos ciertamente para alguien que pasó buena parte de su vida tratando de encontrarse a sí mismo, al tiempo que buscaba una identidad literaria. Finalmente en tierras castellanas, donde consolidó su carrera artística y diplomática, Nervo construyó al ser humano con los más importantes e incógnitos momentos al lado de Ana Cecilia Luisa Dailliez, la amada que prefiguraba desde *Los jardines interiores* (1905) y que explicitó en el ideal de varias novelas cortas y por supuesto en *La amada inmóvil* (editada póstumamente en 1920 por Alfonso Reyes).

Las malas experiencias en su estancia parisina (1900-1902) le dieron al joven poeta mexicano la madurez para enfrentarse con más armas —literarias y políticas— al contexto español desde 1905 hasta marzo de 1918, fecha en la que el ministerio de Relaciones Exteriores mexicano — por orden del gobierno constitucional de Venustiano Carranza— le notifica que debe partir a la patria de origen a recibir un nuevo nombramiento. El sorpresivo llamado apenas le permite trazar algunas líneas de breve

despedida a sus amigos más cercanos, en los que se encontraba Alfonso Reyes: “Ya sabrá que me voy. Creo (y espero) que para volver. Así, pues, hasta pronto, si el destino no manda otra cosa”.¹

Las sospechas de que el destino lo conducía hacia otro rumbo resultaron certeras; Nervo cerró los balcones de su piso en la calle de Bailén para no abrirlos más. La travesía hacia México y después a Buenos Aires y Montevideo con el cargo de ministro plenipotenciario en Argentina, Uruguay y Paraguay significó también la última singladura de su vida; murió el 24 de mayo de 1919 en el Parque Hotel de Montevideo.

Las exequias por parte de los gobiernos argentino y uruguayo mostraron la trascendencia artística que Nervo siempre había deseado. Se había convertido en el poeta de España y América. Si bien América le había dado “la gloria literaria”, España le brindó la consolidación artística para obtener, finalmente, el reconocimiento en las letras hispánicas; muestras de ese reconocimiento fueron las numerosas dedicatorias de José Martínez Ruíz, Azorín, Benito Pérez Galdós, Miguel de Unamuno, Francisco Villaespesa, Manuel Machado, Ramón del Valle-Inclán y Emilia Pardo Bazán. Quizá el mayor reconocimiento por parte de España la tuvo cuando —retirado del trabajo diplomático por los embates del movimiento armado en México— recibe una solicitud de apoyo de las cortes españolas, a lo que él responde en carta pública al escritor y diputado Luis Antón del Olmet:

¹ Amado Nervo, *Obras completas*, t. II, p. 1204.

Mi muy querido amigo: Con indefinible sorpresa que me produce una de las emociones más hondas de mi vida, acabo de leer el nobilísimo discurso en que usted, como simpático portavoz de un núcleo de escritores y artistas madrileños y barceloneses, ha propuesto en las Cortes que se conceda una pensión de 7 500 pesetas anuales, en vista de la anormalidad de mi situación económica, dimanada de la crisis por que ha atravesado México, mi adorada patria (donde, felizmente, parece alborear un nuevo día). Con no menor emoción he leído asimismo las levantadas palabras con que el ilustre señor Ministro de Instrucción Pública acoge esta iniciativa.

Si el amor que a España tengo no fuese ya, merced a su máxima y serena grandeza, incapaz de aumentar, crecería aún ante esta muestra de cordialidad incomparable.

No aceptaré, empero, la ayuda a que su bella proposición se refiere; porque, aun cuando mi situación pecuniaria es sobrado modesta, yo, como Azorín, soy un “pequeño filósofo”, y los pequeños filósofos vivimos con muy poco y hasta tenemos cierto amor a la “austeridad” que es una de las grandes virtudes de la “raza”, y que no sienta mal, por lo demás a un poeta místico.

Pero si no acepto la ayuda material, sí, con todo corazón, con toda el alma, acepto la ofrenda espiritual. [...]

Siempre suyo,
Amado Nervo²

El tiempo de estancia en Madrid hizo que Amado Nervo amara la cultura española y se integrase a los espacios consagratorios de Madrid. Con frecuencia concurría al Casino Español o daba discursos y lecturas en el Ateneo; mantenía una sólida amistad epistolar con Unamuno y otros escritores canónicos, o bien, era invitado a eventos determinantes para la generación del 98, como fue el homenaje a Larra realizado en el café de Fornos.

Pero más allá de las tertulias literarias y diplomáticas, Nervo supo integrarse a la vieja Iberia con el interés especular del americano que quiso

² Expediente Luis Antón del Olmet, Archivo Amado Nervo: Lecturas de una obra en el tiempo, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.

comprender esa cultura para hacerla suya. Las crónicas nervianas proporcionan un amplio panorama de la vida cotidiana en Madrid, mientras los informes enviados al Ministerio de Instrucción Pública sobre aspectos de la lengua y el sistema educativo en España se identifican con estos temas. Las novelas cortas también publicadas en esta etapa de su vida completan los espacios de interés por la cultura española de la que él se siente parte por su ascendencia malagueña.

El lado íntimo se llenaría con el libro publicado de manera póstuma “Los balcones” con una estética más personal, como la propuesta en sus últimos poemarios *Serenidad* (1914), *Elevación* (1917), *El estanque de los lotos* (1919). Estos libros están, en gran medida, impregnados de un espíritu hispánico, ¿o acaso no se oyen los mismos ecos paisajistas de Juan Ramón Jiménez o Antonio Machado o tal vez una futura imagen lorquiana en este poema de *Serenidad*?:

El balcón viejo

Ir por esos pueblos de Castilla, esquivos,
entre húmedas tapias y oscuros casones,
buscando con tristes ojos pensativos
el romanticismo de los callejones...
Tener una novia que, al blando reflejo
vespertino, salga, de negro vestida,
a mirarnos mucho desde el balcón viejo
de una vieja casa semiderrüida...
(Desde el balcón vasto, donde con suprema
molicie, hila un gato sus ensueños quietos,
y un olor se exhala como de alhucema
y reina un mutismo lleno de secretos.)
Oír las campanas de los monasterios
en la paz unciosa, mientras que derramas,
¡oh divina tarde!, todos tus misterios
en la mansedumbre de los panoramas...
Por la noche, en íntimo rincón apartado,

del velón antiguo so la luz escasa,
 componer el verso puro y delicado,
 que leerá la novia del traje enlutado,
 en el balcón viejo de la vieja casa...
 Y mientras, la Vida sus aguas potentes
 va rodando al margen de tu ilusión yerta,
 en nobles, fecundas y claras corrientes.
 Y tú no la miras, y tú no la sientes...
 ¡Poeta, despierta, despierta, despierta!
 De la Musa pálida deja los hechizos,
 no beses sus labios que besan tan quedo,
 no alises el oro tenue de sus rizos...
 Huye de sus grandes ojos enfermizos...
 —Amigo, ¡qué quieres!, ¡no puedo!, ¡no puedo!³

La temática abordada en este poemario con imágenes construidas bajo la melancolía de los rincones castellanos recuerda en muchos sentidos la acumulación descriptiva de aquel vetusto paisaje urbano de *Mencía*; así mismo se manifiesta lo ideal en el tópico simbolista de la ciudad muerta y su relación con lo femenino.

Con *Mencía* Nervo logró grandes resultados personales y estéticos. *Mencía* marcó una nueva etapa no sólo en la narrativa, sino en la obra nerviana. Si la publicación de *La hermana Agua* le había dado el pase de entrada en la capital hispánica, con *Mencía* obtuvo la carta de ciudadanía.

