

# EN BREVE

la novela corta en México

# EN BREVE

la novela corta en México

Anadeli Bencomo Cecilia Eudave

Coordinadoras

Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades  
Universidad de Guadalajara

Primera edición, 2014

D.R. © Universidad de Guadalajara

Centro Universitario  
de Ciencias Sociales y Humanidades  
Editorial CUCSH-UDG  
Juan Manuel 130  
Col. Centro, 44100  
Guadalajara, Jalisco, México  
Consulte nuestro catálogo en  
[www.publicaciones.cucsh.udg.mx](http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx)

ISBN

Se prohíbe la reproducción, el registro o la transmisión parcial o total de esta obra por cualquier sistema de recuperación de información, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, existente o por existir, sin el permiso previo por escrito del titular de los derechos correspondientes.

Impreso y hecho en México

*Printed and made in Mexico*

# Otras vidas imaginarias: *Mencía y Sor Adoración del Divino Verbo*

GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE  
UNAM

Para Rosa Beltrán,  
*amica in gaudio, soror in tenebris.*

## El paradójico e imprevisto Marcelo

«Le agradezco muy de veras el envío de los *Ensayos* de Julio Torri: es un librito por todo extremo simpático, de un humorismo a la inglesa, que no desdeñaría el paradójico e imprevisto Marcelo». Con estas líneas, fechadas el 6 de octubre de 1917 en Madrid, Amado Nervo (1870-1919) daba acuse a Alfonso Reyes del ejemplar que, por su conducto, le posteara Torri en la ciudad de México (*Obras* II: 1202). Puntualmente, Nervo le escribió con su *Waterman*: «Reyes me envió sus *Ensayos* y los leí de un tirón, saboreándolos como buen *gourmet* que soy de este género de literatura agrí-dulce, con su tinte de filosofía» («Para Torri»). Si bien omite el nombre de Marcel Schwob al elogiar la brevedad y otras virtudes de *Poemas y ensayos* (1917), Nervo tiene en mente al autor de las *Vidas imaginarias* (1896). En las siguientes páginas, estudiaré de qué manera la poética de la ficción y la historia de Schwob enriquecen el proceso de escritura de dos novelas cortas mexicanas: *Mencía* (1907) de Nervo y *Sor Adoración del Divino Verbo* (1923) de Julio Jiménez Rueda (1896-1960). Desde esa perspectiva, podemos ahondar tanto en la comprensión de estas obras, escasamente estudiadas, como en la vasta y poco explorada presencia de Schwob en México.

Desde la última década del siglo anterior, la prosa narrativa de Nervo vuelve a circular y es materia de conversación académica. Como señalaremos después, la obra de Jiménez Rueda apenas empieza recuperarse editorial y críticamente en México. Todavía desconocemos cómo se ins-

criben Nervo y Jiménez Rueda en la tradición de la novela histórica y qué vueltas de tuerca dieron para ajustarse a la modernidad del género. Si adelantamos un vistazo a la advertencia de *Mencía* («un cuento de ambiente histórico») y al subtítulo de *Sor Adoración*: «crónica de una vida imaginaria en el virreinato de la Nueva España»,<sup>1</sup> sabemos de inmediato que la complejidad genérica de la novela corta se amplía con la intención autoral de los términos subrayados en las citas. En paralelo, los asuntos tratados en estas obras anticipan otras preguntas: ¿cómo dialogan sus autores con el pasado? Y ¿qué visión de su presente dejan ver al ocuparse en la ficción de seres imaginarios o de personas y hechos históricos?. Antes de intentar cualquier respuesta, volveré a la temperatura cultural de la correspondencia de Nervo.

Lejos de ser mera cortesía epistolar, la respuesta entusiasta del autor de *Mencía* a la lectura de *Poemas y ensayos* de Torri se enmarca en su convicción por impulsar una literatura de formas breves. En «Brevedad», ensayo contemporáneo de la correspondencia citada, Nervo prefigura alguna de las inquietudes de nuestro tiempo: «¿Qué quedará de las diversas literaturas y filosofías para los escolares nerviosos, ágiles y atareados del tiempo futuro? Sin duda alguna hermosos libros breves, en que, como centellas, fulguran los pensamientos de los grandes hombres» (*El libro* 104). En otro pasaje, Nervo se precia de haber persistido en «esta brevedad, en esta homeopatía intelectual», y de que sus novelas se lean «siempre en media hora, a lo sumo». Volveré sobre esta declaración central.

