



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS



LOS HIJOS DEL FIN DE SIGLO MEXICANO:
ANÁLISIS DEL DEVENIR BIOGRÁFICO DEGENERATIVO DE LOS PERSONAJES DE
CIRO B. CEBALLOS

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:
SHARON ROSLIM TREJO VARGAS

ASESORA:
DRA. LUZ AMÉRICA VIVEROS ANAYA

CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO, 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

*A Leticia Liliana Vargas Tinajera,
Manuel Trejo Lagos y
Manuel Alejandro Trejo Vargas:
mi familia, mi semilla, mi refugio, mi sustrato y mi sustento para siempre.*

*A Lydia Guillén,
mi amorosa y valiente compañera.*

*A mis muy queridas maestras y maestros,
artífices de mi amada vocación.*

LOS HIJOS DEL FIN DE SIGLO MEXICANO: ANÁLISIS DEL DEVENIR BIOGRÁFICO DEGENERATIVO
DE LOS PERSONAJES DE CIRO B. CEBALLOS

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	4
I. EL CUENTO MODERNO EN MÉXICO	7
El cuento decadentista	19
Ciro B. Ceballos, el decadentista	27
II. EL DEVENIR BIOGRÁFICO DEGENERATIVO	36
Documentar la degeneración	38
Narrar a los degenerados mexicanos	42
III. EL DEVENIR BIOGRÁFICO DEGENERATIVO EN LOS CUENTOS DE CIRO B. CEBALLOS	59
Tipología estructural de devenires biográficos degenerativos	63
Degenerar cuando la historia se termina. Impresión condensada	65
Una mirada profunda hacia los degenerados. Impresión contenida	70
La degeneración articulada. Impresión constante	74
Configuración de las etapas del devenir	78
Degenerar antes y al inicio de la vida	83
Formar la degeneración.....	86
El impetuoso llamado hacia la degeneración.....	90
La degeneración como el camino y la verdad.....	94
La última cara de la degeneración.....	98
CONCLUSIONES	101
BIBLIOGRAFÍA	105

INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene sus orígenes en el curso de literatura mexicana del siglo XIX impartido por la doctora Blanca Estela Treviño en la Facultad de Filosofía y Letras, en 2019. Entre los diversos textos propuestos para el curso se encontraba una selección de cuentos que mostraban las particularidades del *Decadentismo*; ahí, entre narraciones de Jesús E. Valenzuela, Carlos Díaz Dufóo, Rubén M. Campos, Antenor Lescano, Jesús Urueta y José María Facha, “La muerta”, de Ciro B. Ceballos, suscitó mi total interés, curiosidad y admiración. Desde la primera lectura me atrapó la conjunción de la descripción brevísima, exquisita y preciosista del paisaje en donde un adolescente, dominado por la efervescencia de sus impulsos y deseos, comete un acto de necrofilia. Lo anterior, junto con la atención crítica del narrador hacia la constitución psico-social de sus personajes, calaba hondo en las peculiares inquietudes intelectuales, espirituales y estéticas de los artistas del fin de siglo y, a su vez, identificaba a su creador con un estilo muy particular que, como decía Cortázar (1994) respecto de la unidad de efecto del cuento, “ganaba por *knock out*” (367).

Por el placer de seguirle la pista a dicha forma de escritura, busqué más obras del autor. Para mi sorpresa, no encontré nada parecido a “La muerta”, pero sí más personajes como Santiago, cuyas historias se construían con los mismos recursos narrativos. Aquellas, debido al recorrido que hacían por sus etapas vitales, parecían “novelas de formación” (sólo que sin ser novelas y mostrando la deformación de los personajes) y estaban presentes a lo largo de toda la narrativa del autor, quien, además, pude apreciar, forjó su escritura en los géneros breves.

La doctora Treviño sembró y conoció apenas mis primeras inquietudes, debido a los designios de “la impredecible vida”, como ella la llamaba; sin embargo, con generosidad y certeza me había puesto en comunicación con la doctora Luz América Viveros, estudiosa de la literatura decimonónica y, particular y apasionadamente, de Ceballos, para ahondar en esas

primeras observaciones y realizar mi trabajo de titulación. Gracias a su guía, como la de Virgilio con Dante, concreté las siguientes páginas.

Este trabajo propone, caracteriza e identifica la presencia del *devenir biográfico degenerativo*, recurso narrativo con el que se configura la identidad de los protagonistas de veintiséis relatos (cuentos y novelas cortas) provenientes de los tres cuentarios escritos y publicados por Ciro B. Ceballos: *Claro-oscuro* (1896), *Croquis y sepias* (1898), y *Un adulterio* (1903). Para la selección de estos relatos, hice una lectura completa de los tres libros y luego el registro de la presencia de los siguientes dos factores en cada una de las narraciones: 1) Que en ellos se narrara la transición de un personaje por al menos dos etapas biológicas de su vida, por ejemplo: de la niñez a la adolescencia, o desde el nacimiento hasta la juventud, etc. 2) Que se hiciera explícita la pérdida de cualidades y/o capacidades (físicas, morales o psicológicas) entre una etapa y otra.

Para dar contexto y significado a la presencia y función de dicho enfoque, se atienden aspectos que van de lo general a lo particular: primero, en el capítulo I, “El cuento moderno en México”, se expone un breve panorama de los relatos breves a finales de siglo, época de su auge que enmarca la labor narrativa de Ceballos. Ahí se despliegan las influencias que operaban en el contexto de las creaciones nacidas dentro del modernismo y se apuntan las afinidades y diferencias generacionales que se perfilaron en la época mediante los géneros breves cultivados.

En el capítulo II, “El devenir biográfico degenerativo”, busco caracterizar ese recurso a partir de los antecedentes particulares que lo constituyen en la tradición decimonónica. Al mismo tiempo, ese devenir se propone como una herramienta compartida con otros escritores finiseculares mexicanos, que evoluciona y se individualiza según los propósitos de escritura de cada autor, en cada texto. Para analizar la configuración narrativa de sus personajes protagonistas, a partir del uso del devenir biográfico degenerativo, se acude a la obra de Federico Gamboa; tanto *Santa* como “¡Vendía Cerillos!”, a la de Amado Nervo en “Los dos claveles (Historia vulgar)” y a la de Bernardo Couto Castillo en “Asesino?”.

Posteriormente, en el capítulo III, “El caso de los cuentos de Ciro B. Ceballos”, analizo el devenir en la obra de Ceballos. Esto se logra con el reconocimiento de tres estructuras narrativas que sistemáticamente operan en los textos del corpus estudiado y apelan a la unidad de efecto postulada por Edgar Allan Poe. Aunque las tres estructuras caracterizan a los personajes protagonistas por medio de la atención a su desarrollo por etapas vitales comunes, son distintas porque configuran su identidad de forma particular y así también su degeneración.

Finalmente, en este mismo capítulo indago en la caracterización y el uso del devenir, utilizando una sucinta conceptualización y caracterización de las etapas que los personajes protagonistas de los relatos experimentan en sus historias: concepción, niñez, adolescencia, juventud y vejez. Para ello, se presenta una muestra cuantitativa del uso de las etapas en el corpus, y se exponen los rasgos que las particularizan y contribuyen a la enunciación de la degeneración.

Aunque los cuentos de Ciro B. Ceballos han recibido una creciente atención de los estudios literarios, aún hay mucho que investigar. Si bien su libro *Croquis y sepias* (1898) cuenta ya con una tesis de su edición crítica que permite aproximaciones y estudios de mayor profundidad, los otros dos, *Claro-oscuro* (1896) y *Un adulterio* (1903) siguen sin tener este tipo de estudio. Esta investigación pretende ser una lectura cercana a la obra de Ceballos, a sus influencias, procedimientos e inquietudes a lo largo de su trayectoria escritural, y también a la identidad de los personajes que nacieron del ingenio de algunos representantes de la escritura literaria finisecular; todos ellos hermanados por la curiosidad atenta hacia los límites y el desarrollo de la complejidad psicológica humana.

I. EL CUENTO MODERNO EN MÉXICO

Esa es la novela de la niña rubia que a las horas negras pasea por las callejuelas, ríe con los hombres y no tiene hogar ni familia, tal cual la refirió aquel diablejo peludo y negro, maleante y locuaz, que es mi amigo y me cuenta historias maravillosas.

Ciro B. Ceballos,
Claro-oscuro.

El género cuento es tan antiguo como la humanidad: antes de la escritura ya existía el cuento, pues su semilla está en la experiencia, en la imaginación, en el habla de quien narra una historia (acciones significativas) a su interlocutor con el fin de aconsejarlo, y también en la memoria, vínculo entre la historia individual y la colectiva, que con el paso del tiempo permite su desarrollo. Debido a su larga tradición, no existe una sola forma o concepto para definir el cuento, sino que es necesario atender a los modelos estilísticos vigentes en determinados tiempos y espacios. Sin embargo, sus orígenes, su naturaleza y su historia acompañan sus constantes y concretas transformaciones.

Martha Elena Munguía Zatarain (2002) reconoce la oralidad como un componente genético del cuento hispanoamericano, que lo particulariza y distancia de diferentes formas literarias escritas con las que ha convivido estrechamente. Para la autora, este género porta un fuerte sentido ético debido a la elección de una determinada acción o una serie de acciones valoradas como significativas y trascendentes para transmitirse, que son las que fundan su argumento. No obstante, no reconoce estas acciones como la materia artística sustancial del cuento; ella identifica que “el acto de relatar o dialogar, se convierte en el acontecer fundamental del cuento [...] la propia enunciación es la que se configura como EL acontecimiento, porque en ella está establecida la tensión entre mundo valorativo representado y mundo representado” (85).

Así, “la significación del acontecimiento, la configuración del mundo cuentístico a partir de las relaciones espacio-temporales y el héroe, no concebido solamente como actante o

equivalente sin más a personaje, sino como la presencia de una conciencia hecha voz y actos, que es siempre distinta a la del autor” (*ibid* 79) son para la autora los rasgos centrales que caracterizan e identifican esencialmente al género desde su origen.

En su *Breve historia del cuento mexicano*, Luis Leal (2010) advierte las primeras manifestaciones del género en México, en la época prehispánica: por una parte supone la existencia de cuentos escritos en jeroglíficos; por otra, hace evidente la presencia del género en la esfera oral, donde sobrevivió en los registros de fábulas, leyendas y mitos de los cronistas e historiadores de la Nueva España.

Este señalamiento sobre los orígenes del cuento en México, junto con el concepto propuesto por Zatarain, pone de relieve su largo y lento proceso de conformación como género en el país y la necesidad de estudiarlo no como un proceso lineal, ininterrumpido de evolución cuantitativa y cualitativa, cuyo momento cumbre es la realización de un paradigma, sino como una esfera en donde conviven obras distintas, particulares, pero hermanadas a través del tiempo por lazos comunes. En palabras de Todorov (1988): “Hay que aprender a presentar los géneros como principios dinámicos de producción” (40).

Aunado a lo anterior, siguiendo los conceptos de Gérard Genette (1998) en *Nuevo discurso del relato*, resulta fundamental identificar al cuento como un relato, un significante, enunciado, discurso o texto, que en un contexto real o ficticio narra (produce) una historia, un suceso o una serie de sucesos. Mediante esta caracterización y las particularidades con las que Munguía Zatarain distingue al cuento de otro tipo de relatos, es posible analizar los componentes formales, semánticos y pragmáticos individuales con los cuales determinados textos narrativos se inscriben al género.

El siglo XIX es una etapa notable para el devenir del cuento. Desde los primeros años se llevaron a cabo múltiples experimentos (en el sentido primario del término) narrativos; los autores aprovechaban las posibilidades de las formas en prosa, particularmente de los géneros breves. Sus intereses se centraban en la descripción de paisajes, costumbres, festividades, tradiciones, vestuarios, conductas y tipos, en la recuperación de leyendas, pasajes históricos

y anécdotas notables, lo cual Luis Leal (2010) aprecia en la escritura de Fernández de Lizardi al señalar que en ella “predomina la vida sobre el razonamiento” (49).

Distinguidamente, la prosa se nutrió con las abundantes representaciones de la ciudad y de sus habitantes en crónicas, las cuales, en algunos casos, acompañaban litografías. En palabras de Francisco Solano (1980):

La mayor parte de estas historias se dedican a enumerar las características de México, describiendo bastante asépticamente los rasgos de la ciudad. Aparecen, con variado brillo, el esplendor de los templos y de los palacios, la perfección del trazado y de las plazas, la riqueza de algunos de sus habitantes, la habilidad de las autoridades[...] No aparecen en esas descripciones el fervor humano, la virtud y los defectos de sus habitantes, no se plasma ni la alegría ni el dolor. Y cuando aparecen se dibujan sin sangre, ni llanto, sin olor ni sonrisas. En esta importante literatura apenas entra el ciudadano corriente (60).

De esta forma, la captura del instante era patente en los relatos, como también lo era el interés por invitar a los lectores a la capital por medio de la exaltación y el pulimento de sus componentes. La acción transcurría como parte de las escenas plasmadas, el movimiento se limitaba al momento capturado y los sujetos, con sus actitudes, ocupaciones y atavíos corporales, se interrelacionaban con los entornos en los que eran dispuestos.

Por otro lado, existían estructuras literarias que tenían un sentido práctico y útil: educar a los lectores potenciales, actuar con una intención pedagógica sobre la consciencia social. El *sueño literario*, por ejemplo, se valió de un marco discursivo dinámico: “una historia asumida por algún narrador a través de un discurso hábilmente ensamblado” (Pavón 19), que apoyaba la transmisión de lecciones morales o didácticas.

Martha Elena Munguía Zatarain (2002) identifica este rasgo, el enmarcamiento de la historia, como frecuente en el cuento hispanoamericano decimonónico, y caracteriza dicha voz como fronteriza entre la ficción y la realidad, pues, aunque en apariencia es ajena al meollo de la historia contada,

funda la tensión entre historia y enunciación [...] es una voz que porta una visión crítica y por ello entra en pugna con el núcleo de la acción referida; sin esta voz no existiría cuento, es por obra de su voluntad que lo hay, es la condición *sine qua non* para que se dé el relato, y esto no merma la autonomía del cuento, ni lo

simplifica; por el contrario, hace de él un género complejo que, al menos, tiene dos facetas que se encaran, la del narrador y la del autor, y una ilumina a la otra. (151)

Siguiendo el análisis de la autora, vale la pena atender la importancia de este recurso no sólo como fundamental para la composición estructural, sino también para la significación de la historia y para su recepción: esta voz es la que establece un pacto de atención, credibilidad y confianza con el lector para acortar así la distancia con él y remitirlo al diálogo cotidiano oral. Por otro lado, si se concibe este recurso a partir de su función en la sintaxis narrativa, es posible identificar la existencia de un relato primero al que se subordina otro temporalmente segundo.

En los primeros años del siglo XIX, el ejercicio de este recurso nutrió el desarrollo de la ficción, pues permitió explotar el potencial de acontecimientos significativos que transparentan un cambio físico, mental o social en sus actantes, no sólo para ejemplificar un propósito, sino para darles una exposición central, estructural, a partir de la cual se construiría el relato. Con ello, la historia difuminaba cada vez más el marco que la contenía pues, al transcurrir la narración, como un microcosmos, extendía sus límites y se apropiaba de la voz que la enunciaba. Debido a esto, en los primeros relatos del siglo XIX es común encontrar narradores que cuentan su propia historia, voces en las que parecen fundirse la voz del escritor con la del personaje; estos cuentan sus propias anécdotas explotando su potencial para hacer explícita o, en los casos mejor logrados, formular implícitamente alguna lección al final¹.

¹ Es preciso señalar que las primeras narraciones del siglo deben estudiarse bajo sus propios preceptos y contextos, pues en algunos casos su configuración sigue pautas formales ya establecidas, códigos de comunicación, que resultaban útiles y que, incluso, constituyeron géneros. Así lo hace, por ejemplo, Esther Martínez Luna (2021) (en su artículo “El «sueño literario» en la prensa novohispana”). Sin embargo, resulta interesante apreciar la convivencia que estas narraciones y los géneros a los que pudieran inscribirse, mantuvieron con la formación del género cuento, pues como ya han advertido autores como Luz América Viveros y Marco Antonio Campos (2022), se trata de “un género que a mediados del siglo xx todavía no tenía caracterizados los datos esenciales para su estudio, y en el que, con una elasticidad inusitada o al menos excesiva, se ha pretendido emparentar realizaciones muy diversas” (9). Por otro lado, para los fines de esta tesis, importa tan sólo señalar el panorama en el que se desarrolla el *cuento moderno* y posteriormente, los cuentos decadentistas, para contextualizar el uso recurso del devenir biográfico.

Como herederos de la corriente neoclásica en México, algunos de los escritores de principios del siglo introducen y elaboran en sus historias paisajes idílicos, manejo de temporalidades en la diégesis, y personajes alegóricos provenientes de la antigüedad clásica o de la tradición bucólica, pastoril, que comunican valores como el amor desinteresado, la honra a la religión y a la patria, la solidaridad, la confianza, la amistad, o bien la humanidad, la justicia y la verdad (principios ilustrados de finales del siglo XVIII mexicano), entre otros. Esto nutrió especialmente el desarrollo del género cuento porque dichos componentes, en conjunto, impulsaron la unidad de las historias, la construcción de universos artísticos concretos, cerrados. Así, la anécdota pugnaba por su metamorfosis, por contarse en el papel de forma artística, más allá de la acción despojada de su universo, por abarcar el sentido de todo el discurso.

La lírica también tuvo un papel muy importante en el desarrollo del cuento decimonónico, pues su influjo fue manifiesto, desde inicios del siglo, en el manejo de imágenes, sentimientos y emociones para narrar las secuencias de un acontecimiento trascendente. Juan Wenceslao Sánchez de la Barquera [1807] relata sus *Idilios* poéticamente. En “El novio cantor. Idilio tercero” (2013) el canto en prosa de Dafne a la belleza de Dorila ocupa 4/5 partes del texto; en él, la voz de Dafne expresa emotivamente a Dorila el impacto del primer encuentro con su belleza, sus deseos de desposarla y vivir felizmente en matrimonio. Pero al mismo tiempo, este canto es la introducción, el contexto, para el asunto principal del relato: las “disposiciones del cruel amor”. En los últimos dos párrafos del texto, un narrador se hace presente para revelar el efecto problemático de los hechos narrados en la introducción: Dalmiro, quien “la amaba en extremo, y aún más que Dafne”, llora su despecho por no ser correspondido.

El escritor busca y conquista la concatenación de eventos relevantes para un mismo asunto; no emplea múltiples anécdotas para exponer un tema, sino que le interesa desarrollar una historia en particular, la explota a partir del tema elegido y la construye con una perspectiva sentimental. De esta forma, el lirismo sirve a los propósitos de la narración,

subordina su extensión y su carácter a los intereses de la voz narrativa, y nutre los componentes del relato (personajes, espacio, tiempo...) más allá de la descripción física.

Con el paso del tiempo, los conocimientos sobre el género breve fueron aumentando y las obras asimilaron influencias estéticas variadas. Hacia mediados del siglo, los cuentos mexicanos gozaban ya de autonomía textual y ocupaban un sitio propio en la obra de los autores y en las páginas de los periódicos donde convivían con cuentos de otras tradiciones (francesa, española, inglesa, alemana). Así, la abundante publicación de textos inscritos en el género revela el creciente interés de los autores y los lectores que impulsaba la creación de nuevas obras y, con ello, su constante actualización.

Para la escritura de cuentos en el México decimonónico de la segunda mitad del siglo fue particularmente importante la influencia del “principio de unidad de efecto o impresión que se logra por la brevedad con que se narra”, el cual Edgar Allan Poe definió y expuso, en 1842, como característica primordial de una obra literaria. El autor concibió como aspecto fundamental que el texto goce de unidad, es decir, que su lectura pueda realizarse en una sola sesión para aprovechar al máximo la capacidad memorística y emotiva del receptor, y así producir en él un determinado efecto.

El poema y el cuento fueron las formas reconocidas por Poe como esencialmente aptas para lograr dichas condiciones. En el caso del cuento, sus características fundamentales, ligadas a la oralidad, promueven la realización de una estructura enunciativa eficaz en la que en una primera fase se sustenta el efecto esperado y a partir de ella se concatenan y destinan todas sus partes hasta lograrlo. Aunque esto también es posible en el poema, Poe (1993) distinguió el cuento como superior para el caso, pues no está limitado sustancialmente por la artificialidad del ritmo y, además, se constituye como una forma verídica y abarcadora de “temas, modos e inflexiones del pensamiento y la expresión” (18) cuyos “productos no son nunca tan ricos, pero sí infinitamente más numerosos y apreciados por el grueso de la humanidad” (*Ibid.*).

Las consideraciones de Poe tuvieron un gran impacto en la cuentística e inauguraron una nueva forma de escritura dentro del género: el *cuento moderno*. El autor fundó conscientemente un hito en la esfera genérica: “El cuento moderno es una obra artística que ha conservado algunas características del antiguo cuento: brevedad, el interés anecdótico que ha desechado la finalidad didáctica o moral. Ha añadido dimensiones estéticas como una estructura elaborada, el interés en el tiempo, el impacto emocional, la consciencia de estilo, etc.” (*Ibid.*).

Los escritores mexicanos convivieron con estas ideas y las asimilaron en sus creaciones. Sin embargo, esto no significa que las obras posteriores a la escritura de Poe mostraran un desarrollo inmediato, uniforme y acabado de dichos principios, sino que estos últimos figuraron como un paradigma en boga, como posibilidades creativas que reconfiguraron el canon, señalaron nuevas tendencias y simpatizaron con variados intereses y procedimientos provenientes de distintas estéticas. Los autores optaban por el ejercicio del género cuento y, en un número creciente de casos, aspiraban a realizar cuentos modernos.

De 1883 a 1919, periodo en el que Luis Leal (2010) ubica a los autores y las obras representativas del Modernismo, a más de 40 años de la publicación de los principios de Poe, el cuento gozó de abundante práctica. Al respecto del cuento modernista, Ana Laura Zavala (2003) afirma:

[existía una] exigencia formal sobre el código lingüístico, para crear una prosa de sensaciones, impresionista, que, por su exploración de las posibilidades plásticas de la escritura, tendió a relegar a un segundo plano el desarrollo eficiente y equilibrado de la anécdota tensiva, definida por Poe; como consecuencia de lo anterior, varias creaciones modernistas no poseen el estatuto de cuento, más bien se quedan en el nivel de hermosos mosaicos narrativizados, de piezas con una gran sensualidad, en donde la unidad de efecto se desvanece en función de suscitar, de principio a fin, un placer estético en el lector (96).

Aunque la cita de Zavala refiere a un corpus estudiado, no debe considerarse una definición de los textos de la época; algunos, aun cuando no emplean los principios de Poe, no deben estimarse como expresiones inacabadas del género porque no cumplan con los rasgos

sustantivos del paradigma *cuento moderno*. Cabe destacar que los paradigmas son herramientas útiles para navegar por la historia de un género e identificar obras cuyos hallazgos individuales o compartidos aportan a la reconfiguración de un canon; pero, también sirven para aproximarse a los textos de forma específica, para entrar al taller narrativo de sus autores (grandes figuras o escritores emergentes) y valorar sus prácticas escriturales como parte de su formación creativa personal, autoral. Aunado a lo anterior, la lectura y el análisis particular de las obras, donde se puede reconocer la realización o la aproximación a los paradigmas propuestos en determinados tiempos y espacios siempre abona al estudio de un género.

Para el caso de las creaciones modernistas en prosa que luego de su lectura y análisis no pudieran definirse como cuentos modernos, o cuya realización no logra el desarrollo eficiente de los principios de Poe, vale la pena estudiar sus formas, recursos y propósitos a la luz de los rasgos esenciales del género cuento y como parte de las prácticas escriturales que conviven y abonan a su devenir histórico en la época.

Los autores de la primera generación modernista perseguían objetivos e intereses distintos a los de sus predecesores, que, a su vez, impulsaron la diversificación de los recursos con los cuales construyeron sus obras. Sin embargo, aunque los nuevos cuentos se alimentaban de la tradición, no eran ajenos a las lecciones heredadas de sus predecesores o contemporáneos; sus creadores tampoco escaparon al proceso de madurez escritural individual con el que todos forjaron y forjaban su obra.

Esto los hizo converger en prácticas iniciales que, a pesar de la distancia temporal, seguían siendo útiles para el aprendizaje y el ejercicio de la escritura de cuentos. Por lo anterior, puede constatar que los textos de esta época tienen sus propias conquistas nutridas por la tradición y el contexto en los que se inscriben, pero no así que no manifiesten logros y procedimientos similares a los de sus ascendentes, pues la escritura es, ante todo, una actividad individual que se concreta en cuerpos textuales únicos.

En el Modernismo, “movimiento espiritual muy hondo al que involuntariamente obedecieron y obedecen artistas y escritores de escuelas desemejantes” (Mora 16), la expresión individual es un objetivo particular del ejercicio artístico. En ese sentido, tal como lo expuso José Emilio Pacheco: “no hay Modernismo sino modernismos” (Pacheco xi), lo cual resalta la contradicción y la heterogeneidad como los rasgos característicos del movimiento. Empero, las escrituras afiliadas presentan afinidades entre sí, debidas a las mismas influencias, semejantes principios y a la tradición compartida, pero también a un periodo histórico de secularización, en el que compartieron un horizonte de experiencias vitales, preocupaciones y búsquedas anímico-espirituales.

Dentro de este movimiento “de infinitos matices expresivos” (Treviño 2013 17), Gabriela Mora (1996) identifica como coincidencias generales y características particulares de los escritores: *el concepto de belleza*, a la que consideran un Bien, un refugio, un medio de trascender la realidad social e individual; *el rechazo del mimetismo*, pues no conciben el arte como imitación de la Naturaleza; *la búsqueda y prédica de la libertad* que los conduce al examen de fenómenos poco usuales en las narraciones coetáneas; *la ruptura con el ideal estético* enarbolado por la literatura sentimental del romanticismo nacionalista, que consideraba indispensable la armonía de la obra, y al que reaccionaron con del empleo de motivos contrastantes; y, finalmente, *el rechazo del artista a los valores burgueses* que se imponían, lo cual lo hacía rebelarse ante el orden establecido, lo llevaba a exaltar el objeto bello por su inutilidad práctica, a favorecer lo ambiguo y nebuloso, y a sentir atracción por lo enfermizo y lo débil.

A las características anteriores es posible añadir una más, que debe señalarse individualmente por su distinción y trascendencia al intensificar las características centrales del modernismo en la página: el eclecticismo que adoptaron los autores modernistas al acrisolar diversas teorías, doctrinas, ideas y estilos. En palabras de Belem Clark (2013):

La propuesta modernista fue de ruptura, pero también de continuidades. Por una parte, planteó un nuevo camino: la permanente búsqueda de la belleza, con lo que

marcó una clara diferencia con los movimientos en boga: el Neoclasicismo que separaba la virtud del vicio, lo hermoso apolíneo de lo ridículo báquico, entregándoles a cada uno un género: la tragedia y comedia, y el Romanticismo que iba en pos de la verdad, que –al decir de Víctor Hugo– se componía de la unión de lo bello y lo grotesco, con lo que nació el drama. Pero por la otra, tomó de los movimientos literarios de su momento, lo que consideró que se refería exclusivamente a la belleza (27).

Debido a este carácter, como analiza la investigadora, los modernistas acudieron al romanticismo, el naturalismo, el parnasianismo, el impresionismo, el simbolismo y el realismo, para apropiarse de las influencias necesarias para nutrir su prosa. De igual manera, incorporaron a su literatura alusiones a otras artes como la pintura y la música, con las cuales enriquecieron sus relatos.

La gracia y la delicadeza, el colorido, la plasticidad, el ritmo y la exquisitez son características patentes de la mayoría de los cuentos modernistas. Los autores realizan un trabajo detallado al construir, principalmente, sus atmósferas; emplean la descripción para ahondar en la caracterización física de sus componentes, y también se apoyan en el lirismo, lo maravilloso y la fantasía para construir secuencias de imágenes dinámicas con las que crean sus atmósferas, transmiten un temple emotivo y se instauran eficazmente en la memoria.