Poco ha sido estudiada esta parte de su narrativa, sólo los comentarios recientes de José Ricardo Chaves y Claudia Cabeza de Vaca⁴ han dado una visión novedosa de este filón. Los análisis comparatistas en

³ Amado Nervo, *op. cit.*, t. II, p. 1629

⁴ Véase además de la antología fantástica de Amado Nervo con selección y prólogo de José Ricardo Chaves, su estudio más reciente en *El libro que la vida no me dejó escribir... antología general*, preparada por Gustavo Jiménez Aguirre (en prensa), su análisis de los primeros relatos nervianos en *Tres estancias narrativas (1890-1899)* (en prensa) y su Introducción de *El diamante de la inquietud*. Además de la tesis de licenciatura “El simbolismo en *El bachiller* de Amado Nervo”, Claudia Cabeza de Vaca publicó un estudio introductorio para *Mencía*.

el modernismo mexicano han sido excluidos por mucho tiempo por la academia; sin embargo, es necesario ir subsanando estas ausencias en los estudios historiográficos, y seguir el camino que se ha trazado en los círculos académicos más importantes de España, en los que figuran los críticos José Carlos Mainer, José Luis Calvo Carilla, Pura Fernández, María del Pilar Palomo, entre otros investigadores españoles y extranjeros.

En buena medida, el presente trabajo pretende integrarse a los estudios comparatistas y explorar algunas aplicaciones teóricas de la sociología cultural de Pierre Bourdieu. Con ambas orientaciones, intento explicar dos aspectos que se resumen en las palabras: “estrategias literarias” e “intertextualidad”.

Como advierto en la primera parte de esta tesis, Nervo ingresa al campo literario español con una serie de tácticas literarias y políticas, aprovechando en gran medida las condiciones de la literatura española: el canon (establecido por la generación de 1886), la revolución estética noventayochista, la literatura marginal y anarquista; aspectos regidos por las nuevas condiciones políticas: el fin de la regencia de María Cristina y el reinado de Alfonso XIII. Dentro de estas estrategias, además de darse a conocer con poemas publicados en revistas españolas desde 1899, Nervo publica en 1906 *Almas que pasan*, conjunto de relatos que habían salido en *El Mundo. Semanario Ilustrado* de la ciudad de México. Sin embargo, sólo asume una exacerbada hispanidad en *Mencia* a través de ciertos tópicos cargados de intertextualidad española, francesa y belga.

Con esta propuesta, en la segunda parte me propuse hablar de esos tópicos de la novela; así destaco un aspecto que ha sido descartado en los estudios modernistas hispanoamericanos: la importancia de la novela histórica, ya sea en las novelas de difusión masiva como las de la élite intelectual; todo lo contrario al camino seguido en los estudios en España, en la que la tradición implantada en la llamada Edad de Plata —en la que figuran Amado Alonso Américo Castro y los extranjeros Leo Spitzer y Georges Huizinga—, es básica para los actuales acercamientos historiográficos.

La relación del subgénero histórico y del gótico también se enlaza con un elemento presente en *Mencía*: el tópico de las ciudades muertas, tema tratado ampliamente en la literatura francófona de la segunda mitad del siglo XIX. El desarrollo de este elemento en España tuvo importantes manifestaciones y se ligó con un discurso pictórico antiguo y moderno: El Greco, Velázquez, Zuloaga, Regoyos, entre otros.

Y ya en esta relación de tradición y modernidad en *Mencía*, no dejé de lado la tradición onírica a la que se afilia Nervo desde sus primeros escritos en el seminario de Zamora hacia 1890. La deuda con Bécquer más que con Calderón de la Barca es evidente, mientras que la construcción fantástica de este aspecto onírico lo acerca con la literatura moderna y de ciencia ficción, a la manera de H. G. Wells.

Esto demuestra que los estudios sobre el modernismo mexicano, e hispanoamericano en general, no pueden ser abordados de manera

aislada: el escritor modernista era consciente de su contexto histórico-cultural y también se sabe sujeto, actor y testigo fundamentales del fin de siglo; ello lo hace reflexionar sobre su papel estético y social en el siglo que se inaugura. De este modo, el modernismo se encuentra más cercano de las propuestas de la literatura moderna y *Mencía* y la obra posterior de Amado Nervo son una clara muestra de este proceso estético.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

Abellán, J. L. et al, *La crisis de fin de siglo. Ideología y literatura. Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa*. Barcelona, Ariel, 1974.

---, *El 98 cien años después*. Madrid: Aldebarán, 2000.

Alarcón, Pedro Antonio, “Mi primer viaje a Toledo”, en Arellano, Francisco J. (selección y prólogo), *Cuentos de viajeros*, Madrid: Clan, 2001.

Alarcón Sierra Rafael, *Entre el modernismo y la modernidad: la poesía de Manuel Machado* (Alma y Caprichos), Sevilla: Diputación de Sevilla, 1999.

Alonso, Amado. *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en la gloria de don Ramiro*, Buenos Aires: Imprenta y Casa editora Coni, 1942.

Altamirano, Ignacio Manuel, *Escritos de literatura y arte*, t. I, *Obras completas XII*. Selección y notas José Luis Martínez, México: Secretaría de Educación Pública, 1988.

Arnaldo, Javier (edición y selección.) *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid, Tecnos, 1994, 2ª. ed.

Arregui Zamorano, Ma. Teresa, *Estructuras y técnicas narrativas en el cuento literario de la generación del 98: Unamuno, Azorín y Baroja*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, 1998, 2ª. edic.

Azorín (José Martínez Ruíz), *Obras completas*, tomos I, VI, VIII. Introducción, notas preliminares bibliografía y ordenación Ángel Cruz Rueda. Madrid: Aguilar, 1947, pp. 693-734.

Barrès, Maurice, *Romans et voyages*, II tomos, Edición Vital Rambaud. París : Robert Laffont, Col. Bouquins, 1994.

Baroja, Pío, *Obras completas*, tomos VI y VIII, Madrid : Biblioteca Nueva, 1949.

Baudelaire, Charles, *Les fleures du mal*. París: Gallimard, 2001.

---, *Pobre Bélgica*. Buenos Aires: Losada, 1999.

Baquero Goyanes, Mariano, *El cuento español del Romanticismo al Realismo*. Ed. Ana Luisa Baquero Escudero, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.

---, *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?* Lérida: Universidad de Murcia, 1993, 2ª. edic.

Bécquer, Gustavo Adolfo, *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1961.

Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Berinstáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa, 1998, 8ava. edición.

Blasco Ibáñez, Vicente, *La catedral*. Toledo: Antonio Pareja Editor, 2001.

Bordieu, Pierre, *Cosas dichas*. México: Gedisa, 2000.

---, *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 2002, 3ª. edic.

Bornay, Erika, *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1998, 3ª. edic.

Bravo, Victor Antonio, *La irrupción y el límite (hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.

Brunori, Vittorio, *Sueños y mitos de la literatura de masas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

Cabeza de Vaca Villavicencio, Claudia G., "Tres tópicos simbolistas en *El bachiller* de Amado Nervo". México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000 (FFyL, Tesis para obtener el título de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas).

Cachero Martínez, José Ma., *Andrés González Blanco: una vida para la literatura*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1963.

Calvo Carilla, José Luis, *La cara oculta del 98. Místicos e intelectuales en la España del fin de siglo (1895-1902)*. Madrid: Cátedra, 1998.

Calvo Serraller, Francisco, "El 'Entierro del conde de Orgaz'", en *El Greco*. Barcelona: Fundación Amigos del Museo del Prado / Caja Madrid. Fundación / Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, 2003, pp. 253-281.