Nervo identificó —con generosidad y cierto resquemor oculto—, los *Poemas y ensayos* con el libro decantado que el agobiante periodismo no le permitió escribir (*El libro* 427). En compensación, hacia 1917, era autor de una decena de novelas cortas —la mayoría publicadas en España con tirajes voluminosos— y su prestigio intercontinental le dispensaba un aura canónica que atraía a toda clase de escritores en ciernes. Torri no fue uno más. En cierta forma era un alma gemela o, al menos, un autor modélico

---

[1] Todas las citas de estas novelas proceden de *La Novela Corta: Una biblioteca virtual* <<http://lanovelacorta.com/>>. Ahí pueden consultarse las presentaciones de Pérez Martínez (*Mencía*) y Hernández Landa Valencia (*Sor Adoración del Divino Verbo*), así como las respectivas historias de cada texto.

de sus inquietudes de avanzada en la factura de la prosa poética y aforística que escribió desde su primera incursión periodística en Mazatlán (1892-1894). Cuando el 1 de julio de 1918 Nervo volvió a México, por requerimientos de la diplomacia mexicana, al llegar a la capital habló elogiosamente de *Poemas y ensayos* (Torri, *Epistolarios* 269). Todo gratitud y veneración, el recién consagrado puso en manos de Nervo la notable traducción de *Mimos* y *La cruzada de los niños*, obras de Schwob que Rafael Cabrera acababa de publicar en Cultura. Semanas después Venustiano Carranza envió a Nervo a su embajada definitiva en América del Sur.

Aquella primera edición en español fue promovida por Torri y le mereció una generosa dedicatoria del traductor. No lo sabía entonces, pero su iniciativa tendió un puente entre la presentación de Schwob en México («Las seis notas de la flauta», *Revista Moderna*, primera quincena de abril de 1901) y la paulatina irradiación de su obra en Hispanoamérica, en buena medida alentada por el impulso ateneísta de Torri, Cabrera, Henríquez Ureña y Reyes, quien publicó periódicamente en Madrid una serie de *Retratos reales e imaginarios*, recogidos en un volumen mexicano de 1920. Cuando siete años más tarde Reyes llega a Buenos Aires, Schwob será uno de los eslabones de su amistad con Borges. José Emilio Pacheco resume el encuentro: «A partir de su frecuentación de Reyes y Henríquez Ureña, Borges escribe una prosa distinta y algunos años más tarde emprende la redacción de cuentos que son ensayos y ensayos que son cuentos, tentativa que ya había hecho Reyes tanto en el *Plano oblicuo* como en *Retratos reales e imaginarios*, para citar dos ejemplos» (Borges 83-4). Sin el autor de la *Historia universal de la infamia* (1935), la recepción actual de Schwob sería otra en Hispanoamérica. Borges cambió la historia al reelaborar el «método curioso» de *Vidas imaginarias* que describe en esta semblanza del autor:

Como aquel español que por virtud de unos libros llegó a ser Don Quijote, Schwob, antes de ejercer y enriquecer la literatura, fue un maravillado lector. Le tocó en suerte Francia, el más literario de los países. Le tocó en suerte el siglo XIX, que no desmerecía del anterior. De estirpe de rabinos, heredó una tradición oriental que agregó a las occidentales. Siempre fue suyo el ámbito de las profundas bibliotecas. Estudió el griego y tradujo a Luciano de Samosata. Como tantos franceses, profesó el amor de la literatura de Inglaterra.

Sus *Vidas imaginarias* datan de 1896. Para su escritura inventó un método curioso. Los protagonistas son reales; los hechos pueden ser fabulosos y no pocas veces fantásticos. El sabor peculiar de este volumen está en ese vaivén. En todas partes del mundo hay devotos de Marcel Schwob que constituyen pequeñas sociedades secretas. No buscó la fama; escribió deliberadamente para los «happy few», para los menos («Prólogo» 9).