Como ejemplo de lo anterior, en “Noche de reyes” de Carlos Díaz Dufóo (2013), se lee:

Artísticamente alineada, ocupa el balcón de la casa una doble fila de zapatitos infantiles que no podrán apartarse de los sueños de esos pequeños tiranos del hogar. A media noche, cuando el último tizón se ha extinguido en la chimenea, comienza en la calle el desfile de la comitiva... Una compañía de soldados de plomo desfila con marcialidad. El capitán, grave, estirado, se mantiene firme, con la espada desenvainada, delante de sus valientes. Los reflejos metálicos de sus armas relucen como las escamas de un pescado... El desfile sigue: ya son las marionetas, con su sueño risueño; los dragones, con sus enormes bigotes; los autómatas, con su pipa en la boca; los negros de Angora, con su hocico saliente, los Juan de las Viñas, los payasos, los acróbatas... Y luego, los animales: toros, caballos, cabras, cervatillos, mulas, perros, ¡qué sé yo! Una arca de Noé. ¡Y vehículos! ¡Piezas de artillería! ¡Y fortalezas! ¡Y barcos! ¡Y ciudades enteras!... ¡Pero atención, que ya llegan! Encaramados en sus camellos, envueltos en nubes de incienso, cubiertos de piedras preciosas, Melchor, Baltasar y Gaspar cierran la marcha de aquella airosa comitiva. Se acercan al balcón y agrupan su ejército, en derredor de aquel castillo inexpugnable (119-121).

Como puede apreciarse, la descripción hilvana los acontecimientos del relato por medio de imágenes con las que, al mismo tiempo, se construye la atmósfera que hará manifiesto un conflicto. En medio del paisaje bélico, bullicioso y hasta violento de los personajes que desfilan y van perdiendo sus partes o se ven dañados, aparece una muñeca de belleza singular a la que se caracteriza, exclusivamente, de la siguiente manera:

Es esbelta, alta, de aire aristocrático y cabellos rubios. Su boca de guinda se entreabre en una dulce sonrisa, mientras en su pupila serena y blanda hay un rayo de bondad y un resquicio de malicia. Es mujer y tiene el instinto de Dalila, como ha dicho Musset... ¡Y ella teme la vejez! La nariz que se descascarilla; los colores que desaparecen, la boca que se destiñe, los ojos que pierden su brillo, las manos que se caen, los pies que se arrancan! ¡Qué ruina! Esta idea la pone nerviosa. La muerte así sería horrible. Ella quiere morir en toda su plenitud, coronada de flores y embriagada de perfumes. Al menos así, la muerte es la apología de la belleza, de la belleza a la que ella ha sacrificado todo. (*Id.* 120)

Es notable que el objetivo de la descripción no se limita exclusivamente a dar cuenta de las características físicas del personaje principal del relato, tampoco a deleitar al lector utilizando el lirismo, ni mucho menos a hacer una copia fiel de la misma. El interés se desplaza hacia la formulación del conflicto que líneas más adelante se fortalece y resuelve en el texto de la siguiente forma:

El ataque comienza: los asaltantes se asen de las grietas del muro, se amontonan unos con otros, y forman un racimo. Las piezas de artillería se colocan a largas distancias y fijan la puntería. Los polichinelas baten con fuerza las tamboras. El fuego comienza... No importan los heridos; sus puestos son nuevamente ocupados, y otras manecitas se apoderan de las cuerdas de este camino aéreo y se sube, se sube siempre. A lo lejos, la muñeca de Nuremberg contempla con mirada curiosa el espectáculo... Se recogen apresuradamente dos o tres soldados sin peana, un Arlequín que ha perdido su peluca, un caballo sin cola y un Fantoche aporreado. Pero el paso está libre. Y a la mañana siguiente, la muñeca de Nuremberg duerme en brazos del niño de la casa (*Id.* 121).

Aunque dicho conflicto no se hace explícito en el discurso, gracias a la configuración narrativa se puede abstraer la tensión existente entre las acciones de los múltiples personajes que dan vida al relato y las del personaje central femenino. Esa tensión, aunque no condiciona el devenir de la acción, sí hace manifiesta una postura crítica, lo cual propicia que el relato

se sostenga a sí mismo, que el lector se ocupe de apreciarlo minuciosamente para desentrañar de lo dispuesto una lección ya prevista.

Es importante insistir en que los cuentos modernistas no son superficiales ni mucho menos inocentes. Hay en ellos esfuerzos logrados por tratar asuntos desde la complejidad, por construir tramas y no sólo transmitir anécdotas, por explotar los componentes de las narraciones y subordinarlos a los intereses de sus autores sin que estos últimos lo hicieran manifiesto por medio de su propio discurso puesto en boca del narrador. De esta forma, la consciencia literaria escritural adquirió madurez en el género y permitió a los escritores explorar la realidad con un bagaje de nuevas y ya ensayadas herramientas y perspectivas en la ficción.

La prosa de los modernistas, desde la primera generación, revela un fuerte impulso crítico y curioso hacia el ser. Este se expresó de forma narrativa con la disposición de templos emotivos, de finales abiertos, de la creación de atmósferas sociales que influyen en el desarrollo individual humano, en la construcción de personajes complejos psicológicamente cuyas acciones revelan más sus características inconscientes que las del deber ser.

Lo anterior impulsará a una segunda generación conformada por jóvenes escritores artistas que se inclinaron hacia una literatura polémica que fundó su propia identidad de forma drástica e innovadora, y que encontró en el cuento un terreno fértil para florecer e implantar una nueva experiencia estética: el decadentismo.

El cuento decadentista

Las vírgenes, las almas buenas, los sencillos y los limpios de corazón, aman el cielo azul, las noches estrelladas, los jardines y los lagos tranquilos. Luis, en su quijotismo de alma despedazada por las pasiones y gastada por la lucha incesante, prefería las noches oscuras y las sombrías avenidas de los cementerios en donde no hay flores.

Alberto Leduc,
“Su sombra”.

Durante el siglo XIX y a principios del siglo XX, las publicaciones periódicas fueron protagonistas de la vida literaria en la capital mexicana. Aunque la mayoría de los habitantes pertenecía a sectores desprotegidos y analfabetas, podemos suponer que el número de lectores era cada vez mayor, pues entre ellos no sólo se hallaban personas de la élite sino participantes de los nuevos grupos visibilizados de los sectores sociales, económicos y políticos, como los empleados, operarios, comerciantes, infantes y mujeres, etc. Para todos ellos se imprimía con abundancia gran diversidad de periódicos, revistas y otros materiales gráficos, en las numerosas imprentas que durante décadas se venían estableciendo en el territorio (Garone 2009). Dichas publicaciones fueron útiles para el entretenimiento, la difusión de las noticias y, notablemente, para la educación de la población en general y de los infantes, los obreros y las mujeres en particular. En palabras de Belem Clark (2013):

El literato convencido del proyecto ilustrado –que pretendía lograr el progreso por medio de la educación–, se apropió de las publicaciones periódicas, primero, como instrumento didáctico con lo que pretendió abatir el gran número de analfabetas. Ante un público que no contaba con el hábito de la lectura, la prensa, mediante textos breves y ágiles, se convirtió en el vehículo comunicador tanto de las teorías políticas y científicas como de las bellas letras (18).

De esta manera, la publicación de los contenidos que se exponían tanto en periódicos como en revistas era parte de un proceso formativo de recepción en el que el gusto o la aceptación del público al que estaban dirigidos tenían un papel determinante.

Hacia la segunda mitad del siglo, la difusión de los hechos de actualidad en la prensa cobró especial relevancia. Entonces, los escritores consagrados y nóveles, se desarrollaron en el campo literario de su época mediante una “condición anfibia” (Treviño 2004 16) que les permitió ejercer, al mismo tiempo, el periodismo y la literatura. Así, colaboraron de manera remunerada, o no, por oficio o vocación, en periódicos y revistas, ya sea comunicando asuntos del acontecer cotidiano o narrando historias de ficción, pero siempre asumiendo una actitud crítica que, al ser publicada, pretendía influir de alguna forma sobre la vida colectiva.

Es indispensable insistir en la importancia medular de la dimensión material de los textos, porque esta intervino determinantemente en el ejercicio de estrategias narrativas y, además, repercutió en el impulso del género cuento y de otros géneros breves hermanados. Si bien la elección de formatos cortos y temas impactantes estaba directamente vinculada con las influencias estéticas del momento, también lo estaba con la conveniencia de difundirlos así, por medio de las publicaciones periódicas. Hacia finales del siglo, la formación de un mercado de lectores era sólida, este consumía los productos sugeridos por la prensa y participaba activamente en su conformación al ser el eje rector del sistema de creación y difusión.

En este escenario el cuento forjó su propia identidad, de tal manera que los textos con ciertas características paradigmáticas fueron identificados como parte de este género consolidado en la prensa. Sin embargo, la afirmación del cuento en su ejercicio y difusión –procesos desarrollados paralelamente– permitió a su vez que otras formas discursivas narrativas retoñaran, tal fue el caso de la novela corta. En palabras de Luz América Viveros (2019a):

Postulo que, entre las décadas de 1870 y 1890, ocurrió una transformación fundamental de los conocimientos asociados al concepto del género cuento, los cuales adquirieron tal claridad que pudo entonces abrirse y reconocerse un espacio diferenciado para la novela corta. Esta, desde mi punto de vista, adoptó, por adecuación a ese momento literario, los valores de la estética del efecto, pero más dilatada y centrada, mayoritariamente en las acciones y acontecimientos, en el desarrollo del personaje, no sólo en el episodio tremendo develado con sorpresa al final, sino el episodio humano, incluso íntimo, que vemos gestarse

gradualmente y que intenta mostrarse en la novela corta en todos sus detalles evolutivos (106).

Lo dicho por la autora dimensiona la presencia del género cuento en la materialidad de su época y permite esbozar las posibilidades de la novela corta. Estas posibilidades, mientras fortalecen la propia identidad de su discurso, también alumbran la caracterización y el desenvolvimiento de los otros géneros con los que, principalmente, se emparenta: la novela y el cuento. Tomando en cuenta específicamente a este último, destacan las observaciones de Viveros sobre la atención central y dilatada que se concede al desarrollo del personaje en la novela corta, pues el análisis de este rasgo tiende un puente rico en implicaciones entre ambos géneros.

Distinguir la novela corta del cuento por medio del análisis de los relatos, sin la guía de paradigmas que separen *a priori* ambos géneros, permite apreciar sus correspondencias y divergencias: aunque el interés por contar una historia trascendente es el fundamento de los relatos, las narraciones parecen perseguir objetivos distintos. En el caso del cuento, a pesar de la presencia de múltiples acciones, es un acontecimiento el que importa destacar, desarrollar y fijar en el discurso, ya sea por su trascendencia en la historia de los personajes o bien para exponer la impresión, el juicio de la propia voz enunciativa. En la novela corta, a las acciones se les concede la misma importancia, pero los narradores tienen predilección por la exploración del tiempo. De esta manera, puede ser que, al igual que en el cuento, exista un acontecimiento prioritario desarrollado en la narración, sin embargo al narrador le interesa expandir los acontecimientos en el tiempo, explorar la profundidad de las acciones, lo cual provoca la focalización de detalles en la caracterización de atmósferas o los rasgos físicos y psicológicos del personaje protagonista, principalmente. A medida que el relato avanza, las acciones son conocidas con mayor amplitud según la guía y selección del narrador.

En este panorama literario, los decadentistas formaron una red más o menos uniforme de voces que, en sus inicios, planteaba en la prensa mexicana un proyecto estético y literario

contrario al de los escritores nacionalistas. Entre querellas, debates, discusiones y polémicas², ellos ostentaban y defendían su estética por medio de sus obras literarias, así como cartas y manifiestos que publicaban de forma individual en periódicos y revistas en donde se les daba cabida.

A pesar de las reacciones y numerosas críticas en contra de las inquietantes formulaciones estéticas de las nuevas tendencias, el desarrollo de la nueva escuela no se detuvo, mucho menos la labor de quienes se adherían a ella; por el contrario, las subsecuentes prácticas y polémicas cimentaban un nuevo proyecto literario ajeno al interés y el gusto de las masas, pero también de la burguesía. Ante ello: ¿quién leería a los decadentistas?, ahora que su literatura no cumplía una función didáctica, ¿qué importancia tendría en el panorama nacional sociocultural? La respuesta suscitó varios intentos por censurar o defender al decadentismo. Sin embargo, las opiniones, aunque opuestas, coincidían en que esta literatura aportaba una nueva variable a las letras nacionales.

En dicho contexto, aunque hostil, los escritores del grupo participaron activa y abundantemente, de tal manera que tanto su presencia creativa como crítica fue cada vez más notable en las publicaciones periódicas de mayor importancia en la época. Con ello, correspondían a su interés por formar un lector moderno a la altura de las nuevas propuestas literarias, pero, sobre todo, por fortalecerse como agrupación representante y cultivadora de las mismas. Años más tarde,

entre los frutos más trascendentes de esta comunión de plumas [se encontraron] la antología de cuentos publicada un año después [en *El Nacional* en 1897], con la que legitimaron su propuesta literaria y, sobre todo, la concreción de uno de los mayores proyectos editoriales mexicanos decimonónicos, la fundación de la *Revista Moderna*, que tendería puentes entre países, autores, obras, y que se

² Los decadentistas se enfrentaron al descontento y el escándalo de algunos críticos, pero también encontraron la crítica entusiasta que apreciaba las virtudes notables en sus obras. Los primeros calificaron los textos como escrituras patológicas (signo evidente de degeneración mental), como intentos fallidos de copiar una escritura ajena y al movimiento como un “malestar sociocultural” que ponía en riesgo la “salud” de las jóvenes naciones en vías de desarrollo” (Zavala 2001 23); el segundo grupo reconocía la pertinencia del movimiento para las letras y conciencias mexicanas, y aplaudía la introducción de diversas estructuras discursivas que “a través de lo antinatural tanto en el fondo como en la forma, cultivaban un efecto y expresión social” (Id. 18).

convirtió en una de las voceras más importantes del modernismo a finales del siglo XIX y principio del XX. Finalmente [...] como afirma Carlos Monsiváis sobre Salvador Novo, los escritores antes considerados “marginales” tomaron por asalto algunos de los espacios centrales de la cultura nacional de su momento (Zavala 2001 59-60).

Como puede advertirse, para los decadentistas el cuento fue un género predilecto. Alberto Leduc, por ejemplo, publicó inicialmente traducciones de cuentos franceses y cuentos con características que hoy pueden adscribirse a la tendencia decadentista. Lo hizo de forma prolífica en *El Universal*. Por su parte, Bernardo Couto Castillo y Ciro B. Ceballos participaron constantemente en los primeros años de *El Mundo Ilustrado*, donde es posible ubicar “el momento de auge de publicación de relatos decadentistas entre abril de 1896 y junio de 1897” (Viveros 2019b 178). En *El Nacional*, Leduc, Rubén M. Campos, Heriberto Frías, Rafael Delgado, Couto, Ceballos, Campos, Tablada, entre otros escritores, alimentaron una sección novedosa dedicada exclusivamente a la publicación de cuentos mexicanos, que posteriormente reunirían en la antología ya mencionada en la cita de Ana Laura Zavala. Así, el género representó a la nueva escuela y formó la escritura de sus autores.

Aunque quienes integraron la segunda generación modernista compartían con la primera el interés estético prioritario de renovar el lenguaje y el estilo, su temple espiritual los distinguió como un grupo de “creadores que buscaban el refinamiento estético, y las experiencias suprasensibles como resultado del hastío, la duda, el desencanto, y la pérdida de ideales” (Treviño 2013 17). De esta manera, optaron por la prosa para abordar un “abanico diferente de preocupaciones que, aun cuando se llegan a vincular con el entorno inmediato, prestan atención especial a la descripción de estados mentales limítrofes, al ser íntimo del hombre moderno, casi siempre sometido a la amenaza del exterior” (Zavala 2003 98).

Su literatura adquirió el carácter que Théophile Gautier había definido como estilo de decadencia de Baudelaire:

ingenioso, complicado, erudito, lleno de matices y de búsquedas, atravesando siempre los límites de la lengua, tomando términos de todos los vocabularios técnicos, colores de todas las paletas, notas de todos los teclados, esforzándose por dar el pensamiento en lo que este tiene de inefable, y la forma en sus

contornos más vagos y escapadizos, transcribiendo las confidencias sutiles de la neurosis, las confesiones depravadas de una pasión marchita, las alucinaciones bizarras de la idea fija que se hunde en la locura (Iglesias 23).

Así, en la prosa decadentista es posible apreciar reiteradas aproximaciones al entorno social ciudadano (heredadas de los escritores realistas y presentes también en la primera generación modernista), desde la perspectiva individual de los personajes cuyas caracterizaciones se construyen con base en las acciones que se cuentan en sus historias y no precisamente con descripciones físicas prolijas.

Si bien la ciudad había sido protagonista a lo largo del devenir de la prosa mexicana, el cuento decadentista se enfocó principalmente en el espacio cerrado y no en paisajes externos; desde ahí abordó la individualidad de los sujetos por medio de sus historias íntimas, y construyó un mosaico que, aunque multifacético y multitonal, goza de cierta uniformidad en el temple emotivo que expresa.

Aunado a lo anterior, como modernistas, a los decadentistas les inquietaban las ciencias y los descubrimientos que tuvieron lugar en la época. Aunque trabajaron arquetipos como “la *femme fragile* (mujer frágil): pálida, virginal, inofensiva, sexualmente pasiva; la *femme fatale* (mujer fatal): cruel, bella, dominadora sensual, exclusivamente carnal y, el héroe melancólico: “un hombre abúlico, neurótico e individualista, de extrema sensibilidad; a veces místico a veces lujurioso, a veces ambas cosas” (Treviño 2013 23), también les interesaba explorar y explicar psicologías anormales, para lo cual acudieron a bases ideológicas y métodos útiles en las teorías de mayor auge en la época.

En dicho panorama, los escritores de la segunda generación modernista se caracterizaron por ser más lógicos que sentimentales, tal como Poe (1908) prescribía: “Ningún detalle de su composición puede asignarse a un azar o a una intuición, sino que la obra se desarrolló paso a paso hasta quedar completa, con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático” (132). Su lógica fue puesta al servicio de la exploración de la psique humana, y mediante los métodos a su alcance, se internaron en las historias de los personajes hiperestesiados que construían. En palabras de Treviño (2013): “los escritores decadentes se

asomaron a las zonas oscuras de la interioridad psicológica, en donde Eros y Tánatos entran en juego y entablan complejas relaciones” (35).

Además de la configuración de personajes con psicologías perversas, lo revolucionario de estas obras, en su espejeo con la tradición, es la introducción y el manejo de temas tabúes que dirigen y configuran la narración hacia finales sorpresivos. Así, este tipo de finales conducen al lector a reaccionar desde la impresión moral, la cual, en algunos casos, es aprovechada por los narradores –como en los relatos de principios de siglo– para introducir excursos que censuran, justifican o buscan aleccionar. De esta manera, se dejan hasta el término de los cuentos las escenas en las que tienen lugar, por ejemplo, actos parafílicos o criminales, y con ello se asegura, tal como Poe lo postuló, un final efectivo para impresionar al lector.

Pero el manejo de dichos temas no demerita la labor narrativa y artística que en las obras adscritas al género existe, pues no se trata de simples relatos morbosos, notas rojas o descripciones pornográficas. Entre los cuentos decadentistas existen obras que, además de un uso notable de los componentes estructurales del relato y del uso eficiente de los principios del cuento moderno, integran también tópicos de las discusiones científicas de la época, recursos, temas y motivos de la tradición literaria, así como de un uso poético del lenguaje, heredado de la generación anterior, que construye una prosa plástica, refinada y con nuevas expresiones de erotismo, que, al mismo tiempo que mueve al goce estético, lo hace a la crítica y la reflexión.

En sus cuentos, los decadentistas examinaron y denunciaron las faltas de su época y criticaron sus causas y motivos, incómodamente, con los recursos disponibles en el panorama ideológico, científico, político y social. Así lo advierte Luz América Viveros (2019b) en la literatura de Ciro B. Ceballos:

A diferencia del discurso criminalista subyacente en los reportajes policíacos de la época que señalaron a las clases desposeídas como responsables del desorden, la mayor parte de los cuentos de Ceballos enfocan, por lo general, los desarreglos de las clases altas en entornos urbanos hostiles –donde incluso los adelantos

tecnológicos resultan adversos a la felicidad–, que llevan al cuestionamiento no sólo de la relatividad de los valores asumidos por la sociedad de su momento –la fidelidad y el amor filial–, sino de las instituciones más sólidas de entonces –la familia y el matrimonio– (182).

Finalmente, los decadentistas son artistas que observaron panorámicamente su entorno y lo diseccionaron en cuerpo y alma; colocan a sus personajes al centro de sus relatos, pero no los desvinculan de su entorno y su momento; al contrario, los entretienen con ellos. La corriente simbolista acentúa su escritura aun cuando de prosa se trata: “El poeta trabaja en su laboratorio para dar un sentido más puro a las palabras porque su afán no es ya expresar el mundo, sino suplantarlos” (Viñas 351).

Así, como uno de los hallazgos más notables que los decadentistas pudieron legar a la literatura mexicana, destaca lo referido en síntesis por Vicente Quirarte (2001): “con su moral ambivalente, con su bohemia más inocente que terrible, pero con su atrevimiento intelectual más verdadero que aparente los decadentes abrieron el camino a nuevas formas de nombrar el cuerpo, el fantasma y el paraíso hallado fugazmente en los placeres terrenales” (33).

Ciro B. Ceballos, el decadentista

En el paraje más peligroso de mi incursión por la selva de las miserias humanas, buscando, audaz viajero, la silueta viril del superhombre, del varón completo... ¡Hanme ocurrido muchas cosas!

Ciro B. Ceballos,
En Turania.

La Ciudad de México vio nacer en 1872 a Ciro Benjamín Ceballos Bernal. El México que formó los primeros años de Ceballos fue el campo donde la República Restaurada implantó sus proyectos para educar y modernizar al territorio, pero también un México de transiciones vivibles. Así, mientras la educación básica del pequeño Ciro estuvo a cargo de los valores del catolicismo, la Escuela Nacional Preparatoria lo instruyó años más tarde con sus máximas positivistas. Luego, la Escuela de Jurisprudencia lo acogió por unos años hasta que, sin concluir su formación como abogado, salió a narrar el fin de siglo en las letras de molde de las mejores publicaciones de la capital.

En la década de 1890, Ceballos conoció a Amado Nervo, José Juan Tablada, Rubén M. Campos, Bernardo Couto Castillo, Balbino Dávalos, Jesús E. Valenzuela, así como al pintor Julio Ruelas, entre otros. Con ellos compartió afinidad de temperamentos, intereses literarios, ideales estéticos y, sobre todo, la vida en la ciudad. Como Antonio Saborit (2001) aprecia:

su convivencia era a su vez un culto a la intimidad, pues juntos construyeron espacios interiores que aún en el espacio público les permitían convivir emocional, afectiva e intelectualmente. Uno de estos espacios fue el bar, lugar predilecto para sus reuniones, el lugar donde se iniciaban las amistades, se afianzaban las alianzas, se ventilaban los negocios, se resolvían fácilmente los problemas, se allanaban las dificultades para que todo se terminara bien (33).

Las experiencias compartidas en dichos sitios, en las casas y estudios de escritores y artistas, y en otros espacios de mayor singularidad en la capital (como los anfiteatros, manicomios y prostíbulos) a donde algunos decadentistas acudían por gusto, curiosidad o interés, formaron parte de la vida y el aprendizaje literario de Ceballos y de sus contemporáneos en un primer

sentido. “Vivir fuera de las normas era aventurarse por la franja que separaba a la civilización de la barbarie... Rara vez [los modernistas y sus contemporáneos] se tomaron a la ligera los espectáculos de la moral convencional, e incluso los estudiaron con ayuda de sus propias herramientas” (Saborit 365).

Desde su juventud y a lo largo de su formación como intelectual, “Ciro, el Mordaz” fue crítico del panorama sociocultural de su época, hasta llegar incluso a vituperar abiertamente la dictadura, lo cual lo llevó a la cárcel en múltiples ocasiones. A diferencia de otros contemporáneos, Ceballos no cultivó la poesía; en cambio, sí expresó su carácter transgresor en el cuento, la novela corta, el retrato, los artículos de opinión y de crítica literaria, así como en sus memorias.

Los géneros ficcionales acogieron los esfuerzos literarios iniciales de Ceballos cuando a los 22 años publicó sus primeras narraciones en *El Nacional*, donde compartían página con otros textos breves, tanto literarios como noticiosos. Algunos de dichos cuentos originales los integró a su primer libro, *Claro-oscuro*, publicado en 1896 por la Librería Madrileña. En él se reúnen diez historias breves, cinco de ellas con dedicatoria a sus compañeros escritores: “Un desencanto” para Amado Nervo, “Noctívaga” a Balbino Dávalos, “De viaje” para Bernardo Couto, “Confesión” a José María Ochoa, “El ratero” para Jesús E. Valenzuela, y una de mayor extensión (ocupa un 46% del volumen) “El delito”, dedicada nuevamente a Amado Nervo.

El título del volumen junto con el epígrafe que acompaña su portada, “El vicio y la virtud son productos como el vitriolo y el azúcar. H. Taine”, advierten tres características fundamentales que permean el contenido y la escritura de *Claro-oscuro*: por un lado, el interés del autor por explorar los contrastes de la condición humana, su inclinación por relacionar su escritura con las artes visuales, y la clara influencia que la crítica literaria afiliada al método biográfico tuvo en la escritura de Ceballos, la cual se halla tanto en sus retratos literarios de los personajes de la época, como en la ficción: en la mayoría de sus cuentos. Los

tres rasgos cimentaron la labor narrativa de Ceballos y fueron útiles para sus trabajos posteriores.

Desde esta primera manifestación del carácter de la narrativa del autor, puede identificarse su inquietud e interés por el uso de motivos, temáticas e imágenes decadentistas y naturalistas. Sin embargo, la marca distintiva de Ceballos en este volumen es el realismo crítico con el que abordó las realidades sociales desde la ironía aguda y la representación “hiperbólica grotesca de las tendencias intelectuales como el positivismo” (Sperling 160). Ceballos fue firme, insistente y hábil en el examen y la crítica de lo que postuló como una doble moral urbana y burguesa; sus observaciones apuntaron hacia la miseria social, la cual condensó y detonó en la página mediante, principalmente, de la construcción de los personajes en su mayoría adolescentes y jóvenes, con historias de degeneración, violencia y corrupción; los cuales son dados a conocer por narradores omniscientes que transparentan el juicio de su autor.

Como parte de sus intereses pictóricos, también se manifiesta desde sus primeros cuentos la habilidad del autor para producir diferentes paisajes que contribuyen a la creación de atmósferas psicológicas tensas y a la composición de los universos narrativos de cada historia. En ellos destacan imágenes breves que por medio de un lirismo exquisito –de su potencial poético explotado en las frases donde se describen– se vuelven dinámicas y se imprimen en la historia no sólo como componentes espaciales, sino también como matices emotivos de las acciones plasmadas.

Este rasgo de escritura cobra tal relevancia en los cuentos de Ceballos que podría integrarse a las características del estilo del autor, pues permaneció hasta su último cuentario. Haya conocido o no los postulados de Chéjov (1993), Ceballos parece seguir la poética expresada por el ruso:

Una descripción auténtica de la naturaleza debe ser muy breve y tener un efecto determinante [...] En las descripciones de la naturaleza uno debe concentrarse sobre los detalles, agrupándolos de tal modo que, al leerlos y cerrar los ojos, se obtenga una imagen de lo descrito [...] La naturaleza logra adquirir vida propia

si comparas los fenómenos con actividades humanas comunes y corrientes, etc. (20).

Así, por ejemplo, destacan descripciones de gran plasticidad mnemotécnica³ como: “En el interior de una carnicería, un can aullaba desesperadamente, y afuera, belicosa cuadriga de congéneres suyos asediaba, prodigándole indecorosas caricias a una perra famélica y enfermiza, que se volvía furiosa, lanzando mordiscos a diestra y siniestra...” (Ceballos 1896 83), “La vía láctea se tendió en el vientre del cielo como una franja de inconsútil niebla; Marte brilló lo mismo que un pequeñito rubí; Aldebarán y Venus se cambiaron miradas de amor; Sirio clavó su penetrante pupila en la negrura intensa del espacio, y Capella, igual a un diamante azul, fulguró trémulamente” (Ceballos 1898 148), “La campana de una capilla de plazuela, llamaba hasta desgañitarse, y por la abertura de su entreabierta puerta de roble, tragaba a las beatas, que todavía soñolientas, llegaban con su grasiento libro de rezos en la mano”⁴ (*Id.* 166), “[Un carronato] Estaba colmado de coles que parecían cabezas de sabios recolectadas al pie de alguna guillotina inmensa” (Ceballos 1903 139), “La noche se levantaba sobre el cadáver del día con las tribulaciones con que una viuda se incorporase en el lecho del consorte inmolado por feroces asesinos”⁵ (*Id.* 150), “Hacia el ocaso, sobre el fondo de un lila, azulino, del cielo, se ensanchaba un inmenso nubarrón, una franja carmínea que bosquejaba un largo estrato con bordes de sangrienta luminosidad que parecía una herida abierta al infinito... Creyérase que el espacio estaba conmovido por el dolor de aquellos míseros” (*Id.* 260).