Cansinos Assens, Rafael, "Amado Nervo", en *Poetas y prosistas del novecientos. España y América*, Madrid: 1919, pp. 22-49.

---, *Bohemia*. Madrid: Fundación ARCA, 2002.

---, *La novela de un literato, 2*. Madrid: Alianza editorial, 1996.

Cardwell, Richard A. y Bernard McGuirk (editores), *¿Qué es el modernismo? Nuevas encuestas, nuevas lecturas*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993.

Celma Valero, Ma. Pilar, “Mario Roso de Luna y el pensamiento teosófico en España”, *Anales de la literatura española contemporánea*. Núm. 23. Universidad de Colorado (1998): 81-98.

Chaves, José Ricardo, *Los hijos de Cibeles*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

---, “La literatura fantástica de Amado Nervo”, *Texto Crítico* 8. Universidad Veracruzana (2001): 229-235.

---, “La ronda de los magnetizadores (Hoffman, Poe, Gautier, Castera)”, en *Jornadas Filológicas 1997. Memoria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 403-411.

---, “Teosofía y ocultismo en la España literaria de fines del siglo XIX”, en *Jornadas Filológicas 2000. Memoria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, pp. 151-157.

Correa, Amelina, *El Libro Popular*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Col. Literatura Breve-7, 2001.

Cruz Mendoza, Yólotl, “Acercamiento a la narrativa de Amado Nervo: *El donador de almas*”. Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana, 2003 (Facultad de Letras Españolas, Tesis para obtener el título de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas).

---, “Ciudades y mujeres: simultaneidad onírica en Amado Nervo y H. G. Wells”. *Literatura mexicana*. Vol. XV, núm. 1, Universidad Nacional Autónoma de México (2004), pp. 53-70.

---, “Lecturas y transfiguraciones románticas en la primera narrativa de Amado Nervo”, en Amado Nervo, *Tres estancias narrativas (1890-1899)* Ed. y notas Yólotl Cruz Mendoza, Gustavo Jiménez Aguirre y Claudia Cabeza de Vaca. Estudios José Ricardo Chaves y Yólotl Cruz Mendoza, Obras 2. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Océano, 2006 (en prensa).

---, “Amado Nervo y Manuel Ugarte en su correspondencia: amistades y estrategias literarias en España”, en Memoria del Coloquio Resonancias

y Correspondencias de Amado Nervo. México, Universidad Nacional Autónoma de México (en prensa).

D'Annunzio, Gabriel, *La ciudad muerta*, en *Obras completas*, t. III. Madrid: Aguilar, 1960.

Darío, Rubén, *Azul...*, *El salmo de la pluma*, *Cantos de vida y esperanza*, *Otros poemas*, México: Porrúa, 1997.

---, *Cuentos fantásticos*. Sel. y pról. José Olivio Jiménez. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

---, *España Contemporánea*. Prólogo de Antonio Vilanova, Barcelona: Lumen, 1987.

Davies, David, "El Caballero de la mano en el pecho" en *El Greco*. Barcelona: Fundación Amigos del Museo del Prado / Caja Madrid. Fundación / Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, 2003, pp.

Díez Borque, José Ma. (selección e introducción), *Vistas literarias de Madrid entre siglos (XIX-XX)*. Madrid: Comunidad de Madrid. Consejería de Educación y Cultura, 1998.

Díez-Canedo, Enrique, *Conversaciones literarias*. México: Joaquín Mortiz, 1964.

Durán, Manuel y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica: historia y antología*. Madrid: Gredos, 1976.

Eco, Umberto, *El superhombre de masas*. Barcelona: Lumen, 1995.

---, *Lector in fabula*. México: Lumen, 1999, 4ª. edic.

---, *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 1998, 2ª. edic.

El Cuento Semanal. Dirección Eduardo Zamacois. Madrid, números 1-104, 1907-1908.

Entrambasaguas, Joaquín de, "Góngora y Velásquez en Rubén Darío", en *Estudios y ensayos sobre Góngora y el Barroco*. Madrid: Editora Nacional, 1975.

Espronceda, José de, *Obras poéticas*. México, Porrúa, 1986.

Estrada, Genaro, *Bibliografía de Amado Nervo*. México: Monografías bibliográficas mexicanas, 1925.

Ezama, Ángel, “Cuentos de locos y literatura fantástica. Aproximación a su historia entre 1868 y 1910”, *Anthropos*. Núm. 154/155. Barcelona (1994): 77-82.

Ezama, María Ángeles, “El cuento entre 1864 y el fin de siglo” en Leonardo Romero Tobar (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX*. Vol. II. Madrid: Espasa-Calpe, 1998, pp. 700-711.

Fernández Gutiérrez, José Ma., *La Novela Semanal*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Col. Literatura Breve-5, 2000.

Feustle, Joseph A. Jr. “La metafísica de Amado Nervo”, en *Hispanófila. Literatura-Ensayos*. Núm. 40 (1970), pp. 45-65.

Foguelguids, Donald, *Espanoles en América, americanos en España*, Madrid: Gredos, 1968.

García Berrio, Antonio y Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra, 1995, 2ª. edic.

Genette, Gérard, *Umbrales*, Traducción Susana Lage, México: Siglo XXI, 2001.

---, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París : Editions du Seuil (Poétique)

Gillespie, Gerald, “¿Novela, nouvelle, novela [corta], short novel?": una revisión de términos”, en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comp.), *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993.

Gómez Carrillo, Enrique, *Nuestra señora de los ojos verdes*, en “El Cuento semanal”, t. III, núm. 144, 1 de octubre de 1909, Madrid.

Gómez de la Serna, Ramón, *Biografías completas*. Madrid, Aguilar, 1959.

Gómez Trueba, Teresa, *El sueño literario en España. Consolidación y desarrollo del género*. Madrid: Cátedra, 1999.

González Del Valle, Luis T., *La canonización del diablo. Baudelaire y la estética moderna en España*. Madrid: Verbum, 2002.

Goyet, Florence, *La nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*. París : Presses Universitaires de France, 1993.

Granjel, Luis S., *Panorama de la generación del 98*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1959.

---, *Eduardo Zamacois y la novela corta*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1980.

--- y José-Carlos Mainer “Contextos: la novela corta y Wenceslao Fernández Flórez”, en Víctor G. de la Concha. *Época contemporánea (1914-1939). Historia y crítica de la literatura española*, 7. Barcelona: Crítica, 1984, pp. 143-155.

Grass, Roland, “Amado Nervo y los comienzos de la novela modernista”, en Jaime Alazraki, Roland Grass y Russell O. Salmon (eds.), *Homenaje a Andres Iduarte, ofrecido por sus amigos y discípulos*. Indiana: The American Hispanist, 1976.

Gullón, Ricardo, *La invención del 98 y otros ensayos*. Madrid: Gredos, 1969.

---, *Direcciones del modernismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

Gutiérrez, Girardot, Rafael, “Literatura fantástica y modernidad en Hispanoamérica”, en *Cuestiones*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 101-116.

Hahn, Oscar, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. México: Ediciones Coyoacán, 1997.

Hinterhäuser, Hans, *Fin de siglo. Figuras y Mitos*. Madrid: Taurus, 1999.

Huysmans, Joris-Karl, *A contrapelo*, Edición Juan Herrero Madrid: Cátedra, 2000, 2ª. edición.

Jiménez Aguirre, Gustavo, *La iniciación modernista de Amado Nervo (1892-1894)*. México: UNAM, 2000 (FFyL. Tesis para optar el grado de Doctor en Letras).