Amado Nervo fue uno de los primeros hispanoamericanos afortunados en ingresar a esa pequeña sociedad secreta, presidida por un escritor que suele esfumarse en las clasificaciones genéricas y en los recuentos historiográficos. Acaso por esa condición fantasmagórica, antes de 1917 es difícil encontrar las huellas de Schwob en México. En la bitácora de personas y obras del epistolario nerviano no hay registro de Schwob durante la primera, accidentada, estancia parisina del mexicano (1900-1902). Ana Vigne Pacheco asegura que las *nouvelles* *El rey de la máscara de oro* (1892) y *El libro de Monelle* (1894) fueron lecturas nervianas de juventud (177). Compensemos la carencia de fechas con hipótesis textuales: como veremos después, el cuento «Las Casas» de 1904 y *Mencía* son los primeros textos nervianos que asimilan las poéticas de la ficción y la historia de Schwob, particularmente las expuestas en los prefacios de *El corazón doble* (cuentos, 1891), *El rey de la máscara de oro*, volumen de cuentos que recoge la novela corta del mismo título, y *Vidas imaginarias*.

Artífice singular de «las existencias únicas de los hombres, tanto si fueron divinos, mediocres o criminales», Schwob supo encontrar los rasgos que humanizan a sus biografiados en fuentes insospechadas (*Vidas* 24). No fue menos agudo al construir un lugar para su obra en la posteridad. En los prólogos mencionados, fijó estratégicamente su postura sobre autores y obras precedentes, y sugirió cómo podían leerse las suyas. Con cautela y amabilidad utilizó su vasta erudición para posicionarse en los géneros que deseaba innovar: el cuento fantástico y el relato biográfico. La poética de *Vidas imaginarias* se nutre de formas y conceptos orientales y occidentales: la sugerente evocación del detalle en Hokusai, la historiografía grecorromana, los *Retratos imaginarios* de Pater, las teorías de Poe sobre la brevedad, la tradición francesa del poema en prosa que desemboca en Baudelaire. En síntesis, para Pacheco la modernidad de las *Vidas imaginarias* puede entenderse a la

luz de Ricoeur: «El relato introduce algo nuevo en el mundo: la síntesis de lo heterogéneo. Da a los hechos una forma que no tienen. Describe el mundo no como es, sino como si fuera así» («Prólogo» XI-XVII).

En *Spicilège* (1896) Schwob reunió sus paratextos centrales con ensayos y prólogos de su autoría sobre obras de Flaubert (la novela corta *San Julián el hospitalario*) y Shakespeare (*Hamlet*), entre otros autores.<sup>2</sup> La compilación corrobora la conciencia del teórico y amplifica el quehacer del ensayista. Al publicar sus prefacios con otros títulos, los dotó de vida independiente. «El arte de la biografía», prólogo de *Vidas imaginarias*, es una de las poéticas esenciales del género biográfico. En el campo de la historiografía literaria, *Spicilège* contiene aportaciones vigentes y resonancias en otros campos del conocimiento. Para comprender la manera inteligente y documentada con que cuestiona la asfixiante narrativa naturalista y psicológica, basta con leer sus presentaciones de *El corazón doble* («El terror y la piedad») y *El rey de la máscara de oro* («La diferencia y la semejanza»).

En estos textos programáticos, los asuntos historiográficos son un disparadero de preocupaciones estéticas y éticas. De manera central, «El terror y la piedad» y «La diferencia y la semejanza» discuten la autonomía del arte y la experiencia humana como plenitud de la imaginación y de las pulsiones vitales. Optimista, Schwob confía en la rebeldía de los creadores para abandonar los paradigmas de la biología y la sicología. Frente al camino sin retorno de la novela analítica y experimental, apuesta por la persistencia sincrética y formal de la novela. Esperanzado en la potencia renovadora del arte que debe «dar a lo particular el aspecto de lo general» (*Corazón* 17), concluye en «El terror y la piedad»: «Serán desterrados [de la novela] las descripciones seudocientíficas y el despliegue de psicología de manual y de biología mal asimilada. La composición se perfeccionará en las partes, como el idioma; la construcción será severa» (21). Encontramos la realización de este postulado en *El rey de la máscara de oro* y en los cuentos fantásticos de *Corazón doble*, la vertiente menos explorada de su obra, a pesar de que «hay narraciones dignas de figurar entre las mejores que han producido los maestros de la fantasía y el terror» (Pacheco «Prólogo» XIV).