Sirvan estos ejemplos para aludir al principio fundamental que Poe concede a la poesía: la búsqueda de la Belleza, un ideal “profundamente arraigado en el espíritu del hombre y

³ Nótese a su vez la exquisita musicalidad de las frases y del barroquismo que impregna la escritura de Ceballos. Este se evidencia tanto en la ornamentación de la frase, con del uso de recursos retóricos y en la elección de vocablos arcaicos, como en la preferencia por la perspectiva profunda hacia los detalles de las imágenes.

⁴ La ciudad cobra especial relevancia en los paisajes de los cuentos de Ceballos hasta, incluso, ser el ambiente natural propio de muchas criaturas que describe.

⁵ En la cuentística de Ceballos no hay dos amaneceres iguales. A pesar de que el autor emplea amaneceres con frecuencia, siempre los caracteriza de forma diferente en cada cuento en donde tienen lugar. Aquí algunos ejemplos de otro momento del día, el atardecer, tomado en cuenta por Ceballos para emplear dicha caracterización.

relacionado con el ansia de eternidad” (Viñas 324) y la búsqueda de un placer desinteresado que defiende la autonomía artística (*Id.* 323). En algunos casos, en la prosa de Ceballos el lenguaje poético reafirma dicho placer y se independiza del tono casi siempre violento, desesperanzador y conflictivo, así como del argumento de los relatos, para dar lugar a sitios textuales de menor tensión que contrastan con lo narrado y “desahogan” la lectura. En otros, la mayoría, no hay una total autonomía, pues sigue estando subordinado al propósito didáctico y/o crítico que el autor concibe para sus textos. Sin embargo, en ambos casos, se apela a la exaltación del sentido anímico del lector mediante el tratamiento poético de componentes espaciales cuyo significado puede situarse en el plano de lo sublime, celestial, o bien en el plano terrenal, ciudadano⁶.

Desde ese año de 1896 en que publicara su primer cuentario, Ceballos comenzó a participar en *El Mundo. Semanario Ilustrado* dirigido por Rafael Reyes Spíndola, con otros cuentos que formarían parte de los 15 de su segundo volumen: *Croquis y sepias*, que publicó en 1898. Nuevamente alusiones a técnicas visuales dieron nombre a uno de sus libros de cuentos; sin embargo, aunque en ambos títulos el autor otorga una posición central a la labor técnica artística, es en el segundo donde identifica su trabajo como prácticas iniciales que esbozan sus propios modelos, pero se fijan en la página de forma enérgica, contundente. De ello da cuenta la dedicatoria que Ceballos hace a Jesús E. Valenzuela, incluida al inicio del volumen, donde menciona lo siguiente:

[...] yo, que tengo inquebrantable fe en un desconocido advenimiento y espero olvidar mis prematuras derrotas triunfando alguna vez por mis propias fuerzas, y por mis fuerzas propias solo, le ofrezco a usted, que no es filántropo, ni académico fósil, ni ministro de alfeñique, ni intrigante en politiquillas, estas hojas

⁶ El uso de este recurso no es exclusivo de Ceballos, lo cual apoya el interés de algunos artistas de la época, particularmente los afiliados a la corriente decadentista, por hacer primar los recursos poéticos sobre la rigidez de las diversas lógicas positivistas y concederle al arte un principio revelador de verdad. Puede detectarse también, por ejemplo, en algunos cuentos de Gamboa: “En ese momento un testigo presenciaba sus esponsales: la aurora sonriendo al través de los vidrios de colores. Esto pasa después de la bondad, de un beso en la frente” (*Nervo* 57). Sin embargo, en Ceballos es patente la mordacidad con la que se emplea en algunos casos y el interés por despojar las escenas de cualquier posicionamiento moral para disponerlas con cierta desnudez o, dicho de otra forma, con la objetividad de la naturaleza que mueve la perspectiva del lector sobre los acontecimientos e imágenes referidas.

que amo con todas las telas de mi corazón porque integran la eflorescencia prístina de mis sensaciones literarias en la edad juvenil... Porque es de los míos ...Yo sé que no he tallado gemas vivas, ni trabajado filigranas, ni lambricado orfebrerías como artífice técnico y viril; se me alcanza sin esfuerzos, que mi tarea, si bien paciente y complicada, perecerá pronto y quedará infecunda, porque no tiene la potencia seminal que para perdurar le fuera necesaria.

Pero, para mi disculpa a ese propósito, arguyo que si mi juventud, mis profundos respetos por el arte y mi ferviente amor al trabajo, no arraigaran en mi consciencia interna el conocimiento íntimo de que en futuros días podré hacer cosas mejores, rompería mi pluma aunque sufriese después horriblemente (I-IV).

Aunque pudiera parecer que el autor emplea el recurso de la falsa modestia, es necesario tomar en cuenta que él concibe la calidad de su trabajo a partir del paradigma de cuento instruido por Poe y Maupassant. Ante esto, Ciro se reconoce a sí mismo como un escritor en proceso de aprendizaje y experimentación que entiende el arte literario como un asunto grave que requiere práctica, constancia, consciencia y pasión. En cuanto a la obra que dedica, la valora como trabajos logrados en sí mismos (15 cuentos en total, cada uno dedicado a diferentes autores contemporáneos suyos) que se implantan en su formación como productos de sus primeros mayores esfuerzos.

En *Croquis y sepias*, volumen en el que incrementa el número de textos publicados (15), Ceballos desarrolló perfiles psicológicos de mayor complejidad para sus personajes, los cuales hizo explícitos, en su mayoría, con su propia voz (narradores homodiegéticos autorreferenciales); algunos de estos discursos fueron insertados en un marco narrativo, de tal manera que se leen en la fórmula: alguien cuenta algo sobre alguien que cuenta su propia historia. Con ello, afianzó la verosimilitud de sus cuentos y fortaleció la importancia de la narración al presentarla como hechos y juicios altamente valorados por sus propios protagonistas. Sin embargo, también empleó narradores omniscientes que ahondan en los pensamientos de los personajes principales y seleccionan la información más nutritiva para las historias.

Hasta su tercer y último libro de creación literaria, *Un adulterio* (1903), Ceballos siguió publicando cuentos bajo las mismas inquietudes y además una novela corta del mismo nombre. Sin embargo, en los últimos 35 textos de ficción que conforman *Un adulterio*,

algunos de sus recursos, estrategias e inquietudes primeras se solidificaron o diversificaron mediante novedades como la pluralización de temas y motivos. A diferencia de los primeros volúmenes, en donde predominan los temas amorosos, en este son patentes la miseria social, la neurosis y la violencia. Así mismo, sobresale un tratamiento constante de la vejez como se hacía de la adolescencia y la juventud en *Claro-oscuro* y *Croquis y sepias*, además de existir mayor presencia de narradores homodiegéticos, autorreferenciales.

Después de dicha publicación, el autor abandonó el quehacer literario de la ficción y se dedicó de lleno al periodismo de oposición contra el gobierno de Porfirio Díaz en los años subsecuentes. Tras su muerte el 13 de agosto de 1938, sus memorias fueron publicadas en el *Excelsior*; en ellas “[...] narra la vida de los intelectuales –escritores, pintores, políticos, periodistas– de la última década del siglo XIX y la primera del XX; no obstante, también dedicó algunos capítulos a la descripción de las costumbres, de las tradiciones, de las formas de vida del común de la sociedad, así como de los espacios de reunión importantes en la ciudad de México” (Viveros 2006 9).

Para caracterizar en términos generales la escritura de cuentos de Ceballos, es de gran utilidad la lección de otro gran cuentista de su siglo, además de Poe, Guy de Maupassant. Ciro aprende bien que:

La meta (del escritor serio) no es contarnos una historia, ni conmovernos o divertirnos, sino hacernos pensar y llevarnos a entender el sentido oculto y profundo de los hechos. Dado que ha observado y meditado, el escritor aprecia el universo, los objetos, los hechos y los seres humanos de una manera personal que es el resultado de combinar sus observaciones y reflexiones. Lo que trata de comunicarnos es esta visión personal del mundo, reproducida en su ficción. (Maupassant 69)

Por ello es que la prosa narrativa de Ceballos no sólo entretiene, sino también inquieta al retirar el velo de los acontecimientos y las anécdotas que expone. Pareciera que en la totalidad de sus cuentos no hay enigma, no hay una historia oculta, sino que, más bien, el autor ha dispuesto todo con claridad, una claridad, la suya, que, en extremo, a veces es cruda, palpitante, incómoda y dice más de lo que enuncia pero tampoco en demasía. La visión de

Ciro estuvo puesta siempre en el paisaje social; como a sus compañeros, le interesó ahondar en sus detalles; para ello construyó rutas que le sirvieron para mirarlo y después se dedicó a plasmarlas de formas diversas y únicas en cada uno de sus relatos.

Dice Chéjov (1993):

No puedes darle la oportunidad al lector de recuperarse: debes mantenerlo todo el tiempo en suspenso... Las obras extensas y detalladas poseen sus particularidades propias que requieren de una ejecución más cuidadosa que no toma en cuenta la impresión total. Pero en los cuentos es mucho mejor quedarse corto que decir demasiado (22).

Lo dicho por el autor empata con las lecciones de Poe sobre la unidad de efecto y el principio de impresión y añade la pertinencia de los límites narrativos. En este sentido, prudente es decir que el carácter narrativo de Ceballos es de abundantes observaciones y juicios, por lo tanto, pareciera que le cuesta trabajo quedarse corto y casi siempre le otorga a sus cuentos una estructura cerrada. En tales excepciones consigue brindarle al lector la última palabra, la concreción del desenlace, pero no lo deja a su buena suerte, para ello le brinda la ruta que ha trazado para contar su historia con distintos recursos narrativos con los que las predicciones coherentes están dirigidas.

Aunado a lo anterior, Ceballos –como hijo de su tiempo y padre de sus obras– crea narraciones en donde los personajes son el componente esencial, fundamental y protagonista. Su forma de construirlos es amplia, pues no refiere exclusivamente características físicas sino, sobre todo, psicológicas en abundancia; tiene interés primordial en la historia de los sujetos sin que esto se entienda como sólo en las acciones; a él le interesa buscar el origen de las acciones, el ser y los estados, los motivos, los aprendizajes y los antecedentes. Así, se apropia de las lecciones de Sainte-Beuve, Hippolyte Taine y de otra lección de Maupassant (1993):

En lugar de urdir una aventura y desliarla de modo que sea interesante de principio a fin, el escritor deberá partir de un momento determinado en la existencia de sus personajes y conducirlos a través de transiciones naturales hasta el periodo siguiente. Ha de mostrar cómo las mentes cambian bajo el influjo de las circunstancias del ambiente, y cómo se desenvuelven los sentimientos y las

pasiones. De tal modo, mostrará nuestros amores, nuestros odios, nuestras luchas, en toda suerte de condiciones sociales, y cómo los intereses –sociales, financieros, políticos y personales– compiten entre sí (69).

La competencia referida por el cuentista francés es notable en la mayoría de las historias de Ceballos. Algunas se construyen con base en el desarrollo exclusivo de una anécdota específica, con la exposición de un evento en particular (A); otras se forman a partir de la tensión producida con la concatenación de las transiciones naturales advertidas en el desarrollo de los personajes, lo que promueve el interés, la verosimilitud y la unidad de las historias (B); y otras más, una importante mayoría, desarrollan una anécdota específica a partir de la secuencia de dichas transiciones ($B \rightarrow A = C$).

Es principalmente a partir de estos dos últimos rasgos abordados, como se puede identificar la presencia de un recurso de escritura recurrente en la narrativa de Ceballos: el devenir biográfico degenerativo.

II. EL DEVENIR BIOGRÁFICO DEGENERATIVO

Los que copian la realidad, los zolaístas, los gonoristas, los flauberistas, los naturalistas en suma, no deben nunca olvidar a la poesía, que también es una verdad [...]

Si el poeta persigue un fin moral, mengua su fuerza poética, no siendo aventurado apostar que su obra será mala; la poesía, so pena de muerte, no puede asimilarse a la ciencia o a la moral porque su objeto es ella misma.

Ciro B. Ceballos,
En Turania.

En términos generales, los postulados y la metodología técnico-científica de la filosofía positivista se implementaron en la vida política e intelectual de finales del siglo para intentar solucionar, “objetivamente” y desde la “neutralidad valorativa”, los problemas de la nación. El individuo fue pensado a partir de los conceptos de fuerzas colectivas y grupos organizados, con lo cual se postulaba que los fenómenos sociales eran frutos de leyes inmutables que podían ser descubiertas para prever la acción política. Así, con el análisis y la crítica de los hechos pasados, se buscaba un constante mejoramiento futuro y se perseguía un ideal de progreso colectivo para el país.

Desde esta perspectiva, la sociedad se entendía como una entidad orgánica, “un ser vivo, por tanto crece, se desenvuelve y se transforma; esta transformación perpetua es más intensa al compás de la energía interior con que el organismo social reacciona sobre los elementos exteriores para asimilárselos y hacerlos servir a su progresión” (López 93). Derivado de lo anterior, el fin de siglo se advertía como una etapa para la madurez positiva de la nación que, en una concepción lineal, dejaba atrás, desde sus orígenes hasta ese momento, la infancia y sus fases progresivas.

Tales principios impulsaban una atmósfera ideológica que abarcaba los campos de estudio y de conocimiento cuya unidad atómica de investigación era el individuo; por ejemplo, la

psiquiatría y el derecho criminal. A partir de distintos lugares comunes se postularon normas con las que se definían y explicaban alteraciones fisiológicas, intelectuales y transgresiones morales que devenían en la pérdida progresiva de las capacidades de los seres humanos, las cuales contribuyeron a la construcción de una teoría sobre la degeneración. En ella, la integridad de los sujetos y la proyección de su devenir estaban vinculadas al terreno de lo patológico y al factor de la herencia, a los que, a su vez, se ligaban aspectos raciales, económicos y morales. De esta manera, la teoría de la degeneración fundó relatos colectivos sobre los componentes sociales –grupos, clases, categorías–, los cuales, al mismo tiempo, fueron normados, jerarquizados e institucionalizados según el “deseo de reforma y de moralización emprendida por las elites” (*Id.* 15).

La teoría de la degeneración (con exponentes como Cesare Lombroso) tomó como sujetos de investigación a los criminales, prostitutas y dementes, pero también a los artistas y literatos “de moda”, particularmente a quienes se adherían a la escuela decadentista, concebidos como sujetos problemáticos para el desarrollo de la nación, como degenerados que, tal como Max Nordau (1902) advertía en el panorama literario europeo, “absurdos y antisociales, ejercen una influencia perturbadora y corruptora sobre las miras de toda una generación; está singularmente la juventud impresionable y fácil de entusiasmarse por todo lo que es extraño y parece nuevo, debe pues, ser advertida e ilustrada acerca de la naturaleza real de las creaciones ciegamente admiradas” (XVIII). Consecuentemente, sus obras fueron consideradas productos de un cerebro enfermo cuya naturaleza se revelaba en la perturbación del espíritu que exponían, y que se hacía manifiesto al juzgarlas por medio de los elementos psico-fisiológicos que les habían dado nacimiento.

De esta forma, la crítica literaria se ejerció a partir del diagnóstico médico, político y psico-social de los literatos, y las obras literarias se examinaban como cuerpos en donde se revelaban los *estigmas intelectuales* propios de sus autores, que probaban su degeneración y el inminente peligro que representaban para el progreso social, a saber: falta del sentido de la moralidad y el derecho, justificación del crimen, arbitrariedad del bien y el mal, del vicio

y la virtud, descubrimiento de bellezas en las cosas más abyectas y más repulsivas, procuración de simpatía, comprensión hacia bestialidades y emotividad (excitación) malsana (desproporcionada) (*ibid*, XVII-XX)⁷. Por lo anterior, el mundo narrado se convirtió en una extensión del mundo tal y como lo vivían críticos y autores, en un documento de análisis para quienes, afiliados a este método analítico, proyectaban, experimentaban y enjuiciaban las acciones del ser humano en las historias de ficción de los personajes.

En este panorama, es posible identificar el desarrollo de una abundante creación de narraciones literarias que se ocupan de las trayectorias vitales de sus personajes protagonistas, y llama la atención que la mayoría de ellas, aun cuando no se afilien a la estética decadentista, están atravesadas por un factor común: la degeneración. Dicho en otros términos, en las historias construidas a partir de un *devenir biográfico degenerativo*, los personajes pierden progresivamente sus cualidades (fundadas en los relatos mismos según las afinidades de sus creadores) a lo largo de las etapas en las que se desarrollan como seres humanos, y en las que experimentan vivencias que los corrompen.

Documentar la degeneración

Para este ejercicio de escritura, fue común que los autores de la segunda mitad del siglo XIX acudieran a las aproximaciones de mayor popularidad en la época, principalmente las que Augustin Sainte-Beuve, Hippolyte Taine,⁸ los hermanos Goncourt y Émile Zola escribían del

⁷ La enumeración de dichos “estigmas intelectuales” es también la identificación de rasgos de escritura compartidos entre los textos de los autores, particularmente entre los personajes decadentistas narrados en las obras. En otros términos, son características que permiten formular un paradigma útil para la valoración de la construcción narrativa, degenerativa, de los personajes. Esto, a su vez, posibilita apreciar intereses estéticos subyacentes que enlazan a los escritores mexicanos y del viejo continente.

⁸ Taine, heredero de Sainte-Beuve, concebía que debía darse a la literatura un tratamiento científico, donde los hechos literarios, descendientes de un estado moral y sentimental que combina tres factores: la raza, el medio y el momento, debían ser constatados y explicados asépticamente, con indiferencia y sin emoción. Las obras literarias y artísticas en general se conciben desde esta corriente de pensamiento como documentos cuyo estudio permite conocer a los hombres que los crearon, las costumbres reinantes y el estado espiritual de una época. De esta forma, Taine defiende que hay “disposiciones innatas y hereditarias, características de un pueblo e inalterables a través de los siglos” (Viñas 334), que están condicionadas por el medio (el clima, la geografía, la política y la sociedad, incluyendo la religión) y el momento en el que una obra se inscribe a la historia de un

otro lado del Atlántico en busca de leyes generales que les permitieran explicar la condición humana.

El concepto de *documentos humanos* postulado por los hermanos Goncourt es una pieza fundamental para entender las aproximaciones literarias a los individuos. Este está basado en un modelo de novela, en conformidad con la teoría positivista de Taine, en el que los autores colectan información de su horizonte de experiencias en el mundo real para construir sus creaciones, con lo cual no pretenden elaborar una copia fiel del mismo (lo cual sería imposible) sino (como es propio de la literatura) una interpretación, una recreación propia del autor. En concordancia con lo anterior, la construcción de los personajes se hace a partir de la exploración de la identidad humana, pero persigue objetivos artísticos más allá de lo expositivo y lo explicativo. Emilia Pardo Bazán (2000) particulariza este aspecto de la siguiente manera:

[...] los Goncourt no valen únicamente por eximios maestros del colorido y singulares intérpretes de la sensación, pues demostrado tienen también ser grandes observadores que saben estudiar caracteres. Es verdad que no proceden como Balzac, ni como Zola, quienes crearon personajes lógicos que obran conforme a los antecedentes sentados por el novelista, y van por donde los lleva la fatalidad de su complexión y la tiranía de las circunstancias. Los personajes de los Goncourt no son tan automáticos; parecen más caprichosos, más inexplicables para el lector; proceden con independencia relativa y, sin embargo, no se figuran maniqués ni seres fantásticos y soñados, sino personas de carne y hueso, semejantes a muchos individuos que a cada paso encontramos en la vida real, y cuya conducta no podemos predecir con certeza, aun conociéndoles a fondo y sabiendo de antemano los móviles que en ellos pueden influir. La contradicción, irregularidad e inconsecuencia, el enigma que existe en el hombre, lo manifiestan los Goncourt mejor quizá que sus ilustres émulos (Capítulo XI, párrafo 12).

Como puede apreciarse, los Goncourt no plasmaban fórmulas para construir a sus personajes, sino que se apegaban a la búsqueda de individualidad para ellos, la cual era un asunto latente que ameritaba ser explorado desde otras dimensiones como la psicológica y/o la social.

En este panorama, la aproximación a la constitución humana se fue nutriendo de nuevos factores que fortalecieron todos los componentes de los relatos y motivaron

pueblo. De esta teoría surge la concepción de la herencia y el medio como factores determinantes para las acciones del hombre, y del libre albedrío como sólo una ilusión.

observaciones más amplias a los documentos. Entre las más influyentes se encuentran los trabajos de Zola, quien en su definición de novela naturalista conjugó la teoría del determinismo biológico y la del determinismo sociológico. Con ello, se impulsaba una filosofía mecanicista de los seres humanos y de la sociedad, y se concebía la creación literaria como una forma de experimentación en la que se analizaban las causas de los fenómenos del comportamiento humano. El objetivo era constatar leyes naturales y lógicas que, a su vez, les permitieran apreciar las peculiaridades de sus diversas manifestaciones y reacciones en los contextos en los que se producían.

El desarrollo generacional de las perspectivas que los autores mexicanos adoptaban para sus narraciones es manifiesto en la agudización del sentido crítico que los hacía tomar distancia del sentimentalismo, de la prescripción moral, y que fortalecía y difundía ciertas posibilidades desde la literatura: la crítica y desacralización de las instituciones sociales, el interés por aspectos tabú del comportamiento humano, la desmitificación de escenarios y tipos sociales condenados por los discursos positivistas, la exploración de los procedimientos y los límites de la psique humana, y la búsqueda de nuevas formas de deleite estético⁹ en el panorama de secularización moderno.

⁹ Desde antes de 1900 se hizo evidente la influencia de la corriente simbolista. Los autores abrevaban de la tradición literaria hasta ahora expuesta y también de una corriente que influyó notablemente en la configuración narrativa de las obras. Para la lectura de las mismas resultan trascendentes las observaciones de Yvan Lissorgues (2012):

Hay también un discurso simbolista, opuesto al discurso naturalista, que profundiza la relación entre poesía y metafísica. La metafísica poética del Simbolismo estriba en el postulado de la vanidad de lo real. Para los simbolistas, la verdadera realidad se sitúa más allá del mundo sensible y la intuición de ese «más allá» es fuente de una angustia existencial que se supera por un fervor nostálgico hacia la plenitud platónica de una posible identidad entre lo Verdadero, lo Bello y el Bien. En *Le Manifeste Symboliste*, Jean Moréas escribe que la naturaleza, las acciones humanas, los fenómenos concretos «no son más que experiencias sensibles destinadas a representar sus afinidades esotéricas con ideas primordiales» (Lemaitre, 1982: 557). La poesía es la única posibilidad de alzarse hacia lo ideal -misterioso- y la única aspiración capaz de trascender la vacuidad de la vida (Párrafo 30).

A partir de esta perspectiva filosófica, el realismo de las obras ya no fue exclusivo para narrar el devenir de los sujetos; a pesar de que en la trama de las historias subyacen los discursos naturalistas y otras influencias de la tradición, estos persiguen propósitos artísticos más allá de la representación o la experimentación.

Algunas novelas que emplean el *devenir biográfico degenerativo* pueden leerse a partir de los postulados del naturalismo, pues tal como lo enuncia María Guadalupe García Barragán en *El naturalismo literario en México*, es posible apreciar en ellas:

verismo en el diálogo y en las descripciones de tipos, lugares y situaciones; abundancia de detalles, afición por los temas, las escenas y el lenguaje crudos, atrevidos e incluso escabrosos; fuerte tendencia social, que se revela en la predilección por los ambientes y los personajes de pueblo, su vida y sus problemas, sus dolencias y sus taras, y en la crítica sistémica de los defectos de la burguesía; denuncia de abusos y lacras de la sociedad y de los gobiernos; exposición de casos patológicos de vicio y degeneración; preponderancia del determinismo, o sea la acción ineluctable de la herencia y del medio como causantes de la conducta, anulando el libre albedrío; tono y términos científicos, o teorías y tendencias del mismo carácter; calidad documental de la narración naturalista, realizada por medio de estudios y observaciones sobre el ambiente, el medio y el asunto de una obra, y por el empleo de notas, tomadas generalmente en los sitios mismos donde se desarrolla la acción; tono pesimista; tendencia pedagógica a corregir y moralizar mostrando los estragos del vicio. (14)

Sin embargo, es importante insistir en que estas características no son el indicio de un trasplante de ideas, recursos y procedimientos europeos; mucho menos del uso de un molde con el que se creaban obras mecánicamente, pues, aunque las inquietudes sobre el ser humano eran compartidas, en cada latitud, tiempo, autor y obra se desarrollaron y expresaron de manera distinta, con sus propias observaciones, necesidades, conocimientos, identidades y conquistas.

En México una parte fundamental de estas últimas se debe a que las características que García Barragán identifica en novelas, están presentes también en los géneros breves que se difundían en las publicaciones periódicas. Así, el soporte material de novelas cortas y cuentos en los que se narraban historias de degeneración, jugó un papel definitivo para su configuración, porque promovió una amplia diversidad de expresiones que, si bien no se limitaron al cumplimiento de un solo modelo, condensaron y seleccionaron aspectos en común.

Narrar a los degenerados mexicanos

Prefiero un buen vicio a una mala virtud; entre Luzbel ángel rebelde, y Gabriel arcángel servil, elijo el primero; seamos buenos diablos en la imposibilidad de alcanzar la beatitud: si el mundo es pecado, ¿por qué no ser pecadores?... Quédese la pureza para los serafines que en reidor enjambre rodean el trono del Señor, pero no para nosotros los tristes humanos forjados de arcilla vil, y con un estorbo adentro que a falta de otro nombre llaman los cándidos el alma.

Ciro B. Ceballos,
Claro-oscuro.

Además de lo anterior, en México se creó un intercambio escritural en el que los artistas se posicionaron como intelectuales, como portavoces críticos de su época, que cimentaban la independencia del arte alejando su literatura de propósitos educativos y fundando una poética propia, particular y original. En ese periodo la migración no representaba un problema social recogido temáticamente en la literatura como en el caso de Argentina¹⁰; sin embargo, sí se aprecia el tratamiento de sujetos con características compartidas entre sí, cuyas trayectorias vitales permiten a los autores construir cuentos, novelas cortas y novelas que, desde una perspectiva siempre realista y a veces sentimental, abordan el tema de la degeneración. Un

¹⁰ La presencia de la degeneración proveniente de las teorías positivistas, sus principios y funciones narrativas y discursivas han sido estudiados en la literatura, por ejemplo, en ficciones contemporáneas de la época decimonónica finisecular argentina por Gabriela Nouzeilles (2000), en su libro *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. En el corpus que la autora analiza, el caso médico y el jurídico se superponen a la estructura argumental de las novelas para dotarlas de un efecto pragmático que excluye y aísla a ciertos sujetos; en su caso, inmigrantes que en la época de publicación de las novelas estudiadas (finales del siglo XIX, principios del XX), en Argentina, amenazaban el concepto pseudobiológico de familia, según el cual la legitimidad política debía coincidir con el círculo restringido de la familia criolla tradicional (132).

Según advierte Nouzeilles, en su corpus de novelas se expone la enfermedad como parte de una cadena de transmisión sexual de lo mórbido para describir un proceso de degeneración mental en una familia italiana, y con ello se hace latente el conflicto, que, por ejemplo, en *¿Inocentes o culpables?*, impide la unión entre Carlota, la virgen criolla, y José, el italiano, quien es parte de dicha familia, lo cual desencadena las secuencias narrativas. A su vez, se expone un concepto de patologías relacionadas con la pérdida de control sobre el Yo, que devino en distintos modelos caracterizados por el ejercicio de una sexualidad perversa y la locura, entre los más notables. Con ello, explica la autora, se extremó la función didáctica que apuntaba hacia una segregación efectiva del inmigrante, y se reforzaba la función policial naturalista del texto manifiesta en la voz de los narradores medicalizados que observan al degenerado social, patologizan su deseo y clasifican sus manifestaciones en una serie de retratos clínicos.

ejemplo prototípico de este ejercicio de escritura y de los personajes empleados para ella es *Santa*, novela de Federico Gamboa, que asimiló los principios experimentales y deterministas del naturalismo, para dar densidad histórica a personajes relegados y condenados por el proyecto nacionalista.

En los cinco capítulos de la novela, el personaje principal es protagonista de un devenir biográfico degenerativo que se funda con su infancia idílica en una comunidad rural de San Ángel. Ahí, al inicio de la historia, dentro del núcleo familiar, acompañada de sus hermanos mayores y de su madre, Santa se configura en la infancia como un ser asexual, virgen, recatado y virtuoso. Sin embargo, su degeneración se impulsa a partir de la adolescencia, cuando transgrede los valores morales de su entorno social al unirse sexualmente, fuera del matrimonio, con Marcelino, un militar que luego la desdigna y evita comprometerse con ella. Por lo anterior, Agustina, madre de Santa, la expulsa de su casa, en San Ángel, y ella se recluye en las zonas abyectas de la Ciudad de México donde existen espacios corruptores de la moral y donde, a su vez, comienzan sus aprendizajes y transformaciones.