---, “Amado Nervo, un crónica de tres tiempos”, en *Escritores en la diplomacia mexicana*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 1998, pp. 49-69.

Jiménez, José Olivio Y Carlos Javier Morales, *La prosa modernista hispanoamericana (introducción crítica y antología)*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

Lapuya, Isidoro L. *La bohemia española en París a fines del siglo pasado. Desfile anecdótico de políticos, escritores, artistas, prospectores de negocios, buscavidas y desventurados*. Sevilla: Renacimiento, 2001.

Litvak, Lily, “Entre lo fantástico y la ciencia ficción. El cuento espiritista en el siglo XIX”, *Anthropos*. Núm. 154/155. Barcelona (1994): 83-88.

---, *España 1900. Modernismo, anarquía y fin de siglo*. Barcelona: Anthropos, 1990.

---, "Diario de un enfermo. La Nueva estética de Azorín", en *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura. Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa*. Madrid: Ariel, 1975.

Lozano Marco, Miguel Ángel, *Imágenes del pesimismo. Literatura y arte en España. 1890-1930*. Sin lugar: Espagrafic-Universidad de Alicante, 2000. Edición electrónica. <http://publicaciones.ua.es>

Lucie-Smith, Edward, *El arte simbolista*. Barcelona: Ediciones Destino, 1991.

Luna Seliés, Carmen, *La exploración de lo irracional en los escritores modernistas hispanoamericanos. Literatura onírica y poetización de la realidad*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2002.

Machado, Manuel, *Impresiones. El modernismo. Artículos, crónicas y reseñas (1899-1909)*. Edic. Rafael Alarcón Sierra, Valencia: Pre-textos, 2000.

Magnien, B. et al, *Ideología y texto en El Cuento Semanal (1907-1912)*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1986.

Mainer, José-Carlos, *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1986, 3ª. edic.

--- (coordinación), *Modernismo y 98. Primer suplemento 6/1. Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica, 1994.

--- (coordinación), *Modernismo y 98. 6. Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica, 1980.

Martínez Fernández, José Enrique, *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra, 2001.

Martínez, Martín, Jesús, *Historia de la edición en España (1836-1936)*. Madrid: Pons, 2001.

Mata, Oscar, *La novela corta mexicana en el siglo XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2003.

Meyer-Minnemann, Klaus, *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. México: FCE, 1997, 2ª. edic.

Mogin-Martin, Roselyne, *La Novela Corta*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Col. Literatura Breve-4, 2000.

Molina, César Antonio, *Medio siglo de Prensa literaria española (1900-1950)*. Madrid: Endimión, 1990.

Molloy, Sylvia. "Sentimentalidad y género: notas para una lectura de Nervo", en Olea Franco, Rafael (Ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. México: El Colegio de México, 2001, pp. 103-113.

Monsiváis, Carlos, *Yo te bendigo, vida. Amado Nervo: crónica de vida y obra*. México: Gobierno del Estado de Nayarit, 2002.

Montesinos, José F., *Introducción a una historia de la novela en España, en el siglo XIX*. Madrid: Castalia, 1966, 2ª. edic.

Mora, Gabriela, *El cuento modernista hispanoamericano*. Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores, 1996.

Moreno Hernández, Carlos, *Literatura y cursilería*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1995.

Morillas, Enriqueta, "El relato fantástico y el fin de siglo", en Pont, Jaume (ed.). *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*. Lleida: Editorial Milenio, 1997, pp. 31-40.

Moureau, François (recopilador), *Littérature des voyages. Métamorphoses du récit de voyage. Actes du Colloque de la Sorbonne et du Sénat (2 mars 1985)*. Paris-Ginebra : Champion-Slatkine, 1986.

Nerval, Gérard De, *Aurelia o El sueño y la Vida*. Barcelona: Torre de Viento, 2001, 2ª. edic.

Nervo, Amado, *El bachiller (con algunos juicios críticos)*. México: Tipografías de "El Nacional", 1896, 2ª. edic.

---, *El donador de almas*. México: Tipografías El Mundo, 1899.

---, *Otras vidas. Pascual Aguilera. El bachiller. El donador de almas*. Barcelona: J. J. Ballescá y Cía, 1905 (?).

---, *Un sueño*, en "El Cuento Semanal", tomo I, núm. 17, 26 de abril de 1907, Madrid.

---, *El sexto sentido*, en *Mundial Magazine*, año III, núm. 27, vol. V, junio de 1913, París.

---, *Obras completas*, vol. XVII. Edición Alfonso Reyes, Madrid: Biblioteca Nueva, 1920.

---, *Discursos. Conferencias. Miscelánea, Obras completas*, vol. XXVIII. Edición Alfonso Reyes, Madrid: Biblioteca Nueva, 1928.

---, *Mañana del poeta*, edición de Alfonso Méndez Plancarte. México: Botas, 1939.

---, *Obras completas*, II tomos, edición, estudio y notas Francisco González y Alfonso Méndez Plancarte. Madrid: Aguilar, 1962, 2ª. edic.

---, *El castillo de lo inconsciente*. Selección, estudio y notas José Ricardo Chaves. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Cuarta Serie de Lecturas Mexicanas), 2000.

---, *Ecos de una Arpa*, Gustavo Jiménez Aguirre, Eliff Lara Astorga e Itzel Rodríguez González (establecimiento del texto), México, Rafael Padilla Nervo, 2003.

---, *Lunes de Mazatlán (crónicas: 1892-1894)*. Estudio y notas Gustavo Jiménez Aguirre, Obras 1, México: Universidad Nacional Autónoma de México / Océano, 2006 (en prensa).

---, *Tres estancias narrativas (1890-1899)*. Ed. y notas Yólotl Cruz Mendoza, Gustavo Jiménez Aguirre y Claudia Cabeza de Vaca. Estudios José Ricardo Chaves y Yólotl Cruz Mendoza. Obras 2. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Océano, 2006 (en prensa).

---, *El libro que la vida no me dejó escribir. Antología*. Prólogo y selección Gustavo Jiménez, con la colaboración de Yólotl Cruz, Eliff Lara, Marcela Reyna e Itzel Rodríguez. Estudios Claudia Canales, José Ricardo Chaves, Juan Domingo Argüelles. México: Fundación para las letras mexicanas / Fondo de Cultura Económica, 2006 (en prensa).

Olea Franco, Rafael (editor), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. México: El Colegio de México, 2001.

Pabst, Walter, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Madrid: Gredos, 1976.

Palomo, Ma. del Pilar (editor), *Movimientos literarios y periodismo en España*. Madrid: Síntesis, 1997.

Paque, Jeannine, *Le symbolisme belge*, Bruselas : Labor, 1989.

Pavel, Thomas, *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*, Barcelona: Crítica, 2005.

Phillips, Allen W. *En torno a la bohemia madrileña, 1890-1925. Testimonios, personajes y obras*. Madrid: Celeste Ediciones, 1999 (Col. Biblioteca de la Bohemia, 2).

Pierini, Margarita, *et al.*, *La novela semanal (1917-1927)*. Madrid: CSIC, 2004.

Pozuelo Yvancos, José Ma. y Rosa Ma. Aradra Sánchez, *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra, 2000.

Praz, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Caracas: Monte Ávila, 1969.

Prungnaud, Joëlle, *Gothique et Décadence. Recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIXe siècle en Grande-Bretagne et en France*. Paris : Honoré Champion, 1997.

Quintian, Andrés R., *Cultura y literatura españolas en Rubén Darío*. Madrid: Gredos, 1974.

Reyero, Carlos, *Apariencia e identidad masculina de la ilustración al decadentismo*. Madrid: Cátedra, 1999.