[2] Sigo la traducción de *Spicilège* de Juan Dalmonte (México, 1987). Una muy útil ampliación del trabajo teórico y crítico de Schwob se publicó en *El deseo de lo único. Teoría de la ficción*.



Concluyo este breve repaso sobre la poética de Schwob, con algunas líneas en torno a *El rey de la máscara de oro*. Con estructura impecable, la novela narra la crisis de identidad de un monarca sin nombre. Debido a la ausencia de marcas espacio-temporales, su reino puede ubicarse en cualquier época y lugar. Con mínimas descripciones y elementales rasgos de caracterización, la historia avanza linealmente y se tensa en seis puntos de giro. Cada uno representa una etapa crítica de la existencia del monarca leproso que, al descubrir su enfermedad, el engaño de sus antepasados y la complicidad de sus cortesanos, se entierra en los ojos los ganchos de la máscara que usó desde su nacimiento. Esta primera anagnórisis se debe al encuentro del monarca con un mendigo y una tejedora. El siguiente reconocimiento del protagonista ocurre cuando, ya ciego, quiere besar a una pastora leprosa, pero desiste para no contagiarla. El mendigo concluye la historia: «Sin duda la sangre de su corazón, al brotar de sus ojos, le curó la enfermedad. Ha muerto creyendo tener una máscara miserable. Pero a estas horas ya ha dejado caer todas las máscaras de oro, de lepra y de carne» (*Rey* 23).

Como anuncia Schwob en «El terror y la piedad», *El rey de la máscara de oro* es una novela de aventuras «en el más amplio sentido de la palabra». Esta poética se desdobra en una estructura ceñida y una trama tensa, basadas en la crisis interna del protagonista y su interacción humana. El rey y los personajes femeninos se (auto)reconocen y transforman al encontrarse con el otro. La piedad o el instinto egoísta actúan a favor o en contra de ellos. *El rey de la máscara de oro* puede considerarse una novela del futuro, aquella que aspiraba escribir Schwob para superar las falsas coartadas científicas de la narrativa de su época (*Corazón* 21-2).

### Mencia: sueño o representación de la historia circular

Escrita en Madrid durante el invierno de 1906 y publicada el 26 de abril de 1907 en la colección madrileña de quiosco El Cuento Semanal, *Mencia* apareció originalmente con el título de *Un sueño*.<sup>3</sup> Acaso para editarla posteriormente en forma de libro, en un ejemplar el autor cambió el título e

[3] Puede apreciarse el facsímil en <<http://www.amadonervo.net/narrativa/flash/mencia/mencia.html>>.

incorporó otras variantes significativas en el texto. Desconocemos la fecha y las circunstancias de esta reescritura. Me atrevo a pensar que el deseo de rendir tributo póstumo a Cécile Louise Dailliez Largillier (París, 19 de abril de 1873-Madrid, 7 de enero de 1912), su compañera durante once años, fue el impulso que movió la *waterman* de Nervo para concretar esta versión de última mano. Alfonso Reyes hizo el hallazgo y lo notificó en el tomo postrero de las escrupulosas *Obras de Amado Nervo* que cuidó para Biblioteca Nueva (Nervo, *Discursos* 255-8). Los siguientes editores la han publicado con ambos nombres —*Mencía (Un sueño)*— o como decidió su autor: «*Mencía* llámese, pues, a secas». Esta y otras variantes de la noticia «Al lector» son relevantes. Con el cambio de título, Nervo apuesta por la construcción narrativa de una vida imaginaria para su mítica y fantasmal Amada Inmóvil, y de paso mata dos pájaros con la misma pluma: difumina la evidente inter e hipotextualidad con *La vida es sueño* de Calderón de la Barca y actualiza su visión de la historia, vía la poética de *Vidas imaginarias*.