La degeneración de Santa se identifica con los espacios ciudadanos en los que es situada, siempre contrastantes con sus orígenes en Chimalistac; uno tras otro se vuelven cada vez más deplorables y concuerdan con la corrupción exponencial que va padeciendo su integridad física. No obstante, al final de la narración, a pesar de que Santa alcanza el grado máximo de deterioro corporal y moral, y de que es marginada por segunda vez, incluso en las zonas más viles de la ciudad, el amor de Hipólito, un ciego que la ha acompañado durante su devenir degenerativo, la redime, pone su cuerpo a salvo en un cuarto de azotea que, simbólicamente la eleva y la coloca de nuevo en un entorno familiar. Después de eso, ella muere en paz en un hospital moderno y aséptico del centro de la ciudad, con la promesa de ser enterrada junto a su madre.

La historia, por medio de su narrador, hace evidente el conflicto entre un sistema social y económico, y el desarrollo natural de aspectos humanos como la sexualidad. La ciudad (el medio) es el principal factor de degradación que impulsa las acciones de la protagonista, la

construcción de su historia y el desenlace de la misma. Sin embargo, al final de la novela se hace explícita la siguiente valoración:

De rodillas junto al sepulcro, resistíase a orar... ¿qué eran ella y él?... ¡Ah!, ahora sí que veía, veía lo que eran: ¡ella, una prostituta, él un depravado y un miserable! Sobre ella halos acoplamientos reprobados y con todas las concupiscencias; hallábase manchada con todos los acoplamientos reprobados y con todas las genituras fraudulentas; había gustado todas las prohibiciones y todo lo vedado, inducido al delito, sido causa de llantos y de infidelidades ajenas... Él no andaba mejor librado; y los dos habían vivido en todos lados y en todas las negruras, ¡fuera del deber y de la moral, despreciados y despreciables!

Si ella resucitase y de la mano de él pidiera perdón a sus hermanos y a sus semejantes, sus semejantes y sus hermanos los repudiarían a los dos, tapándose los oídos para no oírlos, los ojos para no verlos y las conciencias para no perdonarlos... Su martirio común y su sufrir continuo, nada les valdría si los alegaban en esta tierra baja y corrompida... ¡no!

Sólo les quedaba Dios, ¡Dios queda siempre! Dios recibe entre sus divinos brazos misericordiosos, a los humildes, a los desgraciados, a los que apestan y manchan, a la teoría incontable e infinita de los que padecen hambre y sed de perdón... ¡a Dios se asciende por el amor o por el sufrimiento! (Gamboa 427-428)

En estas líneas que contribuyen al cierre de la obra, el narrador hace uso del pensamiento religioso para reivindicar ética y estéticamente a los personajes principales, pues si bien es cierto que los afirma explícitamente como transgresores de las normas morales de la sociedad, como causa de la perdición de otros, a quienes se les castiga constante y permanentemente con la exclusión, la condena y el rechazo, también les concede la posibilidad de desahogar esa condición en el plano metafísico, en el ámbito de la divinidad. Ese se anuncia como el único sitio donde es posible revertir la degeneración de los personajes; fuera de él, la degeneración continúa y los condena al sufrimiento, la miseria y el castigo social.

Aunado a lo anterior, la novela, la narración de la historia misma, el acto de la lectura, y, con amplitud, el arte, sirven para reivindicar a Santa: prueba de ello es la función de su dedicatoria al escultor Jesús Contreras:

No vayas a creerme Santa, porque así me llamé. Tampoco me creas una perdida emparentada con las Lescaut o las Gautier, por mi manera de vivir.

Barro fui y barro soy; mi carne triunfadora se halla en el cementerio.

Desahuciada de las “gentes de buena conciencia”, me cuelo en tu taller con la esperanza de que, compadecido de mí, me palpés y registres hasta tropezar con una cosa que llevé adentro, muy adentro, y que calculo sería el corazón, por lo que me palpitó y dolió con las injusticias de que me hicieron víctima...

No lo digas a nadie —se burlarían y se horrorizarían de mí—, pero ¡imagínate!, en la Inspección de Sanidad, fui un número; en el prostíbulo, un trasto de alquiler; en la calle, un animal rabioso, al que cualquiera perseguía; y en todas partes, una desgraciada.

Cuando reí, me riñeron; cuando lloré, no creyeron en mis lágrimas; y cuando amé, ¡las dos únicas veces que amé!, me aterrorizaron en la una y me vilipendiaron en la otra. Cuando cansada de padecer me rebelé, me encarcelaron; cuando enfermé, no se dolieron de mí, y ni en la muerte hallé descanso; unos señores médicos despedazaron mi cuerpo, sin aliviarlo, mi pobre cuerpo magullado y marchito por la concupiscencia bestial de toda una metrópoli viciosa...

Acógeme tú y resucítame, ¿qué te cuesta?... ¿No has acogido tanto barro, y en él infundido, no has alcanzado que lo aplaudan y lo admiren?... cuentan que los artistas son compasivos y buenos... ¡Mi cuerpo está tan necesitado de una limosna de cariño!

¿Me quedo en tu taller?... ¿Me guardas?...

En pago —morí muy desvalida y nada legué—, te confesaré mi historia. Y ya verás cómo, aunque te convenzas de que fui culpable, de sólo oírla llorarás conmigo. Ya verás cómo me perdonas, ¡oh, estoy segura, lo mismo que lo estoy de que me ha perdonado Dios! (Gamboa XXXV-XXXVII).

Gamboa dota de consciencia y voz a su protagonista, las cuales emplea para, en esta dedicatoria, juzgar las acciones que otros ejercieron sobre ella a lo largo de su devenir. La numeración de estas acciones en retrospectiva sirve a la narradora (que lo es sólo en esta parte del texto) para, desde otro plano temporal y espacial, enunciar su propia constitución, su identidad, y juzgarlas, según su perspectiva en el arte, el único sitio donde le es posible pronunciarse.

Así, la degeneración de Santa está construida a partir de un paradigma judeocristiano de virtud, y se conduce mediante leyes deterministas que se advierten desde el inicio de la historia. Además, la disposición de un marcaje de símbolos opuestos se encarga de limitar su identidad y su devenir; aun cuando se funda cierta tensión entre el discurso de los personajes sobre sus propias condiciones, que permite vacilar sobre las motivaciones para su configuración vital degenerativa, la constante es siempre el paradigma de comportamiento y posición social del que se distancian según las circunstancias que se les presentan. Esto último se relaciona estrechamente con una construcción pasiva de sus acciones que los hace

ajustarse a una función determinada, actuando según lo convenido para la conservación de una dinámica continua en su medio. No hay en esta novela decisiones que transformen la condición de los personajes miserables, degenerados, según su voluntad, en beneficio de su bienestar o reivindicación como sujetos autónomos, creativos, artífices sagaces de su propio devenir.

Otro ejemplo en el que el mismo Gamboa emplea el devenir biográfico degenerativo es “¡Vendía cerillos!” (2021), novela corta que cuenta el devenir de un niño huérfano en la urbe, particularmente el tránsito que este realiza de la niñez a la adolescencia por medio de un conjunto de vivencias y aprendizajes que degradan su inocencia hasta conducirlo al suicidio. Ahí, el narrador advierte nuevamente la presencia de leyes naturales que determinan el curso de la vida del protagonista; sin embargo, Gamboa se encarga de afianzar esas leyes con eventos sociales que mientras moldean la consciencia y el desarrollo del personaje central, también apelan al juicio del lector; por ejemplo: “La casa de Dios le era tan inaccesible como la de cualquier rico vigilado por su servidumbre. ¿No le negaron la confesión, la única vez que intentó hacerla, animada de los mejores propósitos y proponiéndose la enmienda de sus involuntarias faltas?” (Gamboa 2021 61)

Los protagonistas de esta historia se identifican con las siguientes características, las cuales, a su vez, formulan un tipo de personajes existentes en los relatos de otros escritores finiseculares: seres con la inocencia corrompida por las predisposiciones sociales que implica su historia, y por el camino de aprendizaje que les toca recorrer. En varias ocasiones, dichas predisposiciones son desafiadas por los sujetos que las enfrentan y, no obstante, no resultan victoriosas en casi la totalidad de los casos. A pesar de lo anterior, la valía de los relatos estriba, entre otros aspectos, en la apropiación que los personajes realizan de su propia historia, en la trascendencia que hacen de su realidad para acceder a sus deseos y al goce estético, a un plano que los libera de los otros y los forja como individuos. A veces, por ejemplo, esto último coincide, como en este caso, con el suicidio, otras veces, como en el caso de Santa, esto sólo es posible en un plano distinto al de su devenir vital, en un plano

alterno, metafísico. De ello da cuenta el narrador al señalar la consciencia de la niña que protagoniza la historia junto a Sardín:

A lo menos nada podrían reprocharle; había procurado premiar el cariño que inspiraba con la única especie de que le era dado disponer: ofreciendo a Sardín su cuerpo, virgen por milagro y en peligro de muerte, ofrecimiento sincero, espontáneo y de acuerdo con sus propias simpatías. Él se empeñaba en rehusarlo, alegando frases incomprensibles y sobre todo, inaplicables. Moral, amor, pureza y otras lindezas por el estilo, sin sentido para ellos, frases huecas, aprendidas sin duda al pasar por un grupo de señores, de esos que se estacionan en las cantinas y hablan accionando (*Id.* 66).

Al parecer, esta niña que envejece y se degenera en la ciudad, desiste de intentar moverse del sitio en el que es colocada por todas las leyes que condicionan su devenir (acata el papel pasivo que le es brindado por la sociedad). Esto le permite ejercer lo que posee, decidir sobre otros aspectos que se encuentran a su alcance y seguir adelante en su curso hacia lo que le es destinado. En cambio, Sardín permanece siempre rebelde y ante los muchos correctivos violentos que recibe de la instrucción social, se aferra a los valores que lo constituyan como un individuo con posibilidad de elegir para sí mismo, para su bienestar, felicidad y propias ambiciones. Pero su intento es castigado con la pérdida de la esperanza, con la apatía, la tristeza y, finalmente, con la decisión de la muerte como la única posibilidad de apropiarse de su devenir. Como puede apreciarse, las leyes dictadas para las trayectorias de los personajes se fijan en los relatos e inmovilizan el desarrollo de los mismos fuera de los límites fundados para ellos.

Otro ejemplo de esta perspectiva realista sentimental con la que se aborda el devenir biográfico degenerativo es “Los dos claveles (historia vulgar)” (2014) de Amado Nervo. En este cuento se expone el contraste de las trayectorias vitales de un hombre (Carlos) y una mujer (Antonia) que se relacionan amorosamente desde la infancia pero siguen cursos distintos, debido principalmente, a su condición socioeconómica (ella, hija de un trabajador al servicio de la madre de él, un joven de capacidades económicas suficientes para forjarse una trayectoria académica en el extranjero). Antonia, víctima de su pobreza, de la enfermedad

(un tumor cancerígeno) y de los vicios que corrompieron y acabaron con las virtudes y capacidades de su marido, es redimida por la aparente piedad que inspira a Carlos “el calvario de una tristeza, de un abandono, de una angustia”, misma que lo mueve a expresar: “Tranquilízate, Antonia, ya nada te faltará... ya nada les faltará a tus hijos [...] Hoy mismo –añadí– te enviaré un buen médico; mi madre también vendrá a verte y te traerá todo lo necesario” (Nervo 54).

En una lectura superficial de este texto, el uso del devenir biográfico degenerativo se emplea, por un lado, para caracterizar a la protagonista y sembrar el punto climático en la historia: una niña hermosa que tras los vicios de la pobreza y el azar en su contra, pierde su belleza (principal atractivo y arma de conquista y seducción), su fortaleza física y su libertad de actuar fuera de su hogar (condicionada por la maternidad), hasta ser dependiente de la ayuda de los personajes a quienes acude para sobrevivir. Por otro lado, también sirve para exaltar la caracterización misericordiosa del personaje masculino y condensar la perspectiva sentimental sobre la relación de ambos. Sin embargo, al analizar con atención el discurso pronunciado por el narrador, quien es el mismo Carlos, el cuento puede leerse como una exploración de la consciencia del protagonista, en la que le importa examinar los fundamentos de dicha piedad.

El relato comienza con algunas escenas de la niñez en donde Carlos excita su sentimiento piadoso a partir del tormento físico al que se somete a Antonia con “duras pruebas” que provienen de lo que él llama “crueldad infantil por no hallar en su reducido léxico otro nombre que le cuadre”, y entre las cuales cuenta el encerrarla en un cuarto oscuro u orillarla a quemarse un dedo en la plancha para que ella demuestre que lo quiere. De las meditaciones que el hombre hace sobre sus motivaciones para llevar a cabo dichos hechos se extraen claves fundamentales que contribuyen a la interpretación del cierre del relato y sugieren un hilo conductor que ancla su caracterización psicológica de la juventud a la infancia, tales como “La felicidad del ser a quien amo traza un límite a mi amor. [...] Yo me voy cuando el sol viene...” (*Id.* 39-40).

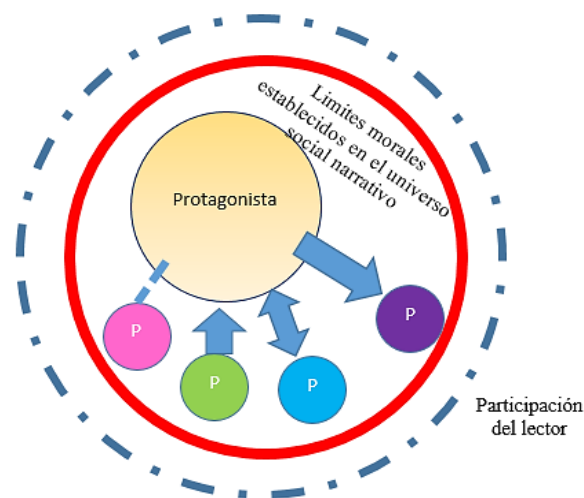
Por lo anterior, el conflicto se hace latente no sólo al mostrar la degeneración de Antonia, sino al destacar el alejamiento del personaje al final del relato: “Después, como para defenderse de una emoción que acaso sentía ya brotar a sus ojos en sal y amargura de llanto, atrajo a su pecho la cabecita de su hijo, murmurándome aún: –Hasta luego; que Dios te lo pague– y escondió su rostro entre los rizos pálidos del niño, mientras yo me alejaba lentamente...” (*Id.* 55). Ese alejamiento final empata con la reflexión de Carlos sobre la distancia a la que le obliga la felicidad ajena y el gozo por el dolor de los otros. Al respecto parece advertirse la piedad como una condición humana natural que se encuentra en el mismo sitio que la soberbia, el egoísmo y la crueldad, de la que Carlos aprende y a la que domestica para el propio beneficio. Esto es relevante porque la novela corta propone ahondar en asuntos filosóficos no desde la prescripción, sino desde la curiosidad que promueve el comportamiento humano (individualizado) en sus diferentes etapas y con diversas motivaciones; así, se siembran en el texto algunas búsquedas inquietantes sobre el devenir biográfico psicológico de los personajes, que no siempre culminan en los alcances del autor.

Por otro lado, la degeneración de Antonia promueve la consideración de su género y de su capacidad económica como factores que, sujetos a la voluntad y acción masculina, determinan el rumbo de su acción y sus circunstancias. A diferencia de la madre de Carlos, a ella no se le otorga un carácter independiente, autónomo, que elija para sí, para sus hijos y para sus intereses, sino que se le coloca siempre en subordinación, en condición de hija aun siendo madre.

Como puede apreciarse, en esta breve narración de Nervo están presentes las inquietudes por la condición humana en sus múltiples vertientes pero ya, sobre todo, con especial énfasis en la complejidad de la construcción psicológica que identifica a los personajes. De esta manera, se fortalecen las observaciones sobre la identidad social de los mismos, las cuales no están sujetas exclusivamente a factores de orden sentimental, sino a motivaciones psicosociales que se revelan más profundas, con arraigo en la historia individual construida para cada personaje, y que le otorgan al discurso y a la historia más posibilidades latentes de

lectura. Si bien es cierto que hay un marco ideológico que contiene la obra y las interacciones entre los personajes, así como el devenir con el que se caracteriza a cada uno, también lo es que el uso de la narración a partir de un devenir biográfico degenerativo presenta aquí nuevos matices para la configuración de los personajes y de la historia misma. Por ello, puede apreciarse cierta distancia del paradigma determinista que clausura el relato con un fin inevitable y, por otro lado, un acercamiento inquietante, curioso, a la constitución individual y a la crítica de la virtud.

Hasta este momento, las narraciones analizadas se explican con el siguiente modelo de configuración narrativa ilustrado con la figura de la derecha. En ella la constitución del personaje protagonista se presenta a partir de límites definidos y redondos que contienen los claroscuros perceptibles de su identidad.



Se trata de individuos que, a pesar de los contrastes que puedan adquirir a lo largo de su trayectoria, se mantienen como figuras predecibles en su actuar y constitución por la información que de ellos se expone. Algunos, como Santa, Antonia, la compañera de Sardín, Sardín, Hipólito e incluso Carlos, no transforman activamente su condición, sino que la ejercen y/o enfrentan (casi siempre la padecen) según los términos dispuestos para ellos.

Además de lo anterior, en este tipo de configuración narrativa se exponen las dinámicas que el personaje protagonista lleva a cabo con otros, ya sea de influencia dada o recibida, de convivencia o de ruptura. Todas estas dinámicas existen dentro de límites morales redondos, continuos (sin ambigüedad o incoherencia), que son dispuestos por el narrador en el universo social que cuenta. Esta característica es de suma importancia porque dichos límites se

encargan de mantener la estabilidad en los relatos, de tal manera que operan como barrera ante cualquier evento que intente transgredir las normas establecidas.

En el caso de los relatos hasta ahora estudiados, el círculo limitante impide, por ejemplo, que Sardín cambie de posición social, y presiona su identidad de tal manera que lo hace optar desesperadamente por la posibilidad de desaparecer. En el caso de Santa, el círculo se fortalece narrativamente al constreñir las posibilidades de su devenir y encauzar, a toda costa, su fin en la urbe; si bien está presente la transgresión, los límites dispuestos se encargan de castigarla y formarla según lo que corresponde. En lo que a Carlos y Antonia compete, ambos se inscriben perfectamente dentro de las dinámicas que les son impuestas; aun cuando se sabe que el actuar de Carlos pudiera estar motivado por razones transgresoras, que desafían los valores positivos planteados en la superficie del texto, de los cuales el central es la piedad, el personaje actúa dentro de estos límites, no hay necesidad de que se ejerza, narrativamente, en su devenir hasta ese momento, castigo, venganza, arrepentimiento, esfuerzo o acción alguna que restablezca el orden, que rompa el conflicto. Carlos sabe jugar con las apariencias y mantener el orden al seguir lo que es dispuesto para su papel en el texto: obedecer los designios de su madre, ejercer sus privilegios y hacer caridad.

Aunado a lo anterior, el narrador promueve algunos puntos críticos sobre los hechos o posibilidades en el devenir de las acciones, pero siempre, debido a su fuerte marco de referencia moral, deja fija su postura al respecto o dirige la discusión hacia los asuntos de su interés. En la narración de *Santa*, se reprobaban las faltas cometidas por Marcelino, el militar que incita a Santa a sostener relaciones sexuales, y se distinguen con aprecio la “pureza” y “bondad” de Hipólito; en “¡Vendía cerillos!” incomoda el rechazo social que padece Sardín o enternecen sus aspiraciones a convertirse en un hombre notable por sus valores, principios y buenas formas. Sin embargo, en el caso de “Los dos claveles (Historia vulgar)”, la narración presenta discontinuidades (dudas, meditaciones en el discurso), que hacen palpitar las incógnitas planteadas sobre los motivos y las funciones de su piedad. Esta tensión crítica,

que se funda con lo sugerido en el texto, se explota con mayor ahínco en el relato que se aborda a continuación.

Ahora bien, afiliado a la narrativa decadentista, se encuentra el libro de cuentos *Asfódelos* de Bernardo Couto Castillo. En él se reúnen algunos casos médicos y criminales en donde los protagonistas, por ejemplo, cuentan su devenir defendiendo su identidad humana por encima de la clasificación que como criminales y enfermos mentales han recibido institucionalmente. Entre estos cuentos está “Asesino?”, dedicado a Ciro B. Ceballos, que comienza con la advertencia de un narrador omnisciente acerca de que la historia que será contada es uno de los relatos que el protagonista, al que denomina asesino, hacía a sus amigos para darles a conocer sus hazañas. Después, el narrador cede su voz al personaje para que este relate, según sus propias palabras, el único homicidio con el que gozó: la asfixia de una niña.

El protagonista cuenta el evento en retrospectiva; lo sitúa en su juventud, cuando, un día, desempleado y en la miseria, sentía la rabiosa tentación de “destrozar cuanto se ve y de acuchillar a cuantos pasan” (Couto 80), mientras caminaba pensando en “la negrura de su suerte y en todo lo desgraciado que era” (*Ibid.*). A partir de este inicio, el hombre cuenta algunas carencias que había padecido a lo largo de su trayectoria vital: de dinero, de compañía y, sobre todo, de belleza, de placeres y de goce estético. Luego, se dedica al relato detallado del homicidio.

En dicho relato, destaca el interés del personaje por transmitir a detalle la especial fascinación que le causaba la belleza de la niña en cuestión, sus deseos por poseerla tangiblemente y el goce en aumento que le provocaba el sufrimiento y el terror de la pequeña al experimentar su tacto en su cuello. “Oprimía y aflojaba, sintiendo inefable placer cuando mis dedos se hundían en la carne [...] más fuerte, la carne iba siendo más dura; pero siempre bajo mis dedos había algo blando como terciopelo, que me regocijaba” (*Id.* 88). El personaje hace patente el deseo que entonces le producía pensar en perpetuar esa experiencia y la ansiedad que le generaba no volver a repetirla jamás tras ser aprehendido por la justicia.

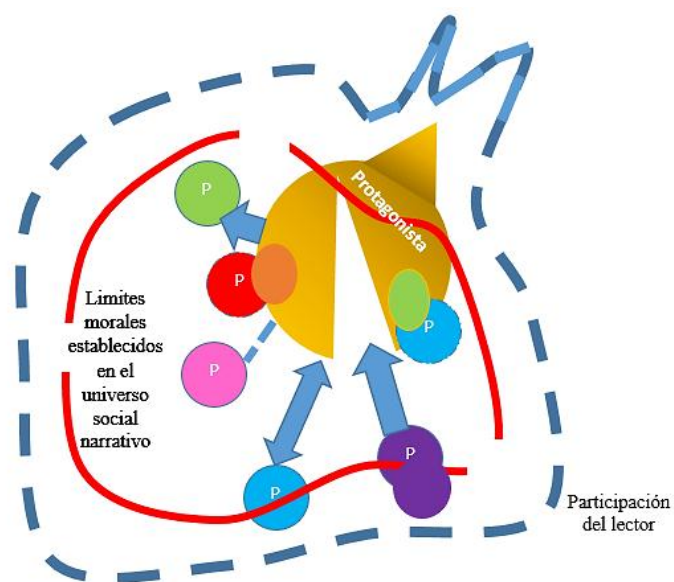
Aunque, por un lado, esto funciona en el discurso como una apología del delito que más tarde se lleva a cabo; la asfixia de la pequeña, por otro, esencialmente, coloca al centro del relato la voz y la psique del personaje, su perspectiva, su historia vital y las motivaciones para la ejecución de la acción principal.

Así, la historia se hace atractiva por el grado de transparencia que se concede a la voz de su protagonista: comunica sin censura moral todo cuanto desea. Sin embargo, esto, que debería ser un indicio de confianza, provoca tensión debido a un que se construye y caracteriza pero no se etiqueta: el desequilibrio mental que sustenta el discurso. El lector establece un pacto con las acciones narradas, el cual implica participar en la perversidad que se narra, en la suspensión de los límites de la moral social que hacen posible conocer a fondo y de cerca los hechos. Couto es insistente en este aspecto; no le interesa juzgar la historia, le interesa explotarla, detonar sus características y componentes para hacer vibrar la ambigüedad de los valores dispuestos en el texto. En este sentido, los juicios en voz del narrador quedan relegados a un segundo plano y se amplía el relato, la historia misma, las acciones y eventos que la conforman.

El anterior es un ejemplo de cómo Couto participa de una narrativa que se distancia de la de algunos de sus contemporáneos en las temáticas que aborda, en las voces y perspectivas a las que da cabida para narrar sus historias. La historia de este personaje no es la única en la narrativa del autor en donde se presentan crímenes fundados en el disfrute de sus ejecutores, en la relevancia del homicidio como un evento justificado en el discurso de sus perpetradores como trascendente para la propia trayectoria vital, para su identidad y constitución psicológica. Sin embargo, en *Asfódelos*, este es el único cuento que revela la transgresión moral y la perversión a partir de un abuso hacia una niña, de la violencia ejercida con énfasis en la desigualdad de capacidades entre los dos personajes; se trata del homicidio de un infante que representa un acto gozoso que reafirma positivamente la voluntad y los deseos del personaje. Lo anterior acentúa el interés del escritor por contar desde la transgresión, desde los límites de la moral que cimbran las áreas más sensibles de la consciencia social.

Couto no censura al personaje, no lo castiga, sino que le concede la satisfacción de su deseo, y coloca su esfuerzo en la búsqueda de la preservación de su disfrute, no en la procuración del orden social, ni en el arrepentimiento, la desesperanza, la apatía o la desesperación, tampoco en su corrupción física, pero sí en su corrupción moral. Se sabe que el personaje alcanza el grado máximo de degeneración al cometer consciente y gozosamente ese crimen, pero esta valoración no la establece un narrador de moral firme que juzga los hechos, sino que es una posibilidad para el juicio del lector.

En términos esquemáticos, el cuento de Couto presenta un universo social narrativo con límites flexibles que presenta discontinuidades en su propia trayectoria: un narrador que nombra asesino al personaje y un título que pone el nombre en duda. Al mismo tiempo, dichos límites morales del texto no constriñen al personaje sino que actúan en él, atraviesan su constitución y la de



otros personajes. En este sentido, el asesino no se presenta como un sujeto que se reprime o ajusta a las normas; tampoco recibe un castigo por su trasgresión, sino que, al contrario, lo que interesa destacar en su construcción es su actuar, el fundamento, la potencia y el impacto de dicho quebrantamiento.

En el esquema, el caso del círculo en color morado representa un personaje que a pesar de estar atravesado por dichos límites morales, desdibuja esos límites para resaltarse a sí mismo, su rol o constitución. Esto, en este caso, le sucede al protagonista al serle permitido que con su propia voz despliegue su identidad y una anécdota trascendente para la formación de la misma -ambas basadas en temas tabú, fuera de la aprobación moral-, pero también podría

sucedan en otros personajes del relato. En *Santa*, por ejemplo, este desdibujamiento no se logra durante el desarrollo de la novela, pues a pesar de que la protagonista transgrede los límites de la moral que indican las pautas sociales de su universo, siempre se impone la narración de su carácter a veces abnegado, a veces desafiante, a veces resignado o esforzado, pero nunca perverso. Por esta última razón, porque sigue las pautas esperadas de su rol social y porque se construye prioritariamente por medio del juicio del narrador sobre su relación con los otros personajes, es que su actuación sigue dentro de los límites morales del texto. Cuando se apropia de la palabra en la dedicatoria de la obra, desdibuja los límites que la constriñen, que la identifican, para destacar la versión de sí misma con la que busca ganar la confianza del lector y fijar su propia identidad.

En el caso del protagonista de “Asesino?”, es evidente un marcaje profundo de sus claroscuros, así como una multiformidad en su configuración; no se trata de un protagonista redondo, que permanece siempre en la misma constitución o anclado a los mismos principios, sino de uno que asimila las formas y colores de otros personajes con los que no sólo convive sino que toma o ejerce en ellos lo que desea, o de los que recibe influencias que lo traspasan identitariamente. Es un individuo atravesado por la violencia y el desapego que recibió en sus primeras etapas de parte de sus cuidadores y seres cercanos, que ha carecido de afecto y goce estético. Sin embargo, esto último lo encuentra en el personaje de la niña, particularmente en la experiencia que le provoca poseerla y a la cual accede mediante el asesinato. Es así como la anulación del otro, la trasgresión de los límites que se le conceden socialmente, reafirma su voluntad y decisión: le arrebató al otro lo que lo hace existir, lo que suple su falta.