Rodenbach, George, *Bruges-la-Morte*. Bruselas: Labor, 2002.

---, *Brujas, la Muerta*. Madrid: Valdemar (Col. Tiempo cero), 1989.

Rodríguez Cuadros, Evangelina, "La vida es sueño: obra paradigmática", en:
http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Calderon/vidasueno.shtml

Romera Castilla, José, *et al.*, *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid: Visor libros, 1996.

Salán Villasur, Ildelfonso (Selección, introducción y notas), *El esqueleto vivo y otros cuentos trastornados. Antología del relato fantástico español del XIX*. Madrid: Letra Celeste, 2001.

Santiáñez, Nil, *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*. Barcelona: Crítica, 2002.

Sarlo, Beatriz, *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2000.

Schulman, Iván A., *Génesis del modernismo*. México: El Colegio de México / Washington University Press, 1966.

Silva, José Asunción, *Obra completa*. Edición Héctor H. Orjuela. Madrid: Colección Archivos núm. 7, 1990.

Soncini fratta, Anna (dirección), *Le mouvement symboliste en Belgique*, Boloña : CLUEB Bologna, 1990.

Souiller, Didier, *La nouvelle en Europe de Boccace à Sade*. París : Presses Universitaires de France, 2004.

Stead, Evanghélia, *Le monstre, le signe et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*. Ginebra : DROZ, 2004.

Sullà, Enric (compilación), *El canon literario*. Madrid: Arco/Libros, 1998.

Swiderski, Graciela (dirección), *El epistolario de Manuel Ugarte (1896-1951)*. Catálogo. Buenos Aires: Archivo General de la Nación, 1999.

Telechea Idígoras, J. Ignacio, *En nuestras sendas soledades. Correspondencia de Amado Nervo y Miguel de Unamuno*, Madrid: Universidad Pontificia de Salamanca, 2000.

Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán, 1999, 4ª. edic.

Tomás, Facundo, *Las culturas periféricas y el síndrome del 98*. Barcelona: Anthropos, 2000.

Ugarte, Manuel, *Escritores iberoamericanos de 1900*. México: Editorial Vértice, 1947.

Utrera, Federico, *Memorias de Colombine. La Primera periodista*. Madrid: Hijos de Moley Rubio, 1998.

Varela, Javier, *La novela de España. Los intelectuales y el problema español*. Madrid: Taurus, 1999.

Vedda, Miguel, "Elementos formales de la novela corta", en *Antología de la novela corta alemana. De Goethe a Kafka*. Buenos Aires: Colihue, 2001.

Vercellone, Federico. *Estética del siglo XIX*, Madrid: Antonio Machado libros, 2004.

Vigne-Pacheco, Ana Lorena, "Le poème en prose dans l'oeuvre d'Amado Nervo (1870-1919)", Tesis para obtener el grado de doctor, Toulouse, Universidad de Toulouse II, 2004.

Villacorta Baños, Francisco, *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid (1885-1912)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995.

Villena, Luis Antonio de, *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura (vida, literatura y tiempo de Álvaro Retana)*. Madrid: Pre-textos, 1999.

Wallis, Alan, *Modernidad y epifanía literaria en Miró y Azorín*. Salamanca: Universidad de Alicante, 2003.

Wells, H. G., *Doce historias y un sueño*. Madrid: Valdemar (Col. Club Diógenes), 2001.

---, *El bacilo robado y otros incidentes. Cuentos del Espacio y del Tiempo*. Madrid: Valdemar (Col. Avatares), 2000.

Zamacois, Eduardo, *Un hombre que se va... (memorias)*. Barcelona: AHR, 1964.

ARCHIVOS CONSULTADOS

Expediente Manuel Ugarte, X tomos. Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Argentina.

Archivo Miguel de Unamuno. Casa-Museo Miguel de Unamuno, Salamanca, España.

Archivo Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo. Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, Distrito Federal, México.

APÉNDICE

Referencias y comentarios sobre colecciones de kiosco y revistas literarias españolas citadas en la tesis*

Mundial Magazine (1911-1914), creada y dirigida por Rubén Darío con un sentido universalista, pero también con una clara conciencia de expresión del pensamiento iberoamericano, ya que se publicaba desde París con respaldo económico de los empresarios uruguayos Alfredo y Armando Guido. La difusión de la cultura española y americana se ven desde la diversidad de colaboradores como de las secciones.

Revista Nueva. Madrid (Luis Ruiz Contreras, 1899). Aunque tiene una vida muy breve, tan sólo diez meses, es la publicación fundamental para conocer la génesis del modernismo español. Estaba vinculada a la tertulia que Ruiz Contreras tenía en su casa. En ella colaboraron Salvador Rueda, Jacinto Benavente, Rubén Darío, Amado Nervo, Ramón de Valle-Inclán. También tenía un cuadernillo en el que se ofrecían obras extranjeras como de los hermanos Goncourt.

Madrid Cómico. Madrid (Directores: Silesio Delgado y Leopoldo Alas, Clarín 1880-1923). De corte satírico, sus comentarios se centraban a la política, mientras que sus comentarios sobre literatura eran casi nulos de no ser

* El nombre del director y la fecha de duración de la publicación se consigna entre paréntesis.

por la sección “Palique” en la que Leopoldo Alas arremetía contra el modernismo y contra Emilia Pardo Bazán.

Gente Vieja, Ecos del siglo pasado (Juan Valero Tornos, 1900-1905). Su consigna era la revalorización del pasado y se reforzaba con ciertas secciones como “Cosas que fueron” que se centraba en acontecimientos históricos, especialmente del romanticismo. Trataba de mostrar a las nuevas generaciones la importancia de conservar la tradición; aunque fue renuente a las nuevas estéticas, tuvo comentarios laudatorios a algunas obras modernistas entre las que se encontraba *La Busca* de Pío Baroja.

Germinal (Joaquín Dicenta, 1897-1899) tenía claros tintes anticlericales y una filiación socialista, que la misma revista se postulaba “desde el socialismo marxista hasta el anarquismo artístico; desde el socialismo cristiano hasta el socialismo sentimental del poeta soñador, todo cuando lleva en sí alientos de protesta contra una organización social basada en el egoísmo y en la injusticia, halla en nosotros libre tribuna y paternal acogida.” (Citado en Ma. del Pilar Palomo (ed.), *Movimientos literarios y periodismo en España*, p. 292.) Entre sus páginas se leerán a aquellos escritores que más tarde se identificarían con el espíritu del 98: Maeztu, Valle-Inclán, Jacinto Benavente, Salvador Rueda, Vicente Blasco Ibáñez. Rubén Darío, en su *España Contemporánea* llegaría a decir de ésta: “Las revistas independientes, producidas por el movimiento moderno, por las

últimas ideas de arte y filosofía, y de las que no hay país civilizado que no cuente hoy con una, o con varias, tuvo aquí su iniciación con *Germinal*, de filiación socialista, apoyada por lo mejor del pensamiento joven. Murió de extremada vitalidad quizás” (p. 155).

Vida Nueva (Eusebio Blasco, Dionisio Pérez, 1899-1900), semanario surgido apenas un mes después de la derrota de 1898, tenía el siguiente programa: “Venimos a propagar y defender *lo nuevo*, lo que el público ansía, *lo moderno*, lo que en toda Europa es corriente y aquí no llega por vicio de la rutina y tiranía de la costumbre. Y con esto queda sentado que *Vida Nueva* será, no el periódico de hoy, sino el periódico de mañana” (citado en Ma. Pilar Palomo, *op. cit.*, p. 295); Benito Pérez Galdós, Miguel de Unamuno, Ramón de Campoamor, Vicente Blasco Ibáñez, Ángel Ganivet y Juan Ramón Jiménez, están entre sus principales colaboradores.