Conocida en la poesía de Nervo como Anita, Ana o Damiana, apócope de «hermana», Cécile Louise sólo adquiere cierta dimensión humana e histórica en el prólogo del poemario póstumo *La amada inmóvil* y en el epistolario nerviano más íntimo. He tratado con detalle la conformación de «Los rostros de Ana» en la *Poesía reunida* de Nervo (I: 80-90). En el terreno de la ficción o de la historia imaginaria, Cécile Louise Dailliez Largillier posee rasgos filiales semejantes a los de Mencía: «¡Era la criatura por excelencia, hecha como de una alquimia divina! / Era la compañera ideal, casta, apacible, con un poco de hermana en su abandono, con un poco de madre en su ternura». Pese a la idealización del retrato, Nervo sigue de cerca la convicción de Schwob de narrar «existencias únicas» de hombres y mujeres. En *Vidas imaginarias* conviven reconocidas princesas con matronas romanas, hechiceras y alguna «muchacha de la vida», como la encajera Katherine, una de las estampas más logradas del volumen. Si la galería de Schwob convoca seres «divinos, mediocres o criminales» (15), Nervo logra que convivan en Toledo Lope de Figueroa, el orfebre esposo de Mencía, con el Greco y Felipe II. Al cambiar el título de su novela, Nervo destaca la singularidad de los personajes anónimos de la historia y deja en segundo plano a figuras emblemáticas del arte y la política. Enaltecer

los oficios de Lope y Mencía, habla también de la noción de la literatura nerviana, entendida como el quehacer artesanal que transforma guijarros en gemas y joyas perdurables (*Poesía reunida* I: 424).

Otro hecho evidente en la historia textual de *Mencía* fue la desaparición de la referencia al carácter popular y comercial de El Cuento Semanal, la colección donde Nervo publicó *Un sueño*: «pero luego elegí [un título] más breve como para ser voceado en la Puerta del Sol por vendedores afañosos, entre el ajeteo y la balumba de todas las horas». Lo sorprendente es que incurra en una contradicción al conservar la referencia calderoniana: «y que, como dijo el gran ingenio, a quien fui a pedir un nombre para bautizar estas páginas, “los sueños..., sueños son”». ¿*Mencía* o las trampas de la intertextualidad? Dejo aquí la ironía para mejor ocasión.

En sentido estricto, El Cuento Semanal (1907-1912) fue la primera colección masiva de novela corta en lengua española. Su fundador, Eduardo de Zamacois, recuerda a grandes rasgos el proyecto original que animó los 263 títulos publicados: «Cada número, de veinticuatro páginas, de papel “couché” lo ocuparía una novela corta, inédita, ilustrada en colores y con la caricatura del autor en la portada. Nada más. Colaborarían en ella los escritores y dibujantes más reputados, y aparecería los viernes —precisamente los viernes— al precio de treinta céntimos ejemplar» (230-1). La mayoría de los colaboradores fueron peninsulares; ocasionalmente participaron algunos hispanoamericanos. Nervo, el primero, en el número diecisiete, seguido de Manuel Ugarte, José Santos Chocano y Enrique Gómez Carrillo, entre otros (Magnien *et al.* 21-56).

Me detengo en estas «minucias» de la historia textual de *Mencía* convencido de que la novela corta seriada es indisoluble del soporte material y de las estrategias paratextuales con que autores y editores conciben y promueven obras en circuitos comerciales concretos. Las novelas del ciclo español de Nervo —una en El Cuento Semanal y cuatro en La Novela Corta— ilustran casos de libertad creativa en un marco de normas editoriales que tiende a estabilizar la escritura y la lectura del género. No es un autor aislado; sí el primer mexicano que se arriesga en el laberinto de las colecciones populares. De acuerdo con las convenciones de cada espacio editorial en el que publicó narrativa —diarios, revistas comerciales y

de cofradía, colecciones populares—, Nervo juega con las reglas para no someterse a ellas, y aún tiene la conciencia tranquila para preguntarse: «¿Por qué la literatura, la novela sobre todo, ha de ser un mero pasatiempo, menos útil todavía que el *tennis* o el *golf*?» (*Obras* II: 275). Su pragmatismo editorial venía de tiempo atrás. Desde la publicación de *El Bachiller* (1895) hasta la última de sus novelas madrileñas (*Amnesia*, 1918), vio en el novelista al «ser actual [que debía] moverse en el medio ambiente en que se mueven los espíritus contemporáneos» (275).