Al mismo tiempo, es un protagonista que expande sus propios límites con formas punzantes para su entorno. El asesinato es la forma punzante que perturba la narración, es ese el momento máximo de trasgresión que no es contenido por los límites del universo social narrativo, tanto es así que, coincidentemente, el autor decide que el personaje no sea aprehendido, que no se presente desde la prisión. Por el contrario, le es permitido que revele

el crimen a detalle, filosamente, sin otras barreras que su propia voluntad, y que esta, a su vez, sea la que marque el fin del relato.

En este cuento es sumamente notable la punta de los actos del personaje, pues acaban con la vida de un ser humano vulnerable de una forma premeditada, alevosa y ventajosa, lo que hasta ahora es considerado uno de los máximos grados de transgresión moral en el pensamiento judeocristiano y en el derecho. De manera similar, en el cuento de Nervo también se hace evidente una ligera punta en la identidad de Carlos, el personaje “piadoso”, que juega con la posibilidad de llegar a grados superiores de transgresión, pero esto apenas se propone y boceta en las características que podrían configurarlo de una forma parecida a la del asesino, lo cual hace evidente que no es de interés para el autor extender la narración hasta ese punto o explorar dicha condición.

El cuento y la novela corta fueron géneros aptos para limitar las voces narrativas de los escritores a quienes les interesaba amplificar las de sus lectores (consumidores), pues la brevedad que dichos géneros sugieren implica también una selección fina de temas, escenas y características del personaje, que impresionen contundentemente a quien los aprecie. La búsqueda de esa contundencia dejó de buscarse exclusivamente en el sentimentalismo y se trasladó hacia la impresión moral que provocaba la construcción de personajes transgresores y de hechos escabrosos arraigados en las profundidades de la constitución humana.¹¹

¹¹ En la primera mitad del siglo XIX, entre 1832 y 1845, José Justo Gómez de la Cortina publicó “Manuscrito hallado en los archivos de un hospital de dementes”. El protagonista de este cuento tiene similitudes esenciales con el de Couto, pero también divergencias que exaltan la particularidad de las preferencias de sus autores. Ambos son personajes faltos de belleza, cariño y aceptación social, con una definida necesidad de goce; sin embargo, el Conde de la Cortina hace de su personaje miserable, de una fealdad extrema, un hombre esforzado por constituirse como un ser virtuoso, motivado por el amor y las promesas de una mujer, que logra una posición intelectual importante, donde ejercita sus dotes creativas, sensibles y de buen genio. A pesar de lo anterior, el autor se encarga de reforzar su infeliz condición con la muerte de dicha mujer y del hijo que ella engendró con el personaje (un pequeño parecido a él). Ambos personajes son asesinados en la casa del papá de la mujer (no se dice quién perpetró el asesinato, pero al parecer lo hizo el padre de ella) y descubiertos dolorosamente por el protagonista. Ante esta situación, el personaje es encerrado en un hospital de dementes y es entonces, al final de la historia, cuando sus virtudes son reconocidas socialmente, más allá de su paralizante y terrorífica fealdad (motivo principal de su desdicha).

El personaje protagonista realiza la narración de la historia en primera persona, dirige su relato siempre hacia el infortunio y expone su carácter pasivo ante las circunstancias. De lo anterior dan cuenta sus abundantes reflexiones sobre dichos acontecimientos, e incluso la clausura de su propia trayectoria al expresar que esperará llorando a la muerte, que será la única que lo quite de sufrir y le permita la felicidad en el plano metafísico. La

Tras el análisis de estas historias que ejemplifican el uso del devenir biográfico degenerativo, cabe destacar las siguientes apreciaciones:

- 1) El recurso se ajusta a la base ideológica que lo sustenta y a los intereses y objetivos de los creadores de cada historia. Por ello puede funcionar como herramienta para narrar un devenir naturalista, determinado por factores biológico-sociales, o bien para exponer aspectos de la constitución humana con un anclaje psicológico, estético y espiritual.
- 2) El concepto de degeneración depende de los criterios (límites) morales y/o sociales que se establecen en el texto por medio de la perspectiva del (los) narrador(es).
- 3) Las elecciones que los personajes realizan a lo largo de su devenir biográfico perfilan y gradúan la incomodidad de su identidad como seres degenerados, ya sea con las respuestas de su entorno comunicadas en el texto, o bien con los juicios que el narrador emita al respecto.

Couto Castillo fue un amigo muy cercano de Ceballos; ambos compartían experiencias de la vida bohemia, su afición por la estética decadentista y su predilección por la creación de discursos que analizaban y construían personajes para perseguir objetivos que iban más allá de la reprobación, la corrección, la educación moralista o la exhibición simplista de escenas sanguinarias impactantes. En el caso de Ceballos, el uso del devenir biográfico degenerativo

diferencia más notable con el asesino de Couto, es que aquel no conquista su propia felicidad, gozo o justicia; por el contrario, se adapta a lo que le ha sido designado y actúa bajo un espectro de emociones y razones contrarias a las del personaje decadentista. Ambos tienen la posibilidad de elegir, pero la oposición de su elección para su devenir es lo que constituye de formas distintas sus identidades, sus universos y la forma en que son conocidos. A su vez, llama la atención la búsqueda que el personaje de Gómez de la Cortina hace del futuro, mientras que el personaje de Couto tiene especial predilección por conquistar el instante, el disfrute presente; pareciera que el interés de este último no se centra en un conjunto de promesas, ideales y posibilidades, sino en el instante sensible que cautivaba a los impresionistas.

En el devenir biográfico de ambos personajes, la degeneración está presente también de formas distintas: el asesino alcanza un punto máximo de transgresión en su trayectoria que lo distancia de sus circunstancias iniciales, traspasa límites altamente valorados de virtud moral que lo fijan en un acto y lo colocan en la huida y en la reprobación del lector; mientras tanto, el personaje del Conde de la Cortina, con su esfuerzo, alcanza un grado paradigmático de virtud que se fija en la consciencia de la sociedad que lo rodea y en el aplauso del lector; además, aun cuando al final de la historia el personaje se encuentra en un estado de pérdida, de máxima miseria sentimental, busca mejorar en los términos de la fe.

lo acompañó en toda su trayectoria y revela su proceso de formación crítica y escritural en las variaciones de sus procedimientos. Como Gamboa, él también utilizó este recurso para escribir novelas cortas, pero, sobre todo, como Couto, para sus cuentos.

Renuente a la institucionalización nacionalista de la literatura, polémico por sus críticas agudas a la clase gobernante y a la burguesía, y afiliado estéticamente a los decadentistas: ¿para qué le interesaría a Ceballos desarrollar este recurso al narrar las trayectorias vitales de personajes tan diversos utilizando la degeneración y en géneros tan populares de su época como el cuento y la novela corta? La búsqueda de una respuesta obliga a examinar la forma en que este se emplea a lo largo de los volúmenes de relatos publicados por el autor y los cruces que generan las similitudes más comunes entre ellos.

III. EL DEVENIR BIOGRÁFICO DEGENERATIVO EN LOS CUENTOS

DE CIRO B. CEBALLOS

El protagonista [...] debiera ser el más complejo, el mejor caracterizado, en el supuesto de que en él gravita toda la intención de la fábula.

Ciro B. Ceballos,
En Turania.

Para Ceballos, la aproximación a los individuos fue un ejercicio constante que plasmó en diferentes tipos de discursos desde sus primeros años como escritor y a lo largo de toda su trayectoria. Para ello, se apropiaba de dos subgéneros del género biográfico que desde la Edad Media ya colocaban al individuo en el centro del universo narrado para describir su modo de ser, su aspecto físico (retrato), su lugar en la “esfera de la actuación pública”, y a veces también una selección de acontecimientos biográficos que dieran cuenta de su formación y de su reputación (semblanza).

La marca distintiva de Ceballos para el ejercicio de la escritura biográfica fue la permanencia de su carácter crítico y político, que le permitía dimensionar la vida de los sujetos en términos que iban de la alabanza al vituperio. En las semblanzas críticas de *En Turania* (1902), Ceballos retrató a diez de sus contemporáneos, diez participantes de la vida literaria mexicana, en la narración de sus andanzas en la capital, donde, a su vez, hacía examen de sus saberes y de su potencial escritural y, con notable insistencia, de su calidad ética-moral.

El autor procede en sus textos biográficos con la exposición de su *rechazo hacia los preceptos literarios nacionalistas* para la fundamentación de una literatura moderna a la altura de las nuevas generaciones; también rechaza *los valores de la clase burguesa* que según su criterio impiden el desarrollo del arte, del artista y de la sociedad en general; y además expone sus *positivas estimaciones narrativas, técnicas e ideológicas sobre la*

escritura tales como el eclecticismo, el devenir naturalista de los seres humanos, las influencias europeas (particularmente francesas) y el culto a la belleza, y al lirismo.

A partir de la apropiación y justificación que hace de estos valores, Ceballos atiende a los personajes a quienes dedica cada texto, a otros relacionados con ellos y, a su vez, se promueve a sí mismo. A lo largo del libro, y en las versiones de las semblanzas publicadas previamente, postula el cambio y la consolidación de sus propias verdades sobre el mundo y particularmente sobre los hombres, colectadas hasta sus 30 años.¹²

Antes de entonces, en sus tres cuentarios publicados, ya había puesto en práctica algunos de los rasgos que más tarde emplearía en la crítica de la vida, el contexto y las obras literarias de sus contemporáneos; sin embargo, en el género cuento, le interesa construir a detalle, física y psicológicamente, a sus personajes, principalmente protagonistas, por medio de la narración secuencial de una selección de acontecimientos de sus etapas vitales, de su desarrollo a través del tiempo, del tránsito que estos realizan de la niñez a la adolescencia, de la adolescencia a la juventud y/o de la juventud a la vejez. Dichos personajes son los centros de imantación y gravedad de los relatos.

A diferencia de otros subgéneros narrativos en los que se utiliza la biografía, como es el caso de la hagiografía, el espejo de príncipes y algunas novelas de caballerías, en los cuentos de Ceballos, el devenir no se emplea para fijar la vida de héroes, mucho menos para aleccionar a sus lectores sobre el acercamiento a la virtud y el aborrecimiento del vicio. En cada texto, Ceballos funda una escala de valores con la cual, a su vez, construye una atmósfera ideológica específica que casi nunca se explicita en forma de moraleja sino que se mantiene latente en la configuración de los personajes, a la expectativa del lector. Así, las biografías relatadas dibujan la identidad de sus protagonistas, pintan los entornos sociales en los que se desarrollan, y procuran la impresión del lector y el diálogo crítico con él.

¹² Ceballos hace la apología de sus verdades en el proemio a la edición de 1902, donde advierte: “mis afectos hacia algunos de ellos [los artistas de sus semblanzas] se han modificado por obra de malos sucesos, de nuevas luces y de rebeldes percusiones de pensamiento, de una manera que actualmente conceptúo definitiva y radical... [...] Sostengo que no es un crimen no pensar siempre de la misma manera, no conmoverse siempre ante los mismos entusiasmos y no abandonarse siempre a las mismas afecciones” (15).

Aunado a lo anterior, el *devenir biográfico* se constituye como un recurso que evoluciona a lo largo de las etapas de escritura de Ceballos; en cada ejercicio presenta variantes y cambios que apuntan hacia nuevas perspectivas, intereses y posturas, pero siempre permanece al alcance y entre las preferencias del autor como una herramienta de utilidad. Explorarlo permite dar cuenta de la formación narrativa del autor, de su proceso de desarrollo escritural, y del contexto socio-político y cultural de recepción en el que operaba.

Si bien Ceballos había empleado el devenir biográfico como una herramienta que le permitía explorar *documentos humanos* y estructurar sus narraciones a partir de las secuencias lógicas del mismo, importa apreciar la selección de varios devenires caracterizados por la degeneración de sus protagonistas: ¿cómo es configurada la degeneración por Ceballos?, ¿de qué manera influye en la conformación de los personajes que la viven?, ¿qué posibilidades le otorga al autor el uso de dicho recurso?

La degeneración en Ceballos es, en su configuración realista-naturalista, común a los personajes, un conjunto de posibilidades para todos los integrantes de un cuerpo social. Con el devenir biográfico, el autor comunica las propensiones humanas naturales por las cuales es posible que los personajes se corrompan física, moral y mentalmente; sin embargo, también hace énfasis en las acciones de la violencia social que cincelan las trayectorias y consciencias individuales. Ceballos pone el dedo en la llaga de los aspectos que fomentan la corrupción individual y social no para dar a sus relatos un tono lastimoso, sino para desmitificar a los monstruos sociales ante los que se escandalizan las buenas conciencias. La frase “The scariest monsters are the ones that lurk within our souls”¹³ define la concepción de la degeneración en Ceballos: no se trata de casos excepcionales, reclusos, sino muy comunes, normales en términos de las posibilidades intrínsecas humanas que los provocan, típicos y, al mismo tiempo, muy particulares en sí mismos. A su vez, el autor hace énfasis en

¹³ “Los monstruos más temibles son aquellos que acechan dentro de nuestras almas”. La autoría de esta frase no está determinada.

el violento entramado social, cruelmente normalizado, que sustenta y posibilita la germinación y el desarrollo exponencial de dichas posibilidades para el devenir.

Los personajes que Ceballos aborda en sus cuentos por medio del *devenir biográfico degenerativo* son siempre transgresores de valores sociales institucionales, cuyas vidas se exponen en la narración mediante un aspecto en común: las transformaciones que se efectúan en ellos, ya sea de forma física, psicológica y/o moral, a partir del quebrantamiento que hacen de las normas en uno o varios momentos de su trayectoria, por diversos motivos¹⁴ que condicionan y determinan sus proceder. Especialmente, dichas transformaciones conllevan un deterioro progresivo de las cualidades racionales y físicas primarias de los sujetos, con lo cual, en la totalidad de los casos, se merman sus capacidades y posibilidades vitales.

Los personajes de Ceballos experimentan la degeneración según la forma en que se conjugan sus trayectorias. No obstante, juntos integran una atmósfera de desahucio que se revela en los mismos términos que el escritor describe en el retrato que dedica a Bernardo Couto Castillo en *En Turania* (2010):

Allí [en su literatura] no hay héroes ni por el amor que redime ni por el orgullo que ennoblece ni por la religión que purifica ni por el ideal que levanta, nada es épico, nada es generoso, nada es bueno, las excelsitudes del alma, los heroísmos del corazón, las osadías del pensamiento, no tienen cabida en ese foco nauseabundo, donde las mujeres, los hombres caen en las actitudes grotescas de los malos gladiadores, donde todos mueren, abatiendo la cerviz, lo mismo que ovejas en un degolladero, donde todos mueren, de cualquier manera, sin dignidad [...]

La lucha por la preponderancia individual, en las sociedades actuales, impone exigencias superiores a los espíritus inferiores, haciéndoles poco menos que imposible el alcance de la cotidiana piltrafa, atentando, por medio del hambre, a la castidad de las mujeres; por medio del desaliento, a la actividad de los varones, fabricando, con los simples del despecho, del encono, del fracaso, el compuesto, el bodrio, el estremecimiento supremo de ese cinismo finisecular característico de todas las víctimas del egoísmo de los fuertes, resultado inevitable de las succiones del moderno demonio súcubo, epílogo de las explotaciones de los agentes de acción que llevan, con sus desmanes, la corrosión absoluta a los lugares donde se elaboran los principales elementos constitutivos de la salud pública, en la conciencia universal, a los templos, a las escuelas, a los talleres, a los hogares... (112)

¹⁴ Faltas, castigos, venganza... A pesar de que todos los motivos conducen a la degeneración, no están basados en los mismos fundamentos.

Notablemente, Ceballos proyecta sus propias consideraciones sobre la sociedad de su tiempo en el análisis de los relatos de Couto, y con ello funda una perspectiva que impregna también sus relatos. A pesar de lo anterior, aun cuando todas las historias de ficción en donde emplea el devenir biográfico degenerativo parecen coexistir bajo dicha atmósfera, cada una consigue realizarse de forma auténtica, con una ruta individual para transitar por ella.

Tipología estructural de devenires biográficos degenerativos

La construcción del *devenir biográfico degenerativo* estimula 3 estrategias que, derivadas de la unidad de impresión propuesta por Poe, pueden identificarse con las siguientes etiquetas:

1. *Impresión condensada*: desarrollar historias que seleccionan y sustentan una escena específica, climática, de máxima impresión para el lector, que coincide, a su vez, con la cima de la degeneración psíquica, física y moral del personaje (de acuerdo con los valores judeo-cristianos) en alguna de sus etapas.
2. *Impresión contenida*: formular la caracterización de miserables a partir de imágenes dinámicas sin que esto contribuya a la narración desarrollada de una o más acciones notables de su trayectoria vital.
3. *Impresión constante*: desarrollar a detalle la trayectoria vital, con el tratamiento de los acontecimientos de mayor trascendencia, transgresión e impacto (tanto a la vista del lector como para el desarrollo del personaje) en cada una de sus etapas.

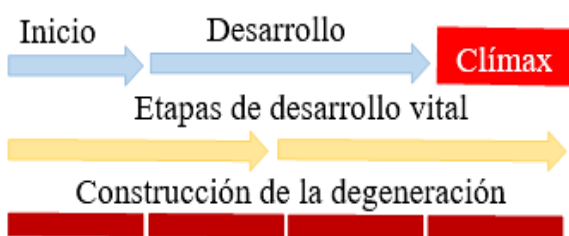
En el primer cuentario, *Claro-oscuro*, de entre los diez textos que componen el volumen, pueden identificarse 7 cuentos que emplean el recurso: 2 de ellos atienden a la primera función, 3 a la segunda y 2 a la tercera. En cuanto a *Croquis y sepias*, son 8 de 15 cuentos los que trabajan con el devenir biográfico: 6 en su primera función y 2 en la tercera. Finalmente *Un adulterio* trabaja el recurso en 11 de sus 34 relatos, incluida la novela corta del mismo nombre; 9 bajo la primera función y 2 bajo la segunda.

Corpus seleccionado y analizado a partir de la presencia y el uso del devenir biográfico degenerativo

Cuentario	Cuento	Estructura del devenir
	La Coqueta	Impr. constante
	El delito	Impr. constante
	Noctívaga	Impr. contenida
<i>Claro-oscuro</i>	Confesión	Impr. condensada
	El ratero	Impr. contenida
	La duda	Impr. condensada
	Muscadín	Impr. contenida
<i>Croquis y sepias</i>	El caso de Pedro	Impr. condensada
	Un crimen raro	Impr. condensada
	Amor insulso	Impr. condensada
	Monografía	Impr. constante
	El viejo error	Impr. condensada
	Escrutinio	Impr. constante
	La muerta	Impr. condensada
	Dos pasiones trágicas	Impr. condensada
	Un adulterio	Impr. condensada
	Divagando	Impr. contenida
	Una pasionaria	Impr. condensada
	La pasión de Azucena	Impr. condensada
<i>Un adulterio</i>	El pasado	Impr. condensada
	El amigo Moranchel	Impr. condensada
	Al carbón	Impr. contenida
	Tragedia pasional	Impr. condensada
	De la vida trivial	Impr. condensada
	El pecado viejo	Impr. condensada
	Los tímidos	Impr. condensada

Degenerar cuando la historia se termina. Impresión condensada

El objetivo más común en los cuentos de Ceballos es el de impresión condensada, el cual otorga a la narración una estructura que gráficamente puede representarse de la siguiente forma:



En un primer nivel de análisis, las secuencias narrativas básicas (inicio y desarrollo) se exponen de manera progresiva para concluir en un punto climático. Durante el inicio, la voz narrativa se presenta a sí misma o bien introduce al personaje y los primeros avances de su historia. En el desarrollo se encarga de dirigir la perspectiva del lector hacia eventos particulares en los que expone de forma detallada todos los atributos necesarios para mostrar, al final del relato, una escena climática justificada por lo ya enunciado.

En cuanto a las etapas de desarrollo vital, basta con la transición lineal que los personajes hacen de una etapa a la siguiente, la cual se advierte de forma explícita al señalar el transcurrir progresivo del tiempo en la diégesis. Por su parte, la construcción de la degeneración se realiza simultáneamente al envejecimiento del personaje y a las secuencias narrativas: se exponen en cadena los eventos relevantes que, juntos, respaldan el punto climático.

En términos generales, la degeneración alcanza el clímax en una escena con acciones de máxima transgresión moral o de corrupción. De esta manera, en algunos casos la muerte del personaje coincide con el final del relato y es, al mismo tiempo, el punto máximo de degradación; en otros, el clímax casi siempre se alcanza con actos criminales perpetrados por el sujeto degenerado, y el final permanece abierto, indicando la continuidad de su vida y dejando latente la posibilidad de que la degeneración continúe. Vale la pena señalar que la degeneración psicológica se desarrolla paralelamente a la del cuerpo del personaje; es decir, el transcurrir de las etapas vitales conlleva no sólo el desgaste y consumo de sus capacidades

físicas sino también de las racionales. De ella da cuenta la mirada detallista del narrador, quien se encarga de poner al alcance del lector el proceso de deterioro.

Desde su primer cuentario, Ceballos pone en práctica este tipo de estructura con uno de sus textos más notables: “Confesión”. En él desarrolla la anécdota en la que un personaje femenino asiste a una iglesia católica a confesarse con un sacerdote. El narrador omnisciente comienza su discurso presentando a la mujer, caracterizándola físicamente y mostrando sus tensiones psicológicas internas dominadas por la culpa, por medio de la construcción de una atmósfera psicológica que se apoya en el espacio físico en el que se lleva a cabo el evento: la iglesia.

Cuando la “prójima” (como la nombra Ceballos) se ubica al pie del confesionario, el narrador introduce el discurso directo entre ella y el confesor, relega su voz a un segundo plano y prioriza la voz del personaje protagonista. En ese punto, estructuralmente, la mujer misma inicia el recorrido de sus etapas vitales:

Cinco años hace, en una buhardilla situada en lugar lejano de la ciudad, vivía en la indigencia una familia; componíanla tres individuos, un viejo soldado de la república lisiado en las batallas, una anciana paralítica, y una joven; los viejos eran mis padres, la moza era yo.

Estábamos muy pobres, miserables casi, pero había mucho amor en nuestra casa; mi vida se deslizaba blandamente, sin accidentes, en una calma arcaica; tenía entonces quince años, la edad en que las ilusiones como abejas fabrican un panal de ensueños en el corazón; era dichosa... ¡completamente dichosa!

Un día, mi santa madre, vertiendo copiosas lágrimas, habló de nuestra ruina: el dinero se había gastado, y era llegada la hora de trabajar para subsistir (Ceballos 1896 176).

El relato sobre los trabajos continúa y, con ello, el desarrollo vital; a lo largo de las etapas, constantes desgracias, acciones ajenas e impresiones, impulsan su degeneración, de las cuales embarazarse de un hombre que no quiso casarse con ella es la más importante en su etapa de juventud. Nótese el fundamento de la virtud que se hace al inicio del relato, las características que se eligen como cualidades a transformar: el apacible estado de unión familiar aglutinado por el amor y una edad de tránsito entre la niñez y la adolescencia. Ya en el futuro, después de haber enfrentado diversas situaciones trascendentes para el moldeamiento de su identidad,

el personaje es consciente de la transformación que ha experimentado en sí misma al reflexionar sobre otro evento coyuntural en su devenir:

Una ocasión que ofrecía mi mercancía a los pasajeros de un vagón que estaba detenido en una calle céntrica, a causa de algún accidente, vi a mi seductor que platicaba alegremente con una elegantísima señora: poseída de una rabia que no pudo vencer mi voluntad, encareme con él y lo insulté; al reconocermela palideció ligeramente, pero dominando su emoción llamó a un gendarme y asegurando que yo estaba ebria, hizo que me condujeran a la inspección de policía.

Yo estaba contenta.

Lo había injuriado, vi llorar a su compañera, emponzoñé el alma de su esposa con el veneno infame de los celos.

Sentía el embriagamiento insano de la maldad humana en su más amarga deliriosencia al vaciar en el corazón de aquella inocente todo el veneno que inflamaba en el mío (Id. 184, énfasis mío).

La cita es relevante en el devenir del personaje debido a la transformación de actitudes que se expone. Hasta ese momento, ella había sido un sujeto paciente de la desgracia y la miseria, pero es en la escena cuando su actitud se vuelve activa al hacerse de lo que considera cierta maldad: desahogar gustosamente sus emociones contenidas en una mujer ignorante del caso. Sin embargo, este evento no funciona como un punto de autorreconocimiento, sino más bien como uno de impulso para un próximo episodio de desgracia causado por el personaje corruptor masculino, su seductor:

Una noche sorprendióme el sueño en el quicio de una puerta, y al despertar a los golpes de un guardián del orden público, busqué a mi hijo, llámelo desesperadamente... ¡y había desaparecido! ¡Pero ya estoy en calma!... ¡Lo ve usted, padre!... ¡Ya no lloro!... porque muy pronto estaré al lado de mi angelito... ¡allá!... ¡tras un monte negro!... ¡corre el río!... ¡es muy hondo!... su lecho arenoso tiene aguas amarillas, turbias, un cuerpo que cae, se hunde, y ¡nunca!... ¡nunca!... ¡flota!... ¡qué bien estaré allí!... (Id. 186).

Hasta este momento, la degeneración del personaje continúa y se recrudece, no por su propia acción sino por el impacto de acciones ajenas. La imagen en la que ella proyecta su devenir después de la muerte ilustra la esperanza de permanecer en un estado constante, de replicar su papel activo en la construcción de su propio futuro, aun cuando esto suponga poner fin a su vida. Pero nuevamente ese acontecimiento prepara uno de mayor impacto, en el que cobra

sentido la selección de los acontecimientos narrados, en el que la anécdota central, la de la confesión, llega a su punto climático:

Recorrió varias calles.

Caminaba por una de las más céntricas, cuando, en la opuesta acera a la que ella seguía, vio a un enlutado caballero que conducía dos pequeñuelos de la mano, uno de los cuales, al verla, corrió hacia ella gritando alegremente.

—¡Mamá!...¡mamá!

Un tranvía que en vertiginosa fuga atravesaba, le sorprendió en la mitad de su carrera, agitóse su cuerpecillo entre las pezuñas de las bestias, y las filosas ruedas pasaron sobre su pecho dividiéndolo en dos partes, que con furia se movían.

La madre contempló estúpidamente el espectáculo.

En sus labios de escarlata, burbujeó un espumarajo de rabia; después animose su semblante con sonrisa de cadáver, y exhalando salvajes alaridos, fue a revolver sus andrajos en la sangre que corría (*Id.* 186).

Hasta aquí termina el desarrollo de la anécdota. Nótese la diferencia entre las escenas climáticas anteriores y esta: el clímax se instaura totalmente para generar una única impresión sobre el impacto del evento en el devenir del personaje y en el transcurrir de la anécdota. Es la voz del narrador la que construye la escena y focaliza los detalles precisos para acortar la distancia entre el evento narrado y el lector, de manera que este último pueda mirar de cerca y conmoverse.

Cabe destacar la caracterización exponencial que se hace no sólo de la muerte del niño, sino, sobre todo, de la expresión de dolor y frustración de la madre, ante la cual su belleza y el estado primario de dicha instaurado en su niñez, se transponen. Existe interés por hacer énfasis en la relevancia que el acontecimiento tiene en la degeneración psicológica de la mujer; al principio, su miseria se identificaba exclusivamente con su capacidad económica, pero, con el paso del tiempo, su miseria parece adquirir tal vertiginosidad que, aunada al factor azaroso, la transforma por la impresión (contempla *estúpidamente* la escena) en un cuerpo enfermo (en sus labios había un espumarajo de *rabia*) que pierde la capacidad de responder ante la vida (sonrisa de *cadáver*) y reacciona a ella despojada de la razón (exhalando *salvajes alaridos*).

Sin embargo, aunque la historia termina ahí, el narrador se encarga de concluir el relato con un conjunto de preguntas que recuerdan al cierre de los discursos ilustrados que aprovechaban la atención del receptor para guiar una lección o interpretación; sin embargo, en Ceballos funciona de manera distinta:

¿A quién hacer responsable de la desesperación de esa mujer buena?

¿Al acaso?

¿Al eterno inconsciente?

¿Por qué?

¿Se debe instruir sumaria a la piedra que desprendida de un friso, cae, y aplasta al transeúnte que pasa?

No.

Si buscáis delincuente, acusad al sol que derrochaba sus soberbios esplendores ante el lúgubre cuadro de las lágrimas; al sol, a ese triunfante sol de otoño, que allá, en las pardas lejanías, tramontaba como un bólido de fuego entre inmensa humareda de oro (*Id.* 188).