Alma Española (José Martínez Ruiz, Azorín, 1903-1904). En el corto tiempo que duró esta revista y con los constantes cambios de dirección, de Gabriel España a la fuerte presencia de Azorín, la incursión del grupo de *Helios* (Juan Ramón Jiménez, Ramón Pérez de Ayala) ya con la dirección de Gregorio Martínez Sierra en sus últimos meses, esta revista era de acentuadas tendencias liberales, en ella publicaron Antonio Machado, Pérez Galdós, Dicenta, Bonafoux, Darío, Unamuno, Eduardo Marquina,

Ramón Pérez de Ayala, Maeztu: lo cual indicaba su apertura social y estética, así como reunir a los escritores de la periferia como de la capital española.

Helios (Pedro González Blanco, Juan Ramón Jiménez *et al.* 1903-1904), considerada como la revista del modernismo, no sólo siguió la estética modernista, entre sus páginas aparecen no sólo los nombres de Manuel y Antonio Machado, Azorín, Rafael Cansinos Asséns, Rubén Darío, Rufino Blanco Fombona, Manuel Ugarte, Miguel de Unamuno, Jacinto Benavente, sino también escritores de la vieja guardia como Juan Valera o Emilia Pardo Bazán, que aunque si bien no eran seguidores de los postulados de “el arte por el arte” eran afines a sus propuestas; Juan Ramón le expresa a Manuel Ugarte las propuestas de la revista: “*Helios* es una revista de libertad, y que cada uno escribe lo que quiere, sin que se le pueda poner trabas. De esta manera lo decimos otra vez, muy fuertemente, en el no. de enero de este año. Por lo tanto, ya comprenderá usted que no hay tal enfado. Yo sí que estoy en enfado con usted por lo olvidada que tiene nuestra revista. ¿Por qué no nos manda cosas? Crítica, sobre todo; no tenga cuidado, ni respetos; diga lo que quiera; *Helios* marcha bien, estamos dispuestos a hacer sacrificios de todas clases; y queremos, ante todo, hablar alto y ser sinceros” (Tomo I, folio 111. Expediente Manuel Ugarte).

El Nuevo Mercurio (Enrique Gómez Carrillo, 1907), se desempeñó como enlace de la intelectualidad de América y España, con rasgos cosmopolitas, sobre todo con el hecho de que Gómez Carrillo, su fundador, residía en París mientras que la revista se editaba en Barcelona. Con esta concepción internacional se dieron a conocer los movimientos de vanguardia y acentuar el carácter dialógico entre Hispanoamérica y España, por ello en la publicación se reconocían las firmas de escritores como Unamuno, Nervo, Martínez Sierra, Díez-Canedo, Pardo Bazán, Manuel Machado.

Renacimiento (Gregorio Martínez Sierra, 1907), así como *El Nuevo Mercurio*, cobijó a un modernismo consolidado. Entre los sus principales colaboradores se encontraban Darío, Juan Ramón, los hermanos Machado, Villaespesa, Nervo, Benavente, Rueda, Díez-Canedo.

La Vida Galante (Eduardo Zamacois, 1898), con una sección llamada “Germinal” publicaban los entonces jóvenes escritores como Villaespesa, Maeztu, Martínez Sierra. El amor era el tema central de sus páginas: desde sus textos hasta sus ilustraciones.

“Los Contemporáneos” (Eduardo Zamacois, enero de 1909-marzo de 1926). A diferencia de “El Cuento Semanal”, esta revista publicaba obra de autores fallecidos. Con la muerte de Zamacois, Manuel de Mendivil, José de Elola y Augusto Martínez de Olmedilla continuaron con la colección.

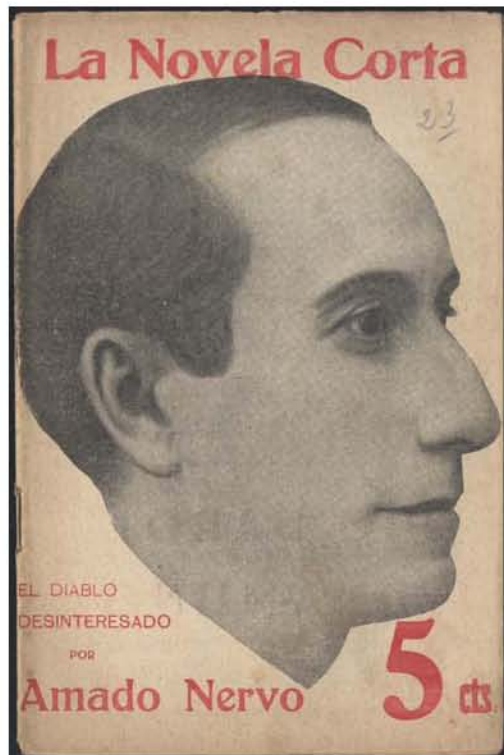
“La Novela Corta” (José de Urquía, 1916-1925). Publicó 499 números bajo la experiencia de Urquía, quien también fundó “La Novela Teatral”, su tamaño era más reducido que el de “El Cuento Semanal” (19.5 x 13.5 cm) no tenía ilustraciones y en la portada aparecía el retrato del autor que hacia 1922 se convirtió en una caricatura. También tuvo muchos de los colaboradores de “El Cuento Semanal”.

“El Libro Popular” (Francisco Gómez-Hidalgo, Antonio de Lezama, 1912-1914). Las ilustraciones de la portada tenían que ver con la temática del relato. Siguió el modelo de “El Cuento Semanal” y mantuvo casi los mismos autores; la calidad del papel era inferior al de “El Cuento Semanal”, mas no así sus contenidos, pues tenía casi los mismos colaboradores que aquella.

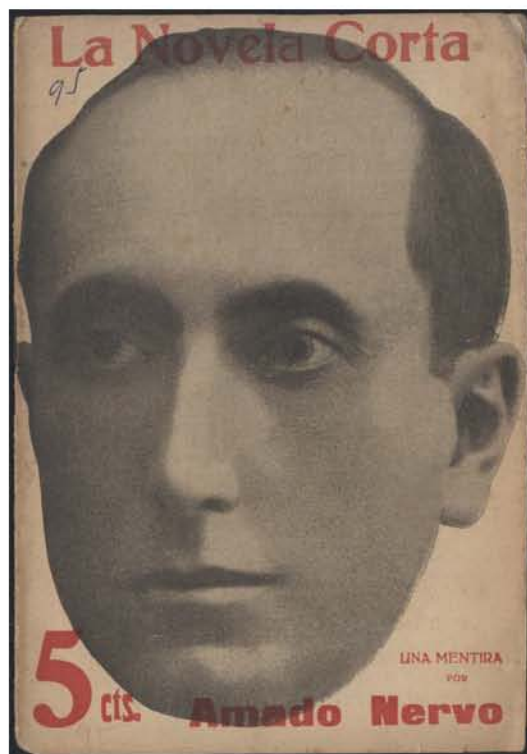
“La Novela Semanal” (El Caballero Audaz y Mariano Zavala, 1921-1925). Con un formato de 14.5 x 10 cm publica 233 números. Las portadas consistían en el retrato del autor, y en el interior se reproducía una biografía del mismo. Su tiraje rebasó los 100 mil ejemplares.

“La Novela de Hoy” (Artemio Precioso y Pedro Sainz Rodríguez, 1922-1932). Hacia 1928 la Compañía Iberoamericana de Publicaciones se hace cargo de ella. Una de sus novedades era la introducción de una especie de entrevista del autor que publicaban.