Faltaría espacio para analizar con detalle las características estructurales de sus novelas en colecciones madrileñas: *El diablo desinteresado* (1916), *El diamante de la inquietud* (1917), *Una mentira* (1917), incluidas *Mención* y *Amnesia*.<sup>4</sup> Por su evidencia y brevedad, destaco un aspecto formal de *Mención* que se esparce al conjunto: las frecuentes apelaciones al lector, al género y al soporte. Abierta o subrepticamente, Nervo es un narrador consciente de la necesidad de comunicar su propuesta de lectura, tan es así que la refuerza firmando sus paratextos. Unas veces, en formato de carta a un amigo implícito en la historia (*La diablesa*, 1895); otras, aduciendo, con humor, que detesta los prólogos (*Pascual Aguilera*, 1905). El más logrado de sus paratextos se encuentra en *El diamante de la inquietud*:

Conviene repasar una vida antes de dejarla. Yo estoy repasando la mía y en vez de escribir memorias, me gusta desgranarlas en narraciones e historias breves. ¿Quieres que te cuente una de esas historias?

—Sí, con tal de que en ella figure una hermosa mujer [...].

—¿Qué nombre tenía entre los humanos?

—Se llamaba Ana María...

—Hermoso nombre.

—Muy hermoso... Oye, pues, amigo, la historia de Ana María (*Obras* I: 275).

¿Quién es este amigo que escucha y participa activamente en la historia? ¿El personaje anónimo o el lector? La mimesis refuerza la sensación de que cada lector (masculino) está «textualizado» en la escritura y la lectura

[4] Con excepción de *El sexto sentido* (1913), carente de paratexto y muy breve; escrita por solicitud de Rubén Darío para su *Mundial Magazin*. Véase el facsímil en <<http://www.amadonervo.net/narrativa/flash/sextosentido/sextosentido.html>>.

de la novela. Luego de siete capítulos, el paratexto se cierra con un perfecto y circular colofón que evoca la imagen de «La serpiente que se muerde la cola». Al igual que en aquella minificción nerviana, somos narradores y lectores, jueces y cómplices de la historia que vivimos al contárnosla a nosotros mismos.

Como narrador, Nervo decidió posicionarse en el campo cultural de España con la publicación de *Otras vidas* en la casa Ballezá de Barcelona. Fue su primera compilación novelística con *Pascual Aguilera, El Bachiller* y *El donador de almas* (1899), las obras más sólidas hasta entonces. La primera vio la luz en dicho volumen, las otras contaban ya con impresiones previas en la ciudad de México; *El Bachiller*, incluso, se había traducido al francés en 1901 como *Origène. Nouvelle mexicaine*. No pasó nada con aquel *Bachiller* galo ni con otras empresas literarias nervianas para abrirse camino en un campo tan distante de su reconocida trayectoria en el México finisecular. Pero tampoco en España: *Otras vidas* pasó de noche para la crítica. De ahí que Nervo diera un primer golpe de timón con el volumen de cuentos *Almas que pasan* (1906), publicado en Madrid con material llevado de México; el siguiente fue *Mencía*.

Dos cuentos son excéntricos en dicho volumen: «La última guerra» y el que ahora comento. El primero destaca por la muy lograda anticipación futurista de la humanidad, probablemente al borde de su batalla final como especie. En contraste, la lectura de la historia es inversa en «Las Casas». En el vaivén de la trama, un nutrido grupo de políticos e intelectuales del Porfiriato, que escucha una conferencia, se encuentran con fray Bartolomé de las Casas durante el primer viaje del fraile a Santo Domingo en 1502. Espacio y tiempo oscilan en el discurso oratorio de Crisóstomo Solís, el reconocido historiador que rinde homenaje a la memoria del predicador en 1902. Al avanzar en la descripción del entorno conquistado por los españoles y exaltar la protección del indígena por el fraile, «súbitamente, presa de una alucinación inexplicable, el orador empezó a “ver” lo que describía, con una precisión tal cual si lo recordase» (*Obras* II: 261). Aquella visión transfigura a Solís en Las Casas, «el ser intruso que parecía venir del pasado a narrar su existencia a los humanos» (261). La anagnórisis definitiva ocurre en la soledad de Solís, cuándo una voz interna o quizá

una «sensación vigorosa» le dice: «¡Tú fuiste el padre Las Casas!» (261). Considero que esta lectura no excluye las interpretaciones del «Nervo fantasmático».<sup>5</sup>