El discurso concluye con preguntas de reflexión sobre el último acontecimiento narrado, una respuesta tajante para las mismas y luego con una imagen que abona visualmente a la escena descrita. Con ello, por un lado, desestima la trascendencia del devenir vital de la protagonista y le concede al azar una participación determinante en la configuración de la historia. Por otro lado, cierra el relato fijándolo; es decir, se encarga de condensar la historia en la imagen del momento climático, donde al sol, elemento omnipresente, le concede (retóricamente) volición para delinquir. Pareciera que con ello Ceballos menosprecia la anécdota: lejos de proveer una lección moral o un juicio terminante, unívoco, sobre los hechos y sus motivos, los coloca en conjunto en el ámbito de la cotidianidad y con ello advierte que la desgracia, la máxima exposición de la degeneración para un ser humano, puede ser posible por razones eventuales que no atienden a una lógica racional.

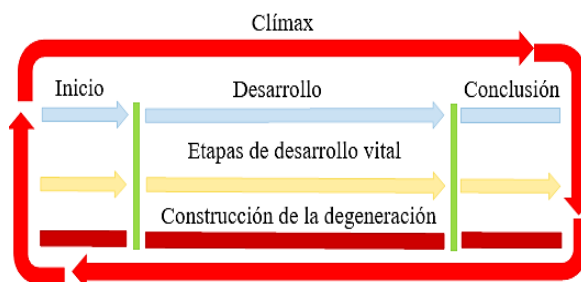
Una mirada profunda hacia los degenerados. Impresión contenida

El segundo objetivo más trabajado en los relatos de Ceballos es el de *impresión contenida*. Este tipo de objetivo se persigue en la mayoría de los primeros cuentos de Ceballos en *Claro-oscuro*. En ellos es patente el uso de imágenes que ilustran el

desarrollo vital de los personajes a lo largo de las etapas previas a un momento específico de su devenir, donde tiene lugar la observación del narrador. Dichas imágenes se describen como si fueran retratos de los mismos, sin embargo, adquieren dinamismo gracias al narrador, quien las contextualiza mediante su voz en un tiempo y espacio determinados, pero también, sobre todo, las hace parte de un cuerpo textual único y un proceso degenerativo, que identifican al sujeto en cuestión.

Destaca en la configuración de este tipo, la separación de las etapas de desarrollo vital que se hacen explícitas en algunos textos con recursos tipográficos, como líneas punteadas o guiones. Estas funcionan como topes de lectura que contienen la impresión causada por las imágenes, como dilatadores de tiempo que explican la transición entre etapas, y simultáneamente son marcas de suspenso que generan expectativa por lo que viene en el próximo apartado. Así, tanto las secuencias narrativas como la construcción por etapas de la degeneración, se integran para dar lugar a una caracterización secuenciada del personaje que concluye con la imagen que el narrador percibe de él al momento de enunciar.

En los textos de *impresión contenida*, el clímax no se encuentra en acciones precisas del personaje, que construyen una anécdota, sino en su imagen, en el potencial que la caracterización completa que se hace de él a lo largo de todas sus etapas, funda a su alrededor. En este punto es muy importante decir que bajo esta configuración se hacen la mayoría de las narraciones sobre personajes *degenerados por su origen*.



Pareciera que los textos contruidos bajo este procedimiento son bocetos que el autor mismo, como lo hacen sus narradores, realiza con sus observaciones. Sin embargo, esta afirmación no pretende descalificar a los textos como meros borradores de otras posibles obras; se trata de trabajos acabados cuyo objetivo no descansa en elaborar una narración extensa y detallada de los sujetos, sino más bien en provocar al lector, darle una exposición sucinta pero punzante (muy al estilo de Ceballos) de los rasgos fundamentales que los identifican. Con ello, el autor reafirma su convicción en el potencial narrativo de sus personajes como *documentos humanos*, pero también concede al lector la capacidad de completar su historia. Esto último resulta una concesión desafiante al emplear casi tipos y conocer a los principales destinatarios de los cuentos: la crítica que acostumbra Ceballos no descansa sólo en su voz o en una historia única; al fijarse en personajes sin cara y sin nombre, pero con cuerpos, ocupaciones e historias prototípicos cuyos rasgos esenciales pueden percibirse de una sola ojeada en sus distintas etapas, los vacíos que quedan en el texto provocan ser llenados –siempre bajo la dirección del texto– con mayor probabilidad por el lector.

Un texto ejemplar de dicha forma narrativa es “Muscadín”, que arranca con las siguientes líneas:

Llegó al mundo como fruto de una unión realizada, según la frase de Víctor Hugo, por un tonto ansioso de hundirse en la miseria con una mujer al cuello, y cierta moza, de regular trapío, planta silvestre enfermada en el invernadero de la soltería, que vio en el matrimonio una carrera y se abandonó a él, soñando en realizar las ambiciones que acariciaba cuando célibe.

En el colegio de instrucción primaria (la única que sus progenitores intentaron darle) aprendió todo lo malo, y con su pereza sin igual apuró la paciencia del dómine, hasta que el buen hombre, fastidiado de palmetas y correctivos, lo expulsó vergonzosamente de la escuela.

Entonces, el autor de su existencia, mirando el porvenir del chicuelo reflejado en su propia biografía, y considerando que de él sólo podría obtenerse un mal empleado, pensó en la nómina, la insaciable parásita que había engullido a todos los varones de su raza; algún amigo habló del taller, ese noble elemento donde el trabajo puede convertirse en capital, y aquella proposición indignó al padre extraordinariamente... ¿Cómo?... ¡Su hijo ennegreciéndose en la fragua, estropeando sus femeniles manos en el yunque, salpicado de aceites, embadurnado de hollín, confundido entre gentes ordinarias y obreros ganapanes, deshonorado! (*Id.* 213).

El inicio del relato es común al de la mayoría de los cuentos donde se emplea el devenir biográfico degenerativo con esta estructura: se alude a la procreación del sujeto protagonista como el principio de su historia, y al mismo tiempo se ofrecen rasgos sucintos pero útiles sobre los padres, para formular el devenir de su descendencia. Luego, se advierte la niñez como la primera etapa en la que el individuo exhibe características que impulsan su devenir.

Es el narrador quien selecciona los rasgos más trascendentes y los contextualiza en pocas líneas para construir imágenes de cada etapa. Dicha selección, a su vez, forma párrafos que organizan textualmente las etapas de la vida del personaje. Así: los rasgos forman caracteres por etapas como las líneas forman párrafos, y los caracteres por etapas construyen identidades vitales únicas, como los párrafos forman cuentos.

Al ser la pereza y el desacato las dos características fundamentales del protagonista, se apela a una tercera para dinamizar el desarrollo vital del mismo. No se construye un personaje trabajador cuyas funciones generen impacto en su cuerpo y desarrollo, sino más bien uno no marginal que cuenta con sujetos¹⁵ que lo instruyen y lo dirigen en su proceder: primero el maestro de la escuela y después su padre. En el tercer párrafo, este último proyecta hacia el futuro una posible imagen de su hijo que le parece denigrante y ante la cual actúa para evitarla.

La decisión del padre moviliza la trayectoria degenerativa del hijo: “con esa presunción estúpida de los humildes que tienen vanidades señoriles, resolvióse a amamantar los incipientes vicios del muchacho, dedicándole a las labores sedentarias y agobiantes del burócrata” (*Id.* 214). A partir de ello, no es un factor “azaroso”, ni la violenta miseria, lo que lo degenera, sino el salario y las “disciplinas rudas y obediencias jerárquicas, en la última

¹⁵ Masculinos, femeninos no. Su madre también está presente, pero a ella se le caracteriza como “abandonada” al matrimonio y no influye en la formación del muscadín. En relación con este último término, el muscadín es un tipo francés caracterizado exagerada y burlescamente por ser “guapo, baladrón, fanfarrón, garboso, petimetre” (Andioc 172). En el *Diario de México* es común encontrar tipos de personajes masculinos que colindan con el muscadín; por ejemplo, el currutaco, el planchado e incluso el catrín (Véase “¿Sabios de farsa/ falsos eruditos? El currutaco por una nueva identidad letrada” de Esther Martínez Luna). Sin embargo, el personaje que Ceballos construye se aleja del interés creativo por las apariencias y está mayormente relacionado con la figura del *dandi*, en cuando al spleen, el malestar o la tristeza de fin de siglo que influye su comportamiento.

rueda de aquella máquina trituradora de hombres, que estaciona todas las actividades o las mata lentamente” (*Id.* 215).

El narrador instauro este factor en la trama y deja que conduzca las subsecuentes etapas del muchacho. Inmediatamente después de que él ingresa a su trabajo burocrático, pueden apreciarse las imágenes de su adolescencia y juventud en donde la rebeldía y el hedonismo lo alejan de su hogar y lo forman en las calles y cantinas de la ciudad: “Desde esa vez, aquel calaverilla inició una vida de huelgas y desorden, escandalizando al vecindario con sus pillerías, haciendo verter copiosas lágrimas a la que en su seno le llevó, y exasperando al empleadillo que, aunque tarde, comprendió que su hijo descendía a un despeñadero, y consecuentemente debía estrellarse en la cima tenebrosa” (*Id.* 216).

Luego de las meditaciones del padre sobre el funesto devenir de su descendiente, se continúan relatando los eventos que lo transforman y caracterizan de la siguiente manera:

Desde entonces su vida tiene muchas metamorfosis: en el día, es un famoso *boulevardier*, paséase en la calle de San Francisco cuidadosamente acicalado, fijando sus vidriosas pupilas en los coches de alquiler en cuyos chorreados cojines se recuestan mujeres gastadas por el vicio que exhiben su provocante atavío con desvergüenza inaudita.

Al atardecer [...] el holgazán, instalado en los dinteles de Iturbide o la *Maison Dorée*, se convierte en lechuguino insubstancial, en el amanerado *crevé* que habla fuerte, fuma tabaco, lo calumnia todo, escupe como un ebrio, mortifica a las damas que pasan, y saluda a sus amigas con vocablos de taberna.

Ya avanzada la noche, corre a inmunda callejuela, y allí escandaliza, riñe y se emborracha estúpidamente, esperando a su amante junto a una puertecilla entreabierta que arroja por su abertura un chorro de rojiza luz, cauda dorada que se aventura en la sombra anunciando una casa de mal vivir al transeúnte que sale excitado de cualquier teatro por horas.

Allí es el *souteneur* revolcándose en las más horrorosas degradaciones, el cínico que ha perdido todas las emulaciones nobles, un ser nocivo que prestará mañana un poderoso contingente a la siniestra legión que con trabajo de roedor, procura el derrumbamiento de la sociedad taladrando incansablemente sus cimientos (Ceballos 1896 217-218).

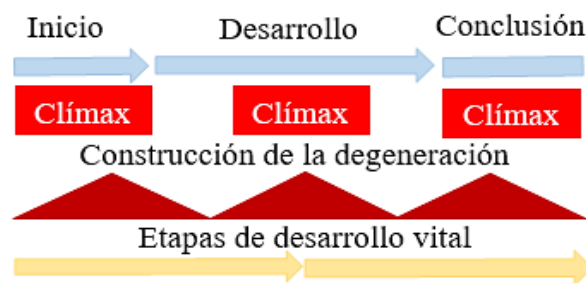
Es así como concluye “Muscadín”: con 4 párrafos dedicados a retratar al personaje en un momento presente de observación, por medio de comparaciones con otros tipos franceses. Vale la pena subrayar la forma en la que se realiza la caracterización, pues para esta, hacia el final del cuento, se opta por contener su desarrollo en una imagen dinámica de acciones que

transcurren en un mismo día. Este recurso es útil para instaurar el clímax alrededor del personaje y de la historia: no se detona una anécdota en particular, basta con fundar la identidad del personaje, dar cuenta de los rasgos esenciales de su degeneración, para hacer latente, en su figura, un conflicto constante.

Hay un acento que la mano del autor pone en dicho conflicto mediante el narrador, no sólo en este cuento sino en otros de la misma estructura: el énfasis en el impacto social de dichos tipos. En otros cuentos, como “Noctívaga”, el autor apela a la propagación de las enfermedades venéreas a través del cuerpo femenino de la protagonista; en “El ratero”, a la comisión de crímenes, y en esta historia, al nacimiento de una clase burócrata parasitaria que afecta a toda la sociedad. Ceballos parece brindar al lector un recorrido por la miseria de la ciudad, a la que no sólo observa a través de sus personajes marginales.

La degeneración articulada. Impresión constante

Finalmente, con el recurso de *impresión constante* se desarrolla una historia con secuencias paralelas a las etapas de la vida de los personajes, y la degeneración se construye con escenas climáticas en cada



una de ellas. No se persigue concluir con un acontecimiento previamente construido, sino mostrar un proceso de degeneración constante por medio de los eventos más notables en el devenir. En consecuencia, se generan relatos en donde la tensión se anuda y se desata a lo largo del texto; no se contiene porque se lleva al punto máximo, se hace explícita en las acciones del personaje, en acontecimientos fundados previamente pero tampoco se concentra en un solo punto, en una parte de la historia o en el desarrollo de una anécdota específica, sino en la sucesión de eventos que construyen su trayectoria.

Un texto ejemplar en el uso de este tipo de estructura es “Escrutinio”, donde se cuenta la historia de un descubrimiento prematrimonial que María Elena hace al curiosear en la

habitación de su novio. En este texto, el devenir biográfico no pertenece a la protagonista del relato sino al varón en cuestión, Enrique, a quien se le caracteriza con los objetos que hay en un espacio íntimo, en su dormitorio. El narrador en tercera persona presenta la perspectiva y focalización de María Elena; sin embargo, no le cede su voz, es a través de él como se conocen las acciones e impresiones de la prometida al conducirse por la habitación.

En el presente de la enunciación, al inicio del relato, la narración se enfoca en la caracterización del espacio físico y en los pensamientos que este suscita en la observadora; sin embargo, un objeto en particular es el que detona el desarrollo del cuento y el inicio de la caracterización degenerativa:

De repente fijáronse sus pupilas en una llavecita introducida en la minúscula cerradura de elegante arqueta laboreada con incrustaciones de concha y pastorales estilo Watteau.

Instintivamente sus fuselados dedos acariciaban aquel llavín que podía descubrir las intimidades del que iba a poseerla para siempre.

Levantó con resolución la tapa, y cuando aún no estaba completamente repuesta del remordimiento que esa violación causaba a su conciencia de señorita cristiana y bien educada, se encontró frente a un montón de papeles de colores y olores diversos, cosas viejas, cintajos, mechones de cabello, desde el rubio mortecino de la inglesa hasta el negro azulado de la lujuriosa criolla: aquello era el archivo de los amores ya idos, la cripta depositaria de las momias de mil ideales difuntos, la historia palpitante de ese joven distinguido a quien ella idolatraba sólo por su fama de audaz y afortunado: *tenía delante el libro biográfico de una vida desgastada con aturdimiento en las bacanales más monstruosas, iba a conocer hasta en sus detalles más baladíes la novela de las desgraciadas que ocuparon el tiempo de un relámpago aquel corazón tan versátil* (Ceballos 1898 124-125, énfasis mío).

Desde el arranque de la historia el narrador se encarga de adelantar el devenir biográfico degenerativo del personaje (dicho por el autor en otros términos que destaco en negritas) impulsado por sus múltiples relaciones con mujeres. Este podría considerarse el primer punto climático del relato: se construye con base en las observaciones previas de la protagonista que fundan la tensión y llegan a una cima al encontrar un objeto lleno de historias. Luego, la narración decrece al describir la primera relación como “niñerías”, “el primer despertamiento genésico en los temperamentos sensitivos de una pareja adolescente perfumado con bucólicas arcaicas...”. El decrecimiento de la tensión se juzga a partir del discurso del narrador, quien

concede poca relevancia a los hechos al no abonarlos con su retórica, y por varias cadenas de puntos suspensivos que extienden la semántica de las palabras anteriores: “letras borradas... lágrimas... romántica” (*Id.* 126).

Inmediatamente después del párrafo dedicado a la primera relación, se describe a una segunda mujer cuya historia se caracteriza con mayor abundancia y tensión: “[...] acusaba a sus padres, a los viejos testarudos e insensatos que la hacían desgraciada oponiéndose contra viento y marea. ¡No tenían corazón! En las postreras páginas suplicaba, quejándose de los desdenes de su Enrique, imploraba perdón por una falta de la que ella no era responsable [...]” (*Id.* 126). Nótese el incremento climático en esta segunda etapa que impulsa otro más en la siguiente etapa, en la que tiene lugar el tercer amorío: “¡Una vieja!... Las vehementísimas epístolas de la inflamable cuitada hablaban hasta el fastidio de un amor mal correspondido, infidelidades y honra escarnecida... todas las injurias de una despechada de cuarenta y cinco años...” (*Id.* 126-127).

Con el transcurrir del relato se conocen más perfiles textuales de diferentes mujeres y los objetos que las identifican. En la exposición de dicha diversidad existen refuerzos narrativos progresivos de tensión relacionados con el tratamiento de desnudos, de “fiebres de lujuria” y acciones violentas, que fundan los climas de cada etapa que transcurre en el devenir degenerativo del sujeto narrado. Con ello, la caracterización del personaje apunta hacia la formulación de un descenso en picada de sus cualidades morales; es decir, a medida que el personaje va creciendo, realiza acciones más complejas en cuanto a sus crueles motivaciones y propósitos. Sin embargo, la estructura del relato se mantiene hasta el final ofreciendo una escena climática por cada etapa, hasta que los objetos con los que se secuencia el devenir se terminan y la focalización del narrador atiende al momento presente del relato y luego a un momento futuro:

Sin poder analizar con precisión las causas, sentía una inmensa piedad hacia la gran legión de mujeres infamadas e irredentes en cuyos corazones parece que se han coagulado, convertidas en dolor, todas las maldiciones que pesan sobre el llamado sexo hermoso...

Esa y no otra fue la causa por la que la sensible joven, llegado el día de sus esponsales y en plena ceremonia nupcial, se negó rotundamente a aceptar por esposo y compañero al calavera, causando su negativa el escándalo consiguiente y la ruidosa indignación de aquellas personas a quienes interesaba el celebramiento y remate de la boda (*Id.* 130-131).

El fin del relato no clausura la posibilidad de que la degeneración del sujeto continúe y con ello su catálogo de “amores”. Empero, la importancia del empleo del recurso no radica, en este cuento, en dotar de una identidad potencial (contenida) a Enrique, tampoco en exponer su historia como muestra de los efectos que sus acciones tuvieron en alguna etapa de su vida, sino en destacar la acción de la mujer que por propia decisión no se integra al devenir biográfico degenerativo¹⁶. Esto se fortalece al apreciar que el narrador usa su omnipresencia tan sólo para dar simple cuenta de la admiración social ante la boda no consumada, pues con ello la perspectiva de la mujer domina el relato y así como sus acciones lo inician, también lo concluyen.

Como puede apreciarse, el devenir biográfico no es una estructura en sí misma, es un recurso con el que se construyen estructuras similares que contribuyen a los intereses de cada cuento, a la construcción identitaria de cada personaje. En ocasiones, los relatos pueden coincidir tanto en estructura narrativa como en propósitos, pero finalmente cada cuento es una realización única cuya explicación no se agota en los límites de sus secuencias. Este análisis esquemático permite apreciar las diferentes formas en que el devenir biográfico degenerativo opera no sólo en la cuentística de Ceballos, sino también en sus narraciones más extensas, una de las cuales, “Un adulterio”, ha sido integrada por los estudios críticos en el género novela corta. De esta forma, la relevancia del recurso es mayor pues sus alcances se extienden hacia la fundación de una poética del autor.

Si bien a Ceballos le interesa crear narraciones que tengan impacto en el lector y hace un uso consciente de las lecciones de los grandes cuentistas de su época, también tiene interés

¹⁶ Es de suma importancia decir que “Escrutinio” es uno de los dos únicos cuentos en los que el devenir biográfico degenerativo se previene voluntariamente (el otro es “Monografía”). Coincidentemente, sus protagonistas son mujeres que transitan por el curso de y conviven con la degeneración, pero gracias a la consciencia que cobran sobre la situación en que habitan es que logran moverse de dicha senda.

en fundar su propia identidad narrativa. El devenir biográfico lo acompaña a lo largo de su autoconstrucción y está significativamente presente en la novela corta. Ahí se vigoriza y fluye en la pluma del autor hasta donde sus intereses lo limitan. Pareciera que Ceballos lo sabe un recurso inagotable para la escritura, pues comprueba que con él bien puede fundar relatos con una trama sencilla o compleja, y siempre le servirá como herramienta de apoyo para cualquiera de sus propósitos.

Configuración de las etapas del devenir

Toda acción, mala o buena, debe estudiarse en sus elementos primordiales, justipreciando la cantidad de bondad o perversión que entrañen las potencias iniciales generatrices, lícitas o ilícitas, explícitas o implícitas que la produjeron y la amplificaron hasta ponerla en el punto de culminación en que ella haga evidente la densidad de su consistencia integrante, ya sea haciéndola sentir en una normalidad perfectamente equidistante o en una anormalidad reñida por sus corruptelas con la verdad y con la justicia, que son las fuentes de las garantías de los más preclaros intereses de las humanidades inteligentes.

Ciro B. Ceballos,
En Turania.

El reconocimiento de etapas en la trayectoria vital de los personajes de Ceballos es posible por la caracterización y distinción que se hace de ellas a partir de diversos aspectos sociales y biológicos referidos. Entre los primeros, por ejemplo, se encuentra el ingreso a grados escolares y el matrimonio; mientras que entre los rasgos biológicos destacan los cambios corporales y el despertar sexual. A veces, la mención de las edades en números sirve también para orientarse a lo largo del desarrollo de los personajes e identificar las consideraciones que de ellas se hacen con respecto a su desarrollo: qué tan jóvenes o viejos son. También, en algunos de los primeros cuentos, como “La coqueta”, la división por etapas está dada por la presencia de objetos gráficos que dividen puntualmente la progresión vital de los sujetos. Sin

embargo, en la mayoría de los textos estas marcas no se encuentran y las etapas, mediante la descripción de sus características, se fusionan en la narración, confluyen entre una y otra. Tal es el caso de la pubertad y la adolescencia, la adolescencia y la juventud o la juventud y la vejez, donde resulta difícil conocer sus límites.

Si se toma como paradigma la división que Ceballos (1896) hace gráfica y descriptivamente en “La coqueta” cuento de *Claro-oscuro*, es posible identificar las siguientes etapas:

Niñez	“siendo niña, correteaba en los jardines cazando incautas mariposas” (21)
Pubertad	“Fue la más interesante colegiala del Sagrado Corazón. Alboreaban en su prematura pubertad los resplandecientes celajes de una belleza que se anunciaba extraordinaria” (Id. 22)
---	Llegaron coronados de adelfas los veinte años; fue la mujer de moda, deslumbró con el fausto del dinero [...] (Id. 24)
---	¡Seis lustros! ¡Margarita se ha vuelto seria! [...] Ensaya una sonrisa ante el espejo, y nota que no es la misma de aquellos tiempos dichosos ¡no! [...] ¡Horror! ¡Una arruga en la sien!... ¡ved con qué violencia sumerge los dedos en la gran cabellera! ¡Arranca un cabello!, ¡está blanco!... ¡Una cana! (Id. 26)
---	¡Medio siglo! ¡Qué prosas, Margarita! Tu dentadura inválida está cubierta de oro: ¡cuántos mechones de plata en la cabeza! Hay líneas imperceptibles surcando tu rostro, y en todo el cuerpo se desbordan con exuberancia repugnante las blandas carnes de una patrona de huéspedes. (Id. 27-28)
Vejez	¡Los sesenta! Es ya inútil la obra de los pinceles; nada logran la química y el arte pictórico; ¡es impotente tu alquimia! Las varillas del corsé no pueden enderezar ese cuerpo que encorvó la decrepitud, los cojines no suplen a las carnes que se secan. [...] ¡Estás enferma?... ¿de qué?... ¡de vieja! (Id. 30)

Como puede apreciarse, no siempre se etiquetan las etapas con algún nombre, pero sí se marca la distinción entre en el avance de los años y las transformaciones físicas que van modificando al personaje. La división anterior es la más clara que se hace de las etapas de un personaje en la obra de Ceballos; en otros casos la distinción siempre es más sutil o bien sólo interesa abordar el tránsito entre dos o tres etapas.

No resulta problemático identificar la niñez, que se ubica después del nacimiento y alrededor de los once años, tampoco la pubertad, que existe hacia los trece y los catorce años, porque esta última casi nunca se menciona y cuando muy sucintamente se hace referencia a ella se le nombra explícitamente; la adolescencia, por su parte, tiene una caracterización muy

definida por el deseo sexual que transforma a los personajes; en cambio, entre la adolescencia y la vejez, las etapas parecen perderse entre la niebla. Primero, porque los términos juventud y adolescencia se usan a veces con indistinción, luego, porque jamás se nombra una etapa de madurez. Pareciera que la juventud, aproximadamente a partir de los veinticinco años, es una etapa, después de la adolescencia, donde sí se alojan otras etapas cuya definición casi siempre se omite; de esta manera hablar de la juventud sería más bien hablar de juventudes que maduran hasta llegar a la vejez.

En la vejez el conflicto nuevamente aparece: ¿cuándo se comienza a ser viejo? En Ceballos parece que la vejez se asoma con los índices corporales más notables de deterioro, al llegar al medio siglo; por ejemplo: la caída de los dientes o la pérdida de la hidratación en la piel o de color en el cabello. Sin embargo, importa decir que hay quienes transitan de la juventud a la vejez prematuramente, pues en años tempranos, a causa de los efectos de sus excesos, muestran tales características. Es el caso del protagonista de un “Crimen raro” o de Benedicta, personaje de “Monografía” quienes poseen “arrugas tempraneras”, “un tísico blancor” en la piel o “hilos de plata” que blanquean en las sienes.

Ahora bien, con base en el análisis del corpus de 26 relatos donde se emplea el devenir biográfico degenerativo, proveniente de los 3 volúmenes que componen la cuentística de Ceballos, se propone una división en 5 etapas representativas y definitivas para el desarrollo de los personajes. A partir de dicho análisis es posible extraer la siguiente muestra de etapas vitales abordadas en la narración biográfica:

	Concepción	Niñez	Adolescencia	Juventud	Vejez
<i>Claro-oscuro</i>	3	4	7	6	1
<i>Croquis y sepias</i>		4	7	6	1
<i>Un adulterio</i>	1	7	5	9	1

En cada cuentario, la atención a las etapas se presenta de la siguiente manera:

Como puede apreciarse, la degeneración de los personajes se construye prioritariamente a partir de las etapas centrales del desarrollo vital. Son muy pocos los personajes degenerados a partir de su concepción o la vejez; en cambio, la mayoría de las historias de corrupción tienen lugar durante la adolescencia y la juventud. No obstante, destaca que, en su último cuentario, Ceballos concede un ligero aumento en el tratamiento de historias fundadas en la niñez.



Cabe destacar que el escaso trato de la etapa de concepción revela el impulso del autor por ahondar en experiencias nacidas de los motivos propios de los personajes, de las posibilidades de su razón o de los impulsos que experimentan a lo largo de su devenir. Esto favorece el interés por el abandono de las fórmulas deterministas que encuentran en el origen biológico-económico-racional social de los individuos el germen de degeneración que consume las vidas inevitablemente. Sin embargo, es preciso matizar que, debido a que los personajes de Ceballos actúan, aprenden, deciden y viven con intensidad, degeneran antes de llegar a la vejez, lo cual supone la creación de un panorama narrativo de seres jóvenes que agotan sus cualidades a la brevedad posible, antes de ingresar al tramo final de sus devenires.

Antes de iniciar con un análisis de la configuración de cada una de sus etapas vitales, es muy importante señalar la capacidad económica de los personajes, como un factor mediante el cual Ceballos toma postura para describir, exponer, explicar y argumentar la degeneración. Al respecto se distingue una clasificación binaria de personajes. En las ficciones de los *no burgueses* se presentan historias de personajes que pertenecen, por origen o transformación, a los *bajos fondos*, expresión que tal como Kalifa (2018) advierte ha sido difusa e incierta a

lo largo del tiempo, pero que en el siglo XIX se considera para nombrar en conjunto a los sitios en donde se reúne una “clase de hombres viles y despreciables degradados por el vicio y la miseria”, es decir “toda la legión de 'malhechores', todos aquellos –prostitutas, mendigos, ladrones, asesinos, roedores, harapientos, detenidos, etc.– que nacieron de la fecundación inmunda del vicio, del crimen y de la miseria” (10). Es importante resaltar que en esta definición todos comparten a su vez una posición económica miserable que los esclaviza y corrompe indefinidamente pero que, además, condiciona su existencia; es decir, la caracterización de estos personajes se fundamenta a partir de su identidad como trabajadores: si trabajan o no, o si sus empleos se apegan al código moral de su entorno o del narrador que los valora¹⁷.