**PORTADAS DE NOVELAS
CORTAS NERVIANAS**



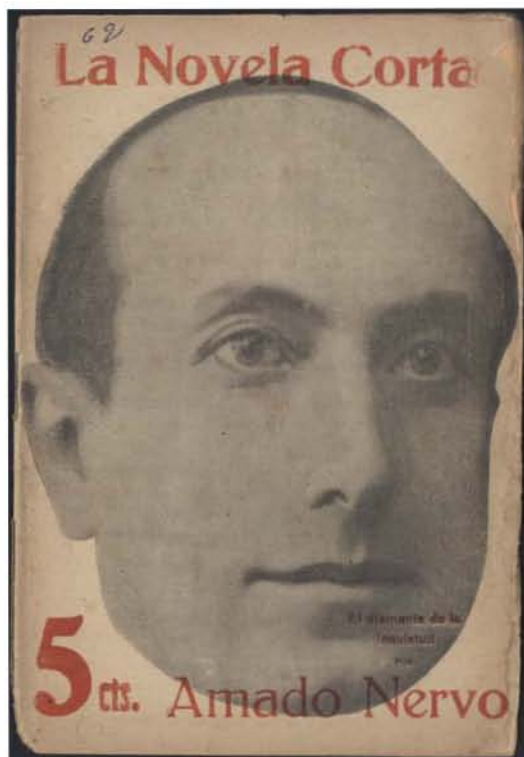
(Figura 1)



(Figura 2)



(Figura 3)



(Figura 4)

“EL CUENTO SEMANAL”



(Figura 11)



El Cuento Semanal
 Revista ilustrada
 Publica en cada número una OBRA DE ARTE
 inédita y completa

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN:
 Madrid y provincias: Trimestre 3,25 pesetas, Semestre 6, Año 11
 Extranjero: Semestre 10 pesetas, Año 18
 Anuncios artísticos a precios convencionales
 Número suelto: **30 céntimos**

Redacción y Administración: San Andrés 31, Madrid
 Apartado de Correos, número 409

Imprenta Artística de José María y Cía
 Calle de San Mateo, núm. 1. MADRID

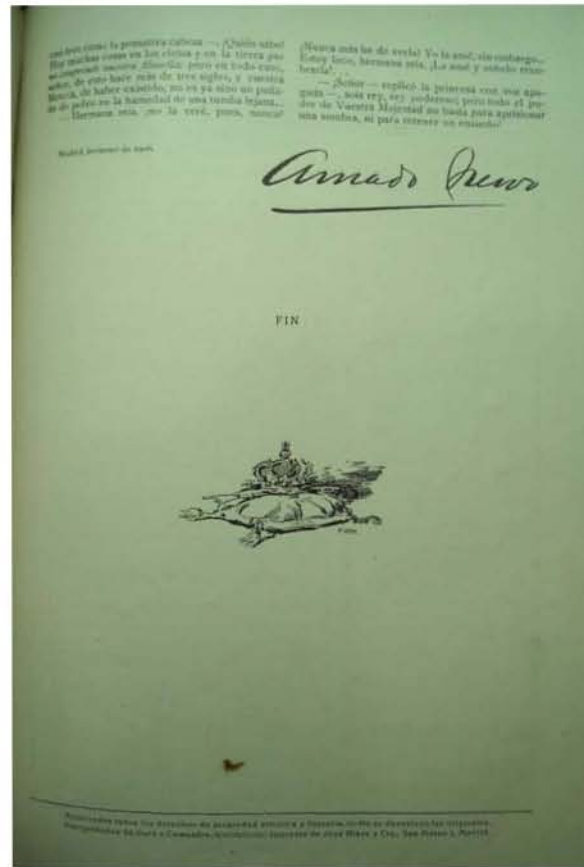
(Figura 12)



(Figura 13)



(Figura 14)



(Figura 15)

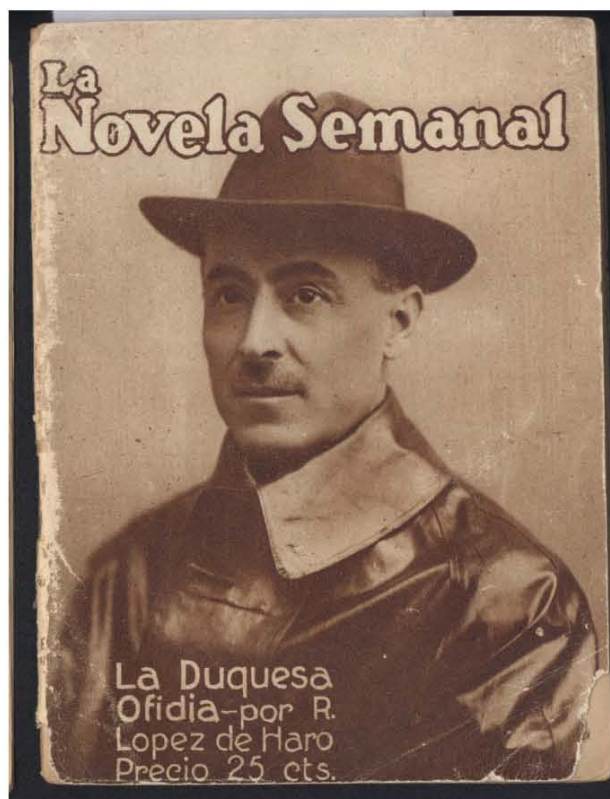


(Figura 16)



(Figura 17)

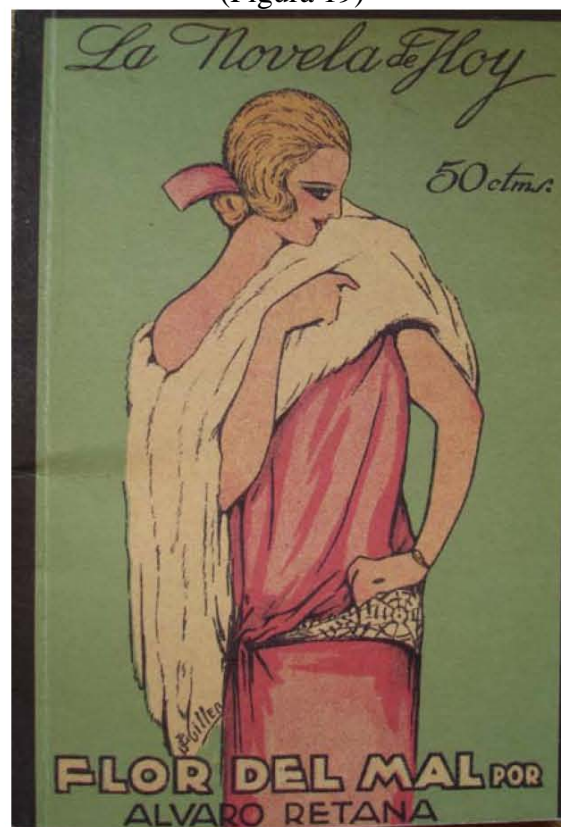
**ALGUNAS PORTADAS
DE NOVELAS DE KIOSCO**



(Figura 18)