La ruptura de Nervo con las convenciones de la narrativa naturalista se anunció en 1899 con el desenfadado humor y la estructura lúdica de *El donador de almas*. Pero algo más ocurrió en París durante la estancia referida. Retomo la hipótesis de que Schwob tuvo mucho que ver con los aires de modernidad que empiezan a soplar en la concepción de los personajes y las estructuras nervianas. Como quería el autor de *El corazón doble*, alrededor de 1903 Nervo abre su taller a otra etapa de experimentación formal. De manera sostenida, su ficción es cada vez más breve e intergenérica. Si pensamos en la estructura, los giros de la historia, la interacción social y los frecuentes reconocimientos de los protagonistas de la novela de Schwob, hay «cuentos» nervianos que pueden leerse como *nouvelles* («Los dos claveles. Historia vulgar»), relatos autobiográficos e historias de bandidos populares que admiten la ambigüedad genérica y la poética de *Vidas imaginarias* («El viejecito», «El final de un idilio» y «La aventura de don Pascual»). La complejidad de *Mencía* y su trascendencia en la novelística nerviana requieren mayor atención.

Maestro de los espacios privilegiados de lectura, Amado Nervo, firma con todas las letras de su prestigiado nombre la advertencia de *Mencía*. Desde las primeras líneas se confiesa amigo del lector y le reitera que, en su relato, hablará de «cosas pretéritas que suelen tener un vago encanto. [...] Es, sí, un “cuento de ambiente histórico”, como diría un italiano. Lo que pasa en él, “pudo haber sido”». Y lo que a simple vista parece ocurrir al bajar la vista del título del primer capítulo, «Lope de Figueroa, platero», es que este artesano de Toledo despierta una mañana de 1580 en su rústica habitación. Abismado por la sensación frecuente de flotar «entre dos vidas, entre dos mundos», Lope acaba de soñar larga e inquietamente que gobierna un país europeo del futuro, del inicial siglo XX con sus anarquis-

---

[5] Me refiero a sus lecturas teosóficas y ocultistas, así como a las huellas comparatistas que José Ricardo Chaves (2013) ha seguido en crónicas, cuentos y novelas de Nervo (2000) desde hace más de diez años. Su trabajo cuenta con un antecedente logrado (Luna Sellés). Debemos a él las mayores aportaciones al respecto.

tas antimonárquicos y deslumbrantes máquinas de guerra y de transporte, según sabremos andando la historia. Lope desconoce su espacio cotidiano porque aún cree encontrarse en la recámara palaciega. La realidad es otra: sentado al borde de su cama, recibe el saludo cordial de una mujer hermosa que lo interroga con timbre de plata por su nombre: «¡Lope, yo! Pero ¿quién soy vos, señora...?». Apenas repuesto de saber que habla con Mencía, su mujer, se pregunta asombrado: «¿Quién ha podido traerme aquí...? Yo soy el rey». Sin inmutarse, ella recuerda que, en sueños, él murmuraba andar de caza: «Nunca, Lope, habías soñado tanto ni en voz tan alta... Por la mañana tu dormir se volvió más tranquilo [...] Lope, mi Lope querido, ¿Te vististe?», y sin más explicaciones, Mencía logra que se asuma como el platero responsable de concluir al día siguiente el encargo de una custodia. Ella tiene sus propias obligaciones de hábil bordadora.

Desde el final de la primera secuencia hasta el anochecer del penúltimo capítulo, el tiempo narrado transcurre linealmente. En doce horas aproximadamente, Lope y Mencía realizan sus respectivos oficios, reciben la visita de Gaetano, ayudante del Greco, acuerdan con aquél que Lope conozca al pintor de *El entierro del conde de Orgaz*, escena encadenada con una entrevista del Greco con Felipe II, en el palacio de éste, y a la que asiste el platero. Al volver, Lope propone a Mencía recorrer Toledo. Llegan a las afueras. En el atardecer, «el cielo era de una incontaminada pureza. Una suave frescura primaveral llegaba de los campos, de las peñas, del río». El Tajo corre al fondo del acantilado: el tiempo fluye. Con los ecos de la vida cotidiana y de la historia de Toledo, Lope