Además de estos sujetos, casi siempre marcados por sus orígenes y empleos, están presentes otros que no pertenecen a una clase social económicamente miserable; por el contrario, los *burgueses* comparten una posición que se revela al omitir caracterizarlos por medio de sus empleos y destacar sus meditaciones, la mayoría neuróticas, y/o mediante sus andanzas hedónicas, las cuales los conducen a la perdición. Sin embargo, esto no los exime ni los aísla de relacionarse con los bajos fondos; en algunos casos, como producto de la degeneración, se inscriben a ellos debido a la transformación que ocurre en sus vidas a partir de un evento de transgresión.

En otros casos, estos personajes o bien continúan gozando de los privilegios de su condición económica sin ser conscientes, durante el relato, de su degeneración, o son

¹⁷ En *Santa* es su falta a la moral católica lo que determina a la mujer protagonista, pero es su labor la que la conduce en su devenir. Sin embargo, el trabajo como un factor de degeneración y corrupción en el cuento, modernista, no sólo está relacionado con el ejercicio sexual o la trasgresión moral femenina; un ejemplo de ello es el cuento “Una duda” de Carlos Díaz Dufío (2013), en el que el objeto de máxima exposición y focalización es un el cuerpo moribundo, calcinado, producto de una atmósfera laboral siniestra e infernal, en la que un barco de vapor es el verdugo protagonista. Tras un accidente de trabajo, un obrero sin nombre pierde toda humanidad y se transmuta en el texto con la siguiente descripción: “En el fondo, en medio de un hacinamiento de objetos informes, hay una cosa que gime y se estremece: es un cuerpo humano convertido en una masa palpitante; aquello no tiene ojos, ni cabellos; los brazos y las piernas han sido arrancados, y el tronco, cubierto de llagas y úlceras, se sacude convulsivamente. Sobre ese montón de sangre y carne se inclinan dos o tres cabezas humanas” (124). A pesar de que este cuento no se construye con la estructura de un devenir biográfico degenerativo, sirve de ejemplo para mostrar la presencia inquietante de este aspecto en la literatura de la época.

absorbidos por sus propios vicios, vinculados con los espacios pertenecientes a los bajos fondos.

Pasemos ahora a los rasgos propios de cada etapa vital con los que se impulsa la degeneración. Para ello, es cardinal señalar que la división por etapas se llevó a cabo según la caracterización, definición e identificación que el autor hace en sus cuentos.

Degenerar antes y al inicio de la vida

En los cuentos de Ceballos, la degeneración está determinada desde antes del nacimiento de los sujetos. Cuando estos son concebidos en una unión fuera del matrimonio, en algún encuentro sexual que no pretendía la conformación familiar sino la saciedad de los impulsos corporales, o bien como resultado de la prostitución y la violencia, se fijan como sujetos *degenerados por su origen*. Generalmente los padres heredan la corrupción a los hijos, de tal manera que esto los determina social y biológicamente a lo largo de todas sus etapas, anulando su libre albedrío y la capacidad de racionalizar su propia existencia.

Se trata de personajes configurados por narradores omniscientes o testigos, como individuos amorales que buscan la sobrevivencia en un medio social hostil y a los cuales, incluso, se les caracteriza a partir del lenguaje simbólico comparándolos con animales, plantas o recursos naturales. Cabe destacar que son siempre personajes *no burgueses* a quienes se les caracteriza mediante dicho aspecto, pues en sus historias este rasgo se funda como una constante de transmisión sexual de lo mórbido que promueve la existencia generacional (a lo largo del tiempo) de “su tipo”.

En este grupo se integran personajes que se nombran con adjetivos¹⁸, por ejemplo: Noctívaga, quien:

¹⁸ En la cuentística de Ceballos comúnmente se nombra a este tipo de personajes con términos comunes que, a su vez, dan título a los textos donde se cuentan sus historias. Esto está relacionado con la función identificadora del nombre, que de acuerdo con Dieter Lamping “consiste en establecer y fijar una marca distintiva y perdurable de la persona o del personaje frente al otro, frente a los otros” y con el aspecto expresivo de dicha función, el cual “se refiere a que el nombre no sólo nos identifica, sino que también pone de manifiesto rasgos voluntarios o involuntarios de nuestra personalidad (o de la personalidad de una criatura de ficción) a la vista de los demás”

No descendió de una nube.
Emergió de los más hediondos poros de la gran madrepora.
Es una flor del vicio, enferma y sin perfume.
Su hermosura semeja a las burbujas del pantano, que naciendo en el fango son de adamantino cristal y retratan las estrellas y los girones de nube que vuelan errantes en el cielo.
Fue engendada entre los bulliciosos clamores de una noche de crápulas.
Fundieronse todas las humanas lujurias en bestial contubernio, y a los frenéticos espasmos de dos parias, brotó en el estéril vientre de la corrupta impulsiva, el prístino y venenoso germen de su ser.
Nació enfermiza y triste, no hubo un seno cariñoso que la amamantara...
(Ceballos 1896 144).

O bien, el Ratero, de cuyos orígenes se cuenta lo siguiente:

En el rincón más oculto de la inmundada plazuela, en uno de esos tugurios que como guaridas asilan al pueblo bajo, nació mezquino y moribundo aquel pillín.
Tuvo por patrimonio una herramienta para fabricar moneda falsa; por madre, una mujer malvada; por amigos, los asociados en la criminosa empresa.
Creció confundido entre la república de prófugos de Belén, con la sangre envenenada por las feas enfermedades, herencias de añejos vicios, atavismos de una raza degenerada entre las sombras del delito.
Presenció la nefanda mezcolanza de sexos en que vegetaban los suyos, y desde pequeño, tartamudeando en caló de ladrones y asesinos, conoció la horrorosa miseria que acarrea la ociosidad... (*Id.* 191-192).

Ambos ejemplos fundan las historias de los personajes cuyas vidas parecen clausurarse desde el inicio y que, no obstante, siguen un curso determinado que anula sus voluntades y los entrega a las dinámicas de su medio. Cabe destacar que Ceballos concibe un estado de inocencia y fragilidad al inicio de la vida de los sujetos, que aguarda, potencialmente, la herencia que han recibido de sus padres. En el caso de Noctívaga, por ejemplo, la oposición de imágenes que la caracterizan con su medio, la distinguen como un ser limpio y bello cuyo padecer es implantado biológica y socialmente por sus progenitores.

Otro ejemplo es el del sin-nombre que protagoniza “Al carbón”:

Casi siempre es un hijo de la casualidad.

(Vital párrafo 15). En los cuentos, el narrador sustenta el nombre de sus personajes y sus historias a partir de los rasgos que fijan su imagen social. Estos provienen de las acciones que definen su relación con los otros y etiquetan la imagen que les da una personalidad. Es decir, el ratero, noctívaga, la coqueta, muscadín, se distinguen de otros en la diégesis y frente a los otros personajes de los propios cuentarios, por los adjetivos que los clasifican y distinguen según los valores institucionales y las jerarquías sociales. Cabe decir que a la vez que los cuentos intensifican e individualizan el nombre común, también lo hacen extenso hacia otros personajes con devenires, actividades y características similares.

Comúnmente es lanzado a los martirios de la vida de la lujuria insana de un señorito escrofuloso¹⁹ en colaboración con la animalidad triste de una sirvienta de estupidez paleolítica.

Nace en el hospital de Maternidad o en alguno de esos tugurios donde la plebe taciturna se multiplica y se aletarga y se degenera y se muere...! (Ceballos 1903 193).

Sin embargo, el recurso también sirve, aunque muy raramente, para la caracterización de algunos personajes burgueses que no reciben una herencia biológica degenerativa sino bienes económicos. Este es el caso del protagonista de la historia que cuenta el narrador de “Divagando”, un comerciante que “Nació de una tribu de abaceros que después de enriquecerse en cuarenta años de especulaciones fraudulentas llegó a poseer todos los privilegios infames del dinero” (*Id.* 129). En este relato destaca el interés por señalar la única posibilidad que se hereda a este tipo de hijos: la corrupción moral combinada con la capacidad de obtener y ejercer, de manera inmoral y racionalmente desestimada, las posibilidades absurdas y vacuas que brinda la riqueza.

No es casual que la etapa de concepción y nacimiento se omita en la mayor parte de las narraciones del devenir biográfico degenerativo de personajes burgueses, pues no aporta situaciones conflictivas que determinen, desde el principio, las necesidades básicas, primarias del personaje, que condicionen su subsistencia. Al contrario, parecen fundar un universo aislado, ensimismado, hecho a la medida de sus posibilidades y deseos, cuyos conflictos, cuando aparecen, se sitúan después, en el momento en que el personaje tiene necesidades que se cumplen fuera de su entorno, fuera de los límites del dinero, o bien, cuando sus acciones repercuten directamente en el otro.

Lo más destacable de la narración de esta etapa, es la función primaria que tiene para la construcción de los personajes no burgueses: la creación de una fórmula que atiende sus

¹⁹ La escrófula es una enfermedad congénita que afecta la constitución linfática de niños y adolescentes, caracterizada por lesiones cutáneas y mucosas y a menudo por lesiones tuberculosas de localización ganglionar, ósea o articular. Esta enfermedad aparecía principalmente en niños y jóvenes. Las causas de esta enfermedad eran variadas, podían deberse a varios factores como la alimentación, por el déficit de nutrientes, consumo de alimentos en mal estado o leche no pasteurizada. También por el ambiente, entorno húmedo, bajas temperaturas, grandes ciudades, etc. (Sandra Fernández Segura y Marta García Lara. *La escrófula o Mal del Rey*. Gómeres: salud, historia, cultura y pensamiento [blog]. 17/11/2017. Disponible en <http://index-f.com/gómeres/?p=2110>)

orígenes en los bajos fondos de la ciudad, para explicar su identidad y delimitar (determinar) por completo sus posibilidades en el medio. Al respecto de esto último, llama la atención que desde este momento de la narración del devenir de este tipo de personajes, se traza con sus pasos una ruta por ciertos sitios de la urbe; tanto los espacios como las identidades se correlacionan entre sí.

Formar la degeneración

La niñez se configura, principalmente, a partir de la educación. La mayoría de los infantes, casi siempre pertenecientes a los bajos fondos (como los protagonistas de “Noctívaga”, “El ratero” y “Al carbón”), provienen de la orfandad; se trata de niños que nacen en el abandono, crecen sin la guía y sin los cuidados de sus progenitores y se integran a las dinámicas de sobrevivencia en la ciudad según lo disponible a su alcance. En otros casos, a pesar de contar con sus padres, aprenden de ellos, de sus vidas y consejos, a transgredir. Por lo tanto, la niñez se funda como una etapa de aprendizaje determinante para la formación infractora de estos sujetos.

De hecho, en algunos casos, con las observaciones que se hacen del origen y la infancia de los personajes de los bajos fondos, Ceballos los fija tajantemente como lo hace con “El ratero”:

Este boceto de hombre malo, probablemente no se regenerará en las aulas; lleva en su organismo el germen de un mal incurable, existirá mientras existan la miseria y la ignorancia, es burbuja de las levaduras sociales, el vástago de una tribu marcada con fatal estigma, su porvenir será un horripilante catálogo, el del robo y el asesinato; el epílogo de su historia, la reclusión penitenciaria o los dogales del patíbulo. (Ceballos 1896 195)

Lo anterior es el cierre del cuento, un párrafo que precipita las posibilidades del personaje y donde se aprecia la estereotipación que el narrador hace de su vida y de su identidad, así como el juicio que esto le merece. De esta manera, destaca la presencia de una voz crítica que actúa más allá de la historia que cuenta, que la utiliza para ejercer su opinión.

Cabe señalar que, en el universo narrativo de Ceballos, son casi inexistentes las figuras de autoridad confiables que promuevan el desarrollo positivo e integral de los individuos. Todos se conducen por sus intereses personales y se relacionan según la conveniencia de sus actos. Aunque a menudo también están ausentes en el mundo burgués, en los bajos fondos no hay formadores, guías, cuidadores, que se apeguen desde su rol social a un código moral de buen comportamiento. Al contrario, entre los burgueses existen personajes a menudo desgastados por una férrea (casi neurótica) procuración del deber. Dentro de lo anterior, en ambos casos, la falta de procuración de amor se configura como un aspecto fundamental para la formación de la degeneración y es un pilar casi siempre inexistente en las primeras etapas del desarrollo de los individuos.

Además, existen casos de niños no burgueses que no se ajustan al paradigma de los herederos del vicio y de la corrupción. Son, por su parte, hijos cuidados aun en condiciones adversas para su entorno familiar. Por ejemplo, Victoria, protagonista de “El delito”:

De su padre solo sabía que fue un soldado de la Reforma, cuyo cuerpo acribillado por las balas se pudrió insepulto en el campo de combate. Creció al lado de la viuda de aquel héroe, quien procuraba a costa de grandes esfuerzos vivir decentemente dando a la huérfana una educación más esmerada de lo que sus recursos permitir podrían. [...] La infancia de Victoria fue triste y sombría, la de una niña humilde y enfermiza que se atareaba mucho en la escuela municipal; no reía porque tenía hambre, ni trababa las alegres amistades de la niñez con sus condiscípulas porque la profesora, al verla taimada y silenciosa, la maltrataba llamándola hipócrita y desvergonzada, cuando lloraba porque algún rapaz le había pegado (*Id.* 44).

Es notable el énfasis que el narrador hace en la presentación del padre de la niña, pues el evento con el que la narra es la coyuntura que impulsa su miseria y la de su madre; textualmente, el descenso en dos líneas desde su identidad como héroe hacia la imagen de su cuerpo putrefacto, insepulto, borra de tajo su historia de gloria y su presencia en el relato, y coloca a los suyos en circunstancias desgraciadas. A pesar de ello, la madre se esfuerza por procurar la honradez, la rectitud y el buen comportamiento de su hija por medio de la instrucción escolar, lo cual es el intento notable que busca promover su sustento moral.

En este caso, los padres no son los sujetos que violentan el desarrollo de la niña, sino la profesora, figura de autoridad e instrucción, así como sus compañeros. Llama la atención que los maltratos de la profesora están basados en prejuicios morales, en un total desprecio por la vulnerabilidad de la niña y en la cruel incapacidad de advertir sus circunstancias. Lo anterior deviene en el abuso, en la anulación de las voluntades, los sentimientos y las capacidades que el personaje ejerce durante esa etapa, así como en el incremento del abandono y la tristeza.

Victoria, por ejemplo, no juega, al igual que otros personajes que se figuran en la niñez bajo el firme yugo de la corrección moral. Lo mismo le sucede a Rogelio, el protagonista de *Un adulterio*, un burgués que hasta sus últimos tiempos permanece constreñido entre las paredes de la casa de sus padres. En su caso, la instrucción religiosa es un factor trascendente para la construcción de su infancia, como también lo son los abundantes cuidados normativos de los criados y la presencia protocolaria que su padre establece con él para reprenderlo por el incumplimiento cabal de sus deberes.

El personaje adulto recuerda la veneración que su madre hacía, bañada en llanto, a una figura humana enferma, herida, en la iglesia, la cual, a su vez, le causaba terribles pesadillas; también reflexiona sobre su desconocimiento de causa de las oraciones que aprendía de memoria, sobre la abundancia de juguetes con los que era provisto, sobre la preocupación de su madre, hasta sus últimos días, por hacer de él un buen hombre, sobre la distancia impuesta por sus cuidadores entre él y otros niños cercanos, y sobre la atención procurada a su vestimenta. En este cuento, como en los anteriores, tampoco hay imagen alguna de alegría, convivencia, aventura o espontaneidad.

En cambio, sí la hay en la infancia de Moranchel, el protagonista de “El amigo Moranchel” que “Era un picarillo, un chicuelo travieso, parlanchín, desaplicado, pendenciero, que provocaba con sus arrebatos, con sus genialidades de niño consentido, la olímpica cólera del profesor, un Nerón, pedagogo, de setenta años, un apreciable bilioso de ideas obscurantistas, de noble corazón, de infantil ingenuidad [...]” (Ceballos 1903 165). Este

personaje sí goza de noble instrucción y su infancia no está condicionada por la violencia, sino caracterizada principalmente por su carácter inquieto, en libertad.

La fundamentación de la personalidad de Moranchel se distancia de los factores sociales deterministas y biológicos. En su historia, no importa justificar su holgazanería e irrespetuosidad a partir de sus antecedentes familiares o de la influencia de sus circunstancias sociales de desarrollo, sino más bien destacar rasgos innatos, temperamentales, propios de la etapa en que se encuentra. Esta forma de narrar la infancia es compartida con el relato de “La Coqueta”, sin embargo, en este último se acentúa la ambigüedad de un rasgo del comportamiento de la protagonista:

Siendo niña, correteaba en los jardines cazando incautas mariposas.

Arrancaba las alas multicolores de los insectos que aprisionaba en las invisibles mallas de su redcilla, sintiendo extraordinario placer al verlos convertidos en orugas después de la mutilación.

Pedía al jardinero un ramo de las más galanas flores, y poseída de infantil furor, deshojaba los pétalos aterciopelados de las dalias, las púdicas rosas blancas o los mirtos color de sangre.

Cuando, burlando la vigilancia materna, lograba introducir las inquietas manos en la pajarera, aquellos deditos sonrosados causaban estragos terribles en los alados prisioneros: desplumaba el canario más alegre, arrancaba la cola al clarín de las selvas o cercenaba con las tijeras de costura la obscura cabecita de alguna alondra romántica (Ceballos 1896 21-22).

Estas son las líneas con las que se inicia la narración. Por un lado, a pesar de que no se da cuenta del origen biológico del personaje, su contexto económico se expone al señalar los servicios a su disposición y el ambiente en el que se desenvuelve. Por otro, como puede advertirse, el rasgo que subyace a la narración y que fundamenta la caracterización de la niña, es la aparente crueldad con la que se relaciona con otros seres vivos. Hay un constante señalamiento del placer que le provoca mutilar a las aves y las flores, sin embargo, no se advierte motivación racional alguna que haga evidente su deseo consciente de anular la belleza de las flores y los animales que se nombran. Pareciera que este rasgo busca instaurarse ambiguamente como parte de la naturaleza propia de la infancia, como una búsqueda lúdica que el personaje realiza por propensión natural de su etapa.

El impetuoso llamado hacia la degeneración

Para la construcción de esta etapa, la exploración de la sexualidad es un referente siempre obligado. Este se hace presente no debido a la herencia sino a la propia acción o contención. Generalmente, el narrador acentúa las primeras prácticas sexuales en la adolescencia de sus personajes, las cuales, siempre que se llevan a cabo, lo hacen fuera de los márgenes de los valores sociales y morales, a veces como abusos cometidos hacia ellos y otras como elecciones producto de impulsos sexo-afectivos, que se integran en el devenir como puntos de inflexión hacia la degeneración.

Dichos puntos adoptan características diferentes, sobre todo relacionadas con el sexo de los personajes. En el caso de las mujeres, son comunes en esta etapa los embarazos no deseados, el sufrimiento provocado por el maltrato y abandono de sus parejas que las coloca en una condición de vulnerabilidad social y que, generalmente, las conduce hacia eventos de corrupción moral que las descalifica en su entorno. Entre estos últimos se encuentra la prostitución pero, sobre todo, el infanticidio.

Hablar de la criminalidad en los relatos de Ceballos, es pensarla en términos causales múltiples. Cabe destacar que la realización del crimen en los cuentos no se funda como un asunto a perseguir para resolverlo, juzgarlo y aleccionar, o como un enigma que sacia la curiosidad del lector ante una serie de pistas dadas. El delito se presenta desde la adolescencia como consecuencia de motivaciones internas y externas al individuo, mayoritariamente como el punto máximo de degeneración que alcanzan las condiciones de vida de los sujetos. Los asesinatos representan casi la totalidad de delitos en los cuentos que utilizan el devenir biográfico degenerativo; los personajes protagonistas del devenir se convierten, en distintas etapas, en asesinos de mujeres (“Un crimen raro”, “Una aventura”), de infantes (“La pasión de Azucena”, “El delito”), de hombres (“El caso de Pedro”, “La muerta”), seriales (“Escrutinio”) o incluso de sí mismos, suicidas (“El viejo error”, “Dos pasiones trágicas”). Sin embargo, otra representación del delito atiende al robo (“El ratero”).

Existe una diferencia importante en la comisión de asesinatos definida por el género sexual de los personajes: las mujeres nunca llevan a cabo un asesinato hacia cualquier persona, sino sólo hacia sus descendientes. De esta manera, la degeneración se expresa con la anulación de la maternidad y generalmente tiene lugar durante la adolescencia, como en el caso de la protagonista de “El delito”.

Aunado a lo anterior, la adolescencia es además una etapa de reafirmación individual para los personajes, es el tramo vital en el que se hacen presentes la salida o expulsión del hogar donde se habita con los padres y las primeras elecciones para sí mismos en distintos ámbitos. A pesar de ello, no es posible identificar actos con una compleja elaboración causal, sino más bien producto de impulsos y de los aprendizajes más marcados de la infancia. Un ejemplo notable de lo anterior es “La muerta”.

En este cuento, se alude a la infancia del hijo del sepulturero, un niño que aprende del entorno en el que es criado, de la dinámica laboral de su padre y de las implicaciones que esta tiene para su constitución social. Al llegar a la adolescencia, su nombre es revelado: “Santiago había llegado a la edad en que el muchacho se va a convertir en hombre” (Ceballos 1898 143-144), y a partir de ello, como parte de la transición vital que separa sus primeras etapas y la adultez, se expone el resultado de sus aprendizajes, de las enseñanzas que recibió y de sus rasgos temperamentales. Todo lo anterior se conjuga cuando Santiago observa, en su caja mortuoria, el cadáver de una joven de familia adinerada:

Santiago tuvo la revelación de sus virilidades, adquirió la conciencia del vigor genésico, su juventud exhaló en ese terrible momento un grito de alarma, grito que sensibilizó sus nervios hasta dejarlos como el cordaje de un violín, grito que le produjo algo semejante a un apocalipsis espiritual, grito que increpó severamente a su virginidad tardía, levantando, como roja llamarada, la eclosión de sus sentidos (*Id.* 146-147).

Este momento crucial, coyuntural, se afianza y concreta cuando Santiago exhuma y viola el cadáver de la mujer. No hay una descripción abundante del evento porque importa mostrar

que, después del delito, siguió otro: el homicidio y sepultura del novio de la muerta, quien presenció el acto necrofílico y se enfrentó sin éxito al violador.

Es muy interesante que en este y otros relatos de Ceballos, donde un acto sexual impetuoso entre adolescentes se consuma, se hace una exaltación de los elementos naturales que se encuentran en la atmósfera. Sin embargo, en este cuento hay la presencia prosopopéyica de un búho que “instalado entre las ramas de un ciprés, contemplaba el crimen con sus ojos ávidos, protestó chillando, como si le estrangulasen; pero Santiago no oía, había levantado el inerte cuerpo para colocarlo sobre el ónix de una tumba, y después, allí en ese tálamo negro y horrendo, lo violaba!”. La presencia tan activa del animal en esta escena es trascendente por la censura que realiza, por lo que puede interpretarse como reprobación e intento de detener el crimen del que es testigo; la perspectiva moral que se le brinda al búho coloca al personaje humano en una condición inferior entre los animales. Por otro lado, destaca que el sentido auditivo que experimenta el personaje en ese momento, se eclipsa, acentuando el ensimismamiento, la desvinculación con su ambiente en un episodio crucial de transformación vital, de degeneración.

Siguiendo de cerca el factor sexual, Ceballos concibe la adolescencia a partir de tópicos como *Carpe diem*, *Collige, virgo, rosas* y *Memento mori*. En este sentido, también está presente una distinción genérica que se acentúa en los personajes femeninos. Como ejemplo, la historia de “La Coqueta”, una mujer cuyo devenir es presentado a partir de la crueldad y la vanidad como características principales, las cuales provocan su desdén hacia los hombres que se rinden ante su belleza. Esto último se exhibe como una conducta grave, indebida, que se afianza en la adolescencia, etapa de percepción y reconocimiento del personaje sobre sus propias características, y se reprende y injusticia hacia el final de la historia con el señalamiento del deterioro corporal, la soledad en la vejez y el sepulcro, como castigos lógicos, advertidos y merecidos que se emparentan con los tópicos renacentistas

“La Coqueta” no es el único cuento donde se advierte la abstinencia sexual en la adolescencia como un asunto penoso para el desarrollo de los individuos, también en “Amor

insulso” se emplea esta misma línea temática; sin embargo, este es el único cuento en el que el devenir biográfico degenera al personaje femenino de una forma simplista, exclusivamente con la pérdida de cualidades físicas, por actos no cometidos y por medio de un narrador incisivo en la voluntad de la protagonista de no vincularse con algún personaje masculino. De nueva cuenta, la renuncia a la institución familiar es un factor de degeneración para las mujeres.

Si bien es cierto que en esta etapa también se presentan relaciones amorosas heterosexuales, monógamas, entre los personajes, donde el ejercicio sexual forma parte de los vínculos afectivos entre ellos, en términos generales, para los personajes de Ceballos no hay redención, como en el caso de Santa, y no existen valores de elevada calidad moral que se revelen en las interacciones, salvo en dos excepciones: “El amigo Moranchel” y “Monografía”²⁰. Los personajes suelen buscar la propia satisfacción; su móvil principal es la curiosidad y la autoafirmación; por ello es que las relaciones adolescentes, aparte de las dos excepciones, nunca conforman parejas o amistades entrañables; se trata siempre de encuentros que traen consecuencias desastrosas para quienes los concretan.

En resumen, la adolescencia figura como una etapa de transición entre la niñez y la vida adulta que se caracteriza por la afirmación individual de los sujetos, por los primeros indicios de consciencia sobre el propio cuerpo y las circunstancias. En ella tienen lugar situaciones de fundamental trascendencia para el impulso de la degeneración; sobre todo, acciones voluntarias (se distancian de su carácter pasivo, infantil) que impactan en la dimensión social de su identidad.

La degeneración como el camino y la verdad

La etapa posterior, próxima a la adolescencia, se caracteriza por una solidificación de la experiencia y de las capacidades e incapacidades económicas, intelectuales y sentimentales.

²⁰ En estas historias sí están presentes valores notables que promueven vínculos sólidos.

Aquí los personajes explican (justifican) y/o cuestionan su identidad a partir de su propio conocimiento del mundo, con el cual, a su vez, llegan a postular verdades universales sobre el ser humano. Por ejemplo:

Ahora bien; ¿los llamados culpables, lo son realmente? Afirmarlo de hecho, es negar los derechos de la psicología; la carne tiene fueros genésicos, el temperamento es déspota, manda, y la disyuntiva es cruel: triunfar y obedecerlo.

Vencen los héroes, sucumben los hombres: es lo humano.

El honor, la religión, la libertad, el valor, son, como dijo el tétrico príncipe: palabras, palabras, palabras.

Cada individuo posee un criterio y un instinto suyos, y esas dos fuerzas primordiales en el ser, al vincularse en marital connubio, le hacen concebir una idea singular y propia de la estimación, resultando de ahí que tan honrado puede ser un presidiario, como el juez que lo mandó a galeras (*Id.* 206).

A partir de sus propias verdades, los personajes jóvenes fundan las acciones que tienen lugar en esta etapa. Dicho en otras palabras: las acciones de la juventud están basadas en las conclusiones críticas de los personajes sobre las mismas; no son actos impulsivos sino justificados por la razón.

El factor de interacción sexual ya no es prioritario para su constitución; ahora se interesan por asuntos de mayor complejidad que están relacionados con las consecuencias de sus actos en la adolescencia, o bien, con la búsqueda de sentido a su existencia. Además, también es posible identificar que los personajes masculinos tratan de evitar la soledad a partir del matrimonio. Tal es así en “El caso de Pedro”:

Al principio, la vecindad de mis amigos (cuatro millas) me alarmó grandemente; pero después de reflexionar con madurez, comprendí que ningún empeño podrían tener en dañarme, porque todos los planes que en mi perjuicio urdieron, estaban realizados ya en completo acuerdo con sus propósitos. Yo vegetaba dichoso en mi retiro. Soy el único cirujano del lugar [...]. Presintiendo que la tristeza y los fastidios que por lo común se adhieren a las almas solitarias, podrían fácilmente apoderarse de mi espíritu, resolví, no obstante las desconfianzas que me asaltaban, buscar esposa y matrimoniarme incontenti (Ceballos 1898 5).

Hasta el momento que narra la cita, Pedro había logrado una trayectoria de servicio, apego a las normas y superación, que reposaba en la paz de su retiro. Sin embargo, las pasiones que le provocan la infidelidad de su esposa conjugadas con los sinsabores de las primeras etapas

de su devenir, catalizan la comisión del asesinato del personaje que participó de forma causal, alevosa y ventajosa en ambas desgracias, su hermano.