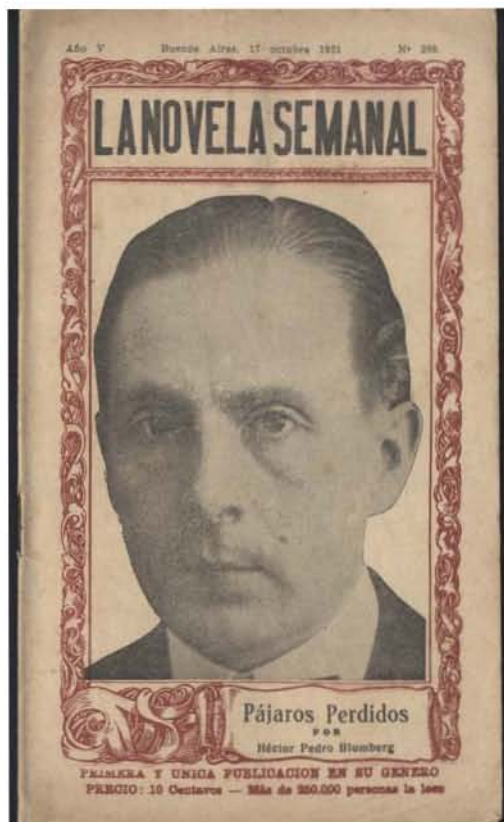
(Figura 19)



(Figura 20)



(Figura 21)



(Figura 22)

TOLEDO A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX



(Figura 23)



(Figura 24)



(Figura 25)



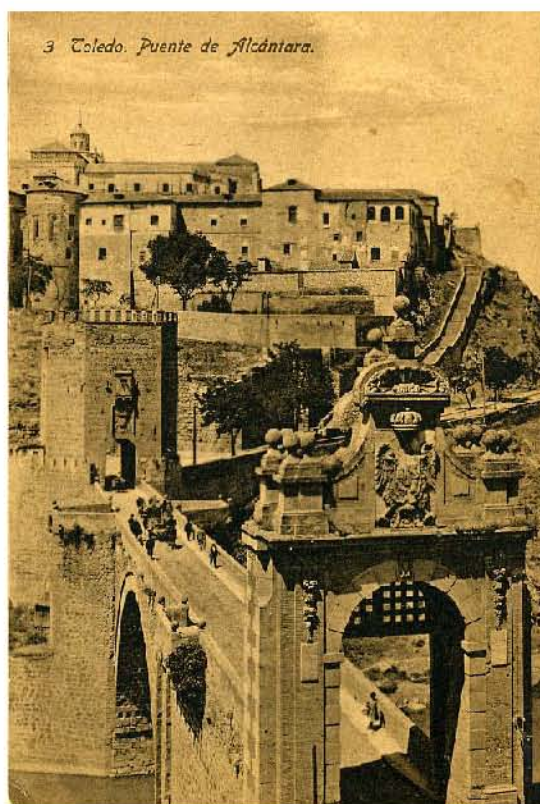
(Figura 26)



(Figura 27)



(Figura 28)



(Figura 29)



(Figura 30)

LISTA DE IMÁGENES

Figura 1

El Greco, *El entierro del conde de Orgaz*
(1586-1588)
Óleo sobre lienzo, 480 x 360m
Toledo, Iglesia de Santo Tomé

Figura 2

El Greco, *Vista de Toledo*
(1597-1599)
Óleo sobre lienzo 121,3 x 108,6 cm
Nueva York, The Metropolitan Museum of Art

Figura 3

El Greco, *Vista y plano de Toledo*,
(1610-1614)
Óleo sobre lienzo, 132 x 228 cm
Toledo, Casa y Museo de El Greco

Figura 4

El Greco, *Retrato del caballero de la mano en el pecho*
(Hacia 1583-1585)
Óleo sobre lienzo, 81 x 66 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado

Figura 5

Antonio de Pereda, *El sueño del caballero*
(Hacia 1670)
Óleo sobre madera, 152 x 217 cm
Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Figura 6

Arnold Böcklin, *Island of the Dead*
(1880)
Óleo sobre lienzo, 111 x 155 cm
Basel, Kunstmuseum

Figura 7

Portada de *El diablo desinteresado* en “La Novela Corta”, Madrid.
10 de junio de 1916, núm. 23.

Figura 8

Portada de *Una mentira* en “La Novela Corta”, Madrid.
27 de septiembre de 1917, núm. 95.

Figura 9

Portada de *Amnesia* en “La Novela Corta”, Madrid.
18 de mayo de 1918, núm. 124.

Figura 10

Portada de *El diamante de la inquietud*, en “La Novela Corta”, Madrid.
10 de marzo de 1917, núm. 62.

Figura 11

Portada de Jacinto Octavio Picón, *Desencanto*, “El Cuento Semanal”,
Madrid.
4 de enero de 1907, núm. 1.

Figura 12

Cuarta de forros de “El Cuento Semanal”

Figura 13

Portada de Amado Nervo, *Un sueño*, “El Cuento Semanal”, Madrid.
26 de abril de 1907, núm. 17.

Figura 14

Interior de Amado Nervo, *Un sueño*, “El Cuento Semanal”, Madrid.

Figura 15

Página final de Amado Nervo, *Un sueño*, “El Cuento Semanal”, Madrid.

Figura 16

Portada de Eduardo Zamacois, *El collar*, “El Cuento Semanal”, Madrid.
21 de febrero de 1908, núm. 60.

Figura 17

Portada de Antonio Zozaya, *La princesita de Pan y Miel*, “El Cuento
Semanal”, Madrid.
29 de agosto de 1908, núm. 87.

Figura 18

Portada de R. López Haro, *La duquesa Ofidia*, “La Novela Semanal”,
Madrid.
6 de mayo de 1922, núm. 48, año II.

Figura 19

Interior de R. López Haro, *La duquesa Ofidia*, “La Novela Semanal”, Madrid, p. 42.

Figura 20

Portada de Álvaro Retana, *Flor del mal*, “La Novela de Hoy”, Madrid. 23 de mayo de 1924, núm. 106, año III (edición facsimilar, Barcelona: Pre-textos, 1999).

Figura 21

Portada de Hugo Wast, *Flor de Durazno*, “La Novela del Día”, Buenos Aires 3 de diciembre de 1920, núm. 106, año II.

Figura 22

Portada de Héctor Pedro Blómborg, *Pájaros perdidos*, “La Novela Semanal”, Buenos Aires. 17 de octubre de 1927, núm. 205, año V.

Figura 23

Ignacio Zuloaga, *Maurice Barrès devant Tolède* (1914)

Óleo sobre lienzo

Nancy, Musée Lorrain.

(La incorporación de esta imagen se debe a la gentileza del Dr. Daniel Rinaldi)

Figura 24

1. Toledo. Vista general. Tarjeta postal. Abelardo Linares-Toledo.

(Hacia 1900-1910)

Col. Particular.

Figura 25

16. Toledo. Casa del Greco. Jardín. Tarjeta postal. Abelardo Linares-Toledo.

(Hacia 1900-1910)

Col. Particular.

Figura 26

4. Toledo. Puente de San Martín. Tarjeta postal. Abelardo Linares-Toledo.

(Hacia 1900-1910)

Col. Particular.

Figura 27

5. Toledo. Exterior de la Catedral. Tarjeta postal. Abelardo Linares-Toledo.

(Hacia 1900-1910)

Col. Particular.

Figura 28

17. Toledo. Galería alta de la Catedral. Tarjeta postal. Abelardo Linares-Toledo.

(Hacia 1900-1910)

Col. Particular.

Figura 29

3. Toledo. Puente de Alcántara. Tarjeta postal. Abelardo Linares-Toledo.

(Hacia 1900-1910)

Col. Particular.

Figura 30

12. Toledo. Posada de la Sangre. Tarjeta postal. Abelardo Linares-Toledo.

(Hacia 1900-1910)

Col. Particular.