Yo pensaba: si Renato me hurtó la alegría cuando niño, si me hurtó la fortuna siendo joven, si me hurtó la tranquilidad y el amor en la edad viril, si fue el obstáculo que obstruyó los oficios que el sino me marcó en la terrestre brega, si fue la nube que oscureció las estrellas que me guiaban, si fue el soplo que apagó las lámparas de mis sagrarios... debía perecer (*Id.* 10).

El móvil del asesinato es una razón arraigada en la consciencia del personaje, en sus valores y su lógica; va más allá de la sobrevivencia, parece que forma parte de un ajuste de cuentas que realiza con su pasado y su presente, como una forma de afirmarse no mediante el conocimiento y la convivencia con el otro, sino por medio de la anulación de las amenazas que el otro supone para sí, de lo que simbólicamente este representa para su identidad y existencia.

A diferencia de este último, quien actuó con todo cálculo, es común que los narradores confiesen afecciones mentales de los protagonistas, incluso siendo ellos mismos quienes hablan en primera persona. Trastornos como la depresión, la ansiedad, alteraciones nerviosas que se revelan en forma de convulsiones, etc., constituyen la identidad de los personajes jóvenes y se postulan, a su vez, como consecuencias patológicas de su trayectoria vivida. Es el caso, por ejemplo, del protagonista de “Un crimen raro”, quien a causa de este tipo de padecimientos, que se construyen en el relato con la unión de lo realista y lo simbólico, lleva a cabo el asesinato de Violante, su concubina, a quien, en su desvarío, identifica con la Muerte.

Es aquí, en la juventud, cuando los personajes son conscientes de valores morales y sociales, cuando conocen las implicaciones de los mismos y deciden apearse a ellos o transgredirlos, respaldados por su historia de vida, su bagaje. Los personajes que han servido de ejemplo para este apartado eligen delinquir, se entregan al delito; pero otros se entregan de manera absoluta, paralizante, a las meditaciones sobre los valores requeridos, esperados y enaltecidos por la sociedad. Es el caso de los protagonistas de “Amor insulso”, quienes nunca

logran conocerse ni entablar una relación a causa de sus debates entre la virtud o el vicio de sus posibles actos.

Curiosamente, la situación de todos los personajes jóvenes empeora: los criminales son perseguidos por la policía o por sus propios pensamientos, por sus cargos de conciencia que los hacen arrepentirse, temer, situarse en un estado indefinido de perturbación anímica o mental. Los otros, los que no delinquen, se consumen con el tiempo hasta su próxima etapa (cuando llegan a ella), la vejez. Entre estos personajes no delincuentes hay un grupo que no padece alteraciones mentales que los atormenten, sino que se caracterizan por entregarse al abandono de las imposiciones sociales, al amplio cumplimiento de sus deseos y a una moral clandestina que soporta la permanente autosatisfacción, aun cuando esto culmine en la consunción absoluta de sí mismos.

Casi siempre, se trata de habitantes de la vida parasitaria²¹; en ella, ciertos sujetos subsisten gracias al consumo de los recursos de un cuerpo mayor, en su mayoría, son personajes burgueses o burócratas que gozan de los privilegios de su condición económica sin aportar beneficios a la sociedad, sin generar recursos con sus propios esfuerzos y/o sin más aspiraciones que la satisfacción individual que causa el derroche.

Como ejemplo de esta clasificación, puede mencionarse al protagonista de “Divagando”, quien

Siempre fue afortunado.

²¹ Esta forma de vida es duramente criticada por Ceballos fuera de la ficción, en sus retratos literarios, con expresiones como, por ejemplo: “arrancó de los pezones de las tesorerías federales a los parásitos que encalostrados los succionaban...” (Ceballos 1902 102), la cual resulta de la observación que hace sobre la construcción de ciertos personajes de Couto Castillo, o la severa crítica hacia Rafael Reyes Spíndola, en donde lo califica como un “editor imbécil” de “marrano suficientismo”, un “glotón en un banquete beocio” o bien como un “burgués amamantado por la burra parlamentaria” (*Id.* 88-90).

En la ficción narrativa, aunque no se presenta comúnmente, Ceballos concibe la vida parasitaria como una realización de la degeneración que si bien está relacionada con la condición burguesa, no es inherente a la misma. Quienes se inscriben en la vida parasitaria gozan de las comodidades que esta les otorga al permitirles despilfarrar sus voluntades y pasiones mientras, de forma paralela, se inscriben a las demandas sociales de forma simulada. Dicho en otros términos, aparentan dar cumplimiento a las reglas que demandan sus posiciones, al mismo tiempo que se sitúan al margen de las mismas para llevar a cabo su parecer.

De adulto tuvo rentas cuantiosas que le permitieron probar todos los deleites fáciles, en lujos agresivos, en las queridas estúpidas, en los banquetes suntuosos en que fungió de héroe a la manera de Trimalción.

Fue tahúr.

Fue holgazán.

Fue lujurioso.

Fue egoísta.

Peregrinó por la existencia con trastabilleos de beodo...

De lupanar en lupanar...

De fonda en fonda...

De taberna en taberna...

De garito en garito... (Ceballos 1903 129)

El protagonista de estas acciones está siendo inhumado mientras el narrador de la historia cuenta su vida desde su propia perspectiva, desde la cual juzga moralmente las acciones con las que lo identifica.

Es pertinente hacer énfasis en la poca presencia de personajes femeninos protagonistas, de quienes se relate la época de juventud y las acciones que adviertan su degeneración, pues casi siempre existen como figuras cuya presencia sirve de estímulo para las acciones masculinas. No obstante, existe una notable excepción en “Monografía”, en el que Benedicta, la protagonista, por propia voluntad revierte su degeneración tras perder las cualidades de las que gozaba.

Benedicta, a lo largo de sus primeras etapas de vida y hasta la juventud, tuvo una vida burguesa auspiciada por el trabajo de su padre y recibió la estricta dirección moral de su madre, quien procuraba conducirla por los designios que creía moralmente convenientes y socialmente óptimos. Además, sobre todo, creció bajo el cobijo de su progenitor, quien le permitía ejercer su voluntad de manera absoluta; esto último juega un papel muy importante para el devenir de Benedicta, pues sus acciones están marcadas por la consciencia y el deseo de llevarlas a cabo.

La protagonista pierde las cualidades en las que se funda su vida: queda huérfana, viuda y envejece; sin embargo, no queda sola, los ideales utópicos de Miss Jenny Collins (su institutriz) la convencen de formar, entre ellas y Evangelina (la ex pareja de su difunto

esposo, quien parece estar condenada a una vida desgraciada y en soledad) una hermandad, una colonia:

Las tres, tomadas de las manos, echamos a caminar sin rumbo ni derrota, porque íbamos hacia el porvenir, a un mundo nuevo y preñado de esperanzas, para predicar el verbo futuro, y si preciso fuese, si las persecuciones y las injusticias nos orillaban a ello, a azuzar a la gleba a una lucha formidable, a una pelea rabiosa, que alumbrarían siniestramente las explosiones de las bombas que, acompañadas de las blasfemias de los dinamiteros, se elevarían como un gran grito estertoroso y trágico, sobre los escombros de una sociedad destruida por los furores del oprimido (Ceballos 1898 106).

Con este discurso se clausura el devenir biográfico degenerativo posible para estas mujeres jóvenes por causas de opresión social. La clara consciencia que impregna el discurso, hace posible que las mujeres puedan elegir para sí, que no se entreguen a las dinámicas de su medio condenándose a lo que para ellas se disponga. Aunque no es posible saber si la apuesta por su elección tuvo consecuencias positivas, basta saber que en el relato importa la presencia de las voces femeninas, que son ellas quienes enuncian su pasado, su presente y su porvenir, y que su voz se concreta en el acto, en la capacidad de decidir para sí.

La última cara de la degeneración

Son pocos los personajes ancianos en la cuentística de Ceballos. Para ser exactos, sólo son 4 de quienes se cuenta su devenir biográfico hasta esa etapa: tres mujeres y un hombre. En términos generales, la vejez es considerada la edad de inevitable ruina (siempre corporal), una etapa donde se alojan los efectos de la degeneración, el reposo de la misma. Ahí, la pérdida crónica de las capacidades físicas, corporales, se distingue como la única y última posibilidad para los seres humanos, quienes observan su propio derrumbe.

Por otro lado, no hay personajes ancianos que cuenten su propia vejez; siempre es un narrador omnisciente quien revela los detalles de las condiciones en las que se encuentran. Un ejemplo notable es el del narrador de “Una pasionaria”, quien presenta de la siguiente manera al personaje femenino de edad avanzada que actúa en el relato:

Apareció en el dintel una señora, vestida de luto, casi decrepita, con aspecto de viuda menesterosa... [...]

Parecía una vieja duquesa empobrecida.

Todo era en ella ruinas.

Estaban desgarrados sus encajes.

Estaba ajado el plumero de su capota. [...]

Su rostro, macilento, surcado por hondas arrugas, atribulado, tal vez, por secretas pesadumbres, tenía una expresión de dulce resignación que emocionaba, de sus ojos, verdes, inexpresivos, de la impavidez de la sonrisa espectral de su boca con dentadura postiza, del rubor moribundo de sus labios, de las sinuosidades de su frente meditabunda, llameaba, con estelar fulgor, una resignación dolorosa, una pasividad de mujer vencida, una beatitud de señora infortunada, que, apiadaba, mortificaba, conmovía [...] (Ceballos 1903 143-144).

La presencia de la anciana sirve para la caracterización de los personajes que actúan alrededor de ella y, sobre todo, para la formulación del clímax. Su degeneración no sólo se hace evidente en la descripción física que de ella se realiza, sino en la incapacidad mental que le dejó un evento en su juventud: “Una pobre mujer que a causa de sus insensatas coqueterías de la juventud fue responsable de que un romántico papamoscas se rompiese el corazón con un balazo. Está incurablemente loca con la monomanía de que todos los hombres se enamoran perdidamente de ella cual si fuera una moderna Penélope...” (*Id.*147). En palabras de la protagonista: “Yo no deseo ser monja, tengo todas las aspiraciones de la juventud, quiero casarme, ser madre de familia, tener hijos, muchos hijos, muchos hijos, muchos hijos...” (*Id.*146). Como puede apreciarse, el personaje habita la vejez de forma inconsciente, en un estado de desahucio, encaminado exclusivamente hacia una corrupción inocente, impulsada por las leyes de la naturaleza humana.

Por otro lado, destaca el énfasis que se concede al trauma causado por el suicidio del hombre en su juventud; este evento, relacionado con las implicaciones sociales y morales de la *coquetería*, impacta directamente en su constitución psíquica desde antes de llegar a la vejez pues a ella, desde su juventud, se le hace responsable del hecho, se le acusa como la causa del mismo. Algo similar sucede con “La Coqueta”, otro personaje femenino que envejece sin haberse relacionado sexo-afectivamente con algún hombre, sin haber elegido a alguno. En su caso, no pierde el sentido, pero sí se le castiga en la página con la soledad y, al igual que la moderna Penélope de “Una pasionaria”, también con la corrupción física llevada

al grado máximo; es decir, el narrador da cuenta de su soledad en la tumba y de cómo los gusanos consumen su cuerpo.

Por su parte, a Adriana, la protagonista de “Amor insulso” también se le caracteriza en la vejez con alusiones a su corrupción física y se le describe en los mismos términos que a Bernardo. En la última etapa de sus vidas, se hace un recuento de las experiencias de juventud que no se atrevieron a tener, y un constante énfasis en el persistente paso del tiempo que los consume.

Como puede apreciarse, a Ceballos no le interesa emplear la vejez para dar cuenta de modelos de virtud; tampoco le importa construir la vejez de personajes no burgueses. En cambio, busca siempre la acción, la disyuntiva, el movimiento, el trauma, las ausencias, las consecuencias, y explora la ruina para dar cuenta de las posibilidades clausuradas por el tiempo, por el fin inevitable de la vida. De esta manera, pocos son los personajes que llegan a viejos, la mayoría degeneran antes, se consumen en poco tiempo.

CONCLUSIONES

Los cuentos decadentistas mexicanos tienen mucho que ofrecer a los estudios literarios. Algunas de sus sendas de investigación no son fáciles de recorrer, pues hay que dar pasos muy cuidadosos para avistar sus características y procedimientos en su amplia dimensión. Esta investigación dejó, con lo que pude vislumbrar, nuevos hilos para bordar en fino en un futuro; entre ellos, el primordial es el estudio a profundidad del naturalismo mexicano, que, a pesar de que ya cuenta con antecedentes importantes, necesita colocarse al centro de la discusión actual para elaborar una narrativa que estudie la especificidad de las obras breves en su propio panorama literario.

En este trabajo, el estudio del devenir biográfico degenerativo en las obras de autores contemporáneos sirvió de vehículo para identificar inquietudes y procedimientos comunes entre sí que, al ser contrastados simultáneamente, revelaron sus particularidades. Aunado a lo anterior, la propuesta de tres estructuras generales con las que se abordó el devenir en Ceballos puede funcionar en el futuro como una herramienta primaria de aproximación a las particularidades y generalidades de otras obras y autores, que atienda secuencias narrativas de degeneración, desarrollo o sucesión progresiva.

Sobre Ceballos y los decadentistas están pendientes muchas investigaciones de largo aliento. Tan sólo en los cuentos, cada lectura, en cada versión que fue escrita para ellos, suscita nuevos hallazgos, nuevas inquietudes sobre sus componentes y bases. Sin embargo, el acercamiento que se ha hecho en estas páginas revela un perfil narrativo cuyas búsquedas y conquistas se mantienen a lo largo de la trayectoria de su autor. Rastrear el devenir biográfico degenerativo permitió apreciar los propios cambios escriturales de Ceballos: en una etapa temprana acude a las fórmulas deterministas para construir a sus personajes, pero, paralelamente, se mantiene aprendiendo y ensayando cómo dar a los personajes una dimensión individual que los condensa en sus propias historias y que los forja mediante sus voluntades y criterios. Por ello, no es casual que la mayoría de sus textos versen sobre las

etapas centrales del desarrollo humano, no así sobre las que lo determinan irremediamente: la concepción, sujeta a la voluntad de los padres, y la vejez, destinada por naturaleza al deterioro corporal.

En esta exploración de la individualidad humana, Ceballos no olvida su labor como artista, como un escritor que sigue unos ideales estéticos y escribe para unos lectores específicos que nada tienen que ver con el gran público; por ello es que se esfuerza por dotar a las historias de paisajes poéticos que trascienden la materialidad de las escenas y los hechos que narra. Pero no sólo eso; es esencial que Ceballos no se olvida de personajes incómodos, que revelan discusiones y consideraciones casi siempre omitidas y acuerpan temas de competencia social: la enfermedad, la locura, la miseria, la corrupción, la doble moral, la violencia, la injusticia, la hipocresía, la crueldad, el abandono, entre otros.

A su vez, Ceballos adquiere madurez en los relatos en donde eleva la dificultad de las tramas que los soportan; se trata de narraciones donde emplea la exploración de las capacidades complejas de pensamiento para caracterizar a sus personajes. De esta forma, a pesar de que en la manera en que urde las tramas y los personajes aún puede apreciarse su apego hacia algunas leyes biológicas y de predestinación social, lo que prima es la detonación de las disyuntivas que los personajes enfrentan ante sus realidades factuales y la construcción de sus estados límites. Con ello, la labor del escritor se agudiza para encontrar los nodos óptimos que articulan el relato y para trazar sendas imprevisibles por las cuales conduce al lector.

Cabe destacar que la trayectoria escritural de Ceballos asimila los aprendizajes de la obra de cuentistas fundamentales en su momento como Poe y Maupassant. Durante el estudio de los relatos de Ceballos, fue posible apreciar la continua persecución de la unidad de efecto; sin embargo, también fue notable su creciente interés por dotar a sus historias de un mayor arraigo en la complejidad psicológica de los personajes. Ambos intereses no se encuentran desvinculados, sino que se nutren y ejercitan juntos a través del tiempo en cada una de sus obras.

Aunado a lo anterior, al investigar las tres estructuras narrativas de los devenires biográficos degenerativos, fue posible apreciar la tendencia al uso de dichas estructuras según la etapa de escritura del autor. En otros términos, Ceballos comienza por explorar la complejidad de sus personajes y posteriormente trabaja con mayor ahínco en la construcción del efecto. De ello da cuenta el uso frecuente de la *impresión contenida* para narrar las historias de personajes con nombres comunes, a quienes caracteriza desde los rasgos más generales que los identifican dentro de su sistema social. Estas historias, que mayoritariamente se encuentran en *Claro-oscuro* (1896), exploran y presentan el potencial de la complejidad identitaria de los personajes que abordan pero no lo detonan. Posteriormente, ya no es común el uso de esta estructura, pues desaparece casi por completo en los relatos para dar lugar al manejo de la *impresión condensada*, la cual es la más usada a lo largo de los tres cuentarios y muestra las conquistas del autor al urdir sus tramas en la búsqueda de una impresión. Por su parte, la *impresión constante*, que deriva de la tarea anterior, de la búsqueda de la impresión, le funciona bien a Ceballos para la construcción de sus novelas cortas.

Al respecto del análisis por etapas, resalta la necesidad de seguir estudiando el largo y nutrido periodo de la vida que sigue a la adolescencia y culmina con la vejez. Para ello, podrían proponerse recursos con los cuales se distingan los matices propios del desarrollo y la caracterización biológico-social de los personajes en esa etapa (o etapas) que configura más de la mitad de su trayectoria vital. La importancia de dicha tarea no es menor, pues aún hace falta nutrir un marco de referencia conceptual con el que se atiendan y expliquen las particularidades de corpus de personajes de historias mexicanas.

En esta investigación, resalta un factor que caracteriza y determina las trayectorias de los personajes: su capacidad económica. A partir de esta, Ceballos dota a sus narradores con una consciencia que es particularmente sensible y crítica respecto al contexto social en que están las historias. Aunque en sus primeros cuentos el autor parece ofrecer discursos prescriptivistas y morales sobre las acciones que relata por medio de sus narradores, su

escritura evoluciona hacia el silenciamiento de dicha voz; no obstante, sus intereses y juicios permanecen de una forma distinta: el autor es capaz de urdirlos en la trama y permear con ellos el universo narrativo que despliega.

Estudiar el devenir biográfico degenerativo resultó una vía muy productiva para realizar una lectura cercana de la obra de Ceballos. Gracias a este recurso fue posible contextualizar las obras narrativas breves del autor en el panorama literario de su época y también dentro de su propia trayectoria. Así mismo, su definición y conceptualización a partir del análisis de obras de autores diferentes, de sus colindancias y coincidencias con distintas fuentes ideológicas y metodológicas, resultó útil para analizar aspectos generales y particulares de los textos que, en estudios futuros con intereses más precisos, pueden revelar variados hallazgos.

BIBLIOGRAFÍA

- Andioc, René. “Personajes y rostros de fines del XVIII. El currutaco, según Goya y la literatura de su tiempo”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. En: «<https://acortar.link/xePwGh>».
- Ceballos, Ciro B. *Claro-oscuro*. México: Librería Madrileña, 1896.
- Ceballos, Ciro B. *Croquis y sepias*. México: Eduardo Dublán, 1898.
- Ceballos, Ciro B. *En Turania. Retratos literarios (1902)*. Luz América Viveros Anaya (ed.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Ceballos, Ciro B. *Un adulterio*. México: Eduardo Dublán, 1903.
- Chéjov, Anton. “La técnica del cuento”. Hernán Lara Zavala (trad.). En *Teorías de los cuentistas*, Lauro Zavala (ed.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993. pp. 13-18.
- Clark, Belem (pról.). “Del cuento como arte: narrativa breve del Modernismo”. En *El cuento mexicano en el siglo XIX. Del cuento como arte: narrativa breve del Modernismo*, Blanca Estela Treviño y Dulce María Adame (ed.). México: Esfinge, 2013. pp. 15-33.
- Cortázar, Julio. *Obra crítica II*, Jaime Alazraki (ed.). Madrid: Alfaguara, 1994.
- Cortés, Jaime. “El cuento y sus espejos”. En *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, vol. 1, Belem Clark de Lara, y Elisa Speckman Guerra (ed. y comp.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005. pp. 259-272.
- Couto Castillo, Bernardo. “Asesino?”. En *Asfódelos*. México: Eduardo Dublán, 1897. pp. 79-90.
- Díaz Dufóo, Carlos. “Noche de reyes”. En *El cuento mexicano del siglo XIX. Del cuento como arte: narrativa breve del Modernismo*, Blanca Estela Treviño y Dulce María Adame (ed.). México: Esfinge, 2013. pp. 119-121.
- Díaz Dufóo, Carlos. “Una duda”. En *El cuento mexicano del siglo XIX. Del cuento como arte: narrativa breve del Modernismo*, Blanca Estela Treviño y Dulce María Adame (ed.). México: Esfinge, 2013. pp. 123-125.
- Gamboa, Federico. “¡Vendía Cerillos!”. En *La novela corta. Una biblioteca virtual. Novelas en tránsito. Primera serie*, Gustavo Jiménez Aguirre (dir.), Luz América Viveros (intr.) e Irma Quiroz Velasco (ed.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2021. pp. 15-103. En «<https://acortar.link/BmXs1A>».
- Gamboa, Federico. *Santa*. México: Editorial Porrúa, 2011.

- García, María Guadalupe. *El naturalismo en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.
- Garone, Marina. “Competencia tipográfica en México a mediados del siglo XIX: entre la disputa tecnológica e ideológica del catalán Rafael de Rafael y el jalisciense Ignacio Cumplido”. *Bulletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, LII (2009): pp. 299-324. En «<https://acortar.link/11GHpA>».
- Genette, Gérard. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Gómez de la Cortina, José Justo. “Manuscrito hallado en los archivos de un hospital de dementes”. En *El cuento mexicano en el siglo XIX. El cuento romántico: tema y variaciones*, Blanca Estela Treviño y Dulce María Adame (ed.). México: Esfinge, 2013. pp. 49-62.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. “El modernismo y su contexto histórico-social”. *Boletín Asociación Europea de Profesores de Español*, 28 (1983): pp. 91-98. En «<https://acortar.link/WxBRDE>».
- Iglesias, Claudio. “Prólogo”. En *Antología del decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia. 1880-1900*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2015. pp. 9-20.
- Kalifa, Dominique. “Introducción”. En *Los bajos fondos. Historia de un imaginario*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2018. pp. 9-19.
- Leal, Luis. *Breve historia del cuento mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Leduc, Alberto. “Su sombra”. En *El cuento mexicano en el siglo XIX. Los espíritus hiperestesiados: el cuento modernista de tendencia decadente*, Blanca Estela Treviño y Dulce María Adame (ed.). México: Esfinge, 2013. pp. 91-94.
- Lissorgues, Yvan. “El modelo teórico del Naturalismo. El debate sobre el Naturalismo y el Simbolismo”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. En «<https://acortar.link/wBjrxx>».
- López, Alberto Luis y Elvira López Rodríguez. “Positivismo en México. Un estudio sobre la obra México: su evolución social”. *Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, 21, núm. 42 (2019): pp. 85-106. En «<https://acortar.link/3L379u>».
- Maupassant, Guy de. “El objetivo del escritor”. Alfredo Michel (trad.). En *Teorías de los cuentistas*, Lauro Zavala (ed.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993. pp. 69-72.
- Marrufo, Karla. “El hombre inútil en la literatura de Hispanoamérica: antecedentes del siglo XIX a la vanguardia”. *Revista de ciencias sociales y humanidades*, núm. 86. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2019. En: «<http://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/issue/archive>».

- Martínez Luna, Esther. “El sueño literario en la prensa novohispana”. En *Estudios culturales y literarios del mundo hispánico: en honor a José Checa Beltrán*, Esther Martínez Luna (ed.). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2021. pp. 385-396.
- Martínez Luna, Esther. “¿Sabios de farsa/ falsos eruditos? El currutaco por una nueva identidad letrada”. En *Dimensiones de la cultura literaria en México (1800-1850). Modelos de sociabilidad, materialidades, géneros y tradiciones intelectuales. Historia de las literaturas en México 1800-1950*, Esther Martínez Luna (ed.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018. pp. 191-211.
- Mora, Gabriela. *El cuento modernista hispanoamericano. Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Díaz Rodríguez y Clemente Palma*. Lima: Latinoamericana Editores, 1996.
- Munguía Zatarain, Martha Elena. *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*. México: El Colegio de México, 2002
- Nervo, Amado. “Los dos claveles (historia vulgar)”. En *Los dos claveles y otras historias que pasan*. Gustavo Jiménez Aguirre (ed. e intr.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014. pp. 35-55.
- Nordau, Max. *Degeneración. Fin de siglo. El misticismo*. Nicolás Salmerón y García (trad.). Madrid: Librería de Fernando Fé y Saenz de Jubera, Hermanos, 1902.
- Nouzeilles, Gabriela. *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- Pacheco, José Emilio. “Introducción”. En *Antología del Modernismo (1885-1921)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México y Ediciones Era, 1999. pp. XI-LIV.
- Pardo Bazán, Emilia. *La cuestión palpitante*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. En «<https://acortar.link/TOVrcn>».
- Pavón, Alfredo. “Prólogo”. En *El cuento mexicano en el siglo XIX. Los umbrales: de sueños, anécdotas, cuentos e idilios en prosa*, Blanca Estela Treviño y Dulce María Adame (ed.). México: Esfinge, 2013. pp. 15-33.
- Poe, Edgar Allan. “La unidad de impresión”. Julio Cortázar (trad.). En *Teorías de los cuentistas*, Lauro Zavala (ed.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993. pp. 13-18.
- Poe, Edgar Allan. “Filosofía de la composición”. *Revista Moderna de México*, (1908). pp. 131-139. En «<https://acortar.link/aJg1aH>».
- Quirate, Vicente. “Cuerpo, fantasma y paraíso artificial”. En *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, Rafael Olea Franco (ed.). México: El Colegio de México, 2001. pp. 10-33.

- Saborit, Antonio. "Rubén M. Campos y la memoria literaria del Modernismo". En *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, Rafael Olea Franco (ed.). México: El Colegio de México, 2001. pp. 355-372.
- Sánchez de la Barquera, Juan Wenceslao. "El novio cantor. Idilio tercero". En *El cuento mexicano del siglo XIX. Los umbrales: de sueños, anécdotas, cuentos e idilios en prosa*, Blanca Estela Treviño y Dulce María Adame (ed.). México: Esfinge, 2013. pp. 61-63.
- Solano, Francisco de. "Las voces de la Ciudad de México. Aproximación a la historiografía de la Ciudad de México". En *La ciudad. Concepto y obra*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1980. pp. 60-110.
- Sperling, Christian. "Una narrativa a contratiempo" en *Ciro B. Ceballos. Tres novelas cortas*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2013. pp. 151-195.
- Treviño García, Blanca Estela. "Introducción". En *Kinetoscopio. Las crónicas de Ángel de Campo, Micrós, en El Universal (1896)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Treviño García, Blanca Estela. "Los espíritus hiperestesiados: el cuento modernista de tendencia decadente". En *El cuento mexicano en el siglo XIX. Los espíritus hiperestesiados: el cuento modernista de tendencia decadente*, Blanca Estela Treviño y Dulce María Adame (ed.). México: Esfinge, 2013. pp. 15-35.
- Todorov, Tzvetan. "El origen de los géneros". En *Teoría de los géneros literarios*, Miguel Ángel Garrido Gallardo (comp.). Madrid: Arco Libros, 1988. pp. 31-48.
- Vañas Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 2002. pp. 319-350.
- Vital, Alberto. "Introducción". En *Manual de onomástica de la literatura*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2017. En <<https://acortar.link/khflec>>
- Viveros, Luz América (2019a). "Diálogo de la novela corta con las preocupaciones estéticas finiseculares en México". En *Ligera de equipaje. Itinerarios de la novela corta en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. pp. 103-112.
- Viveros, Luz América (2019b). "Huellas decadentistas en *El Mundo Ilustrado*, un semanario para la élite". En *Literatura y prensa periódica. Siglos XIX y XX. Divergencias, rupturas y otras transgresiones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. pp. 163-192.
- Viveros, Luz América. "Introducción". En *Panorama mexicano 1890-1910*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. pp. 7-30.
- Viveros, Luz América y Marco Antonio Campos (ed.). *Antología del cuento modernista y decadentista (1877-1912)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2022.

Zavala, Ana Laura. “‘La blanca lápida de nuestras creencias’: notas sobre el decadentismo mexicano”. En *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, Rafael Olea Franco (ed.). México: El Colegio de México, 2001. pp. 47-60.

Zavala, Ana Laura. “‘Lo bello es siempre extraño’: hacia una revisión del cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)”. Tesis de Maestría en Literatura. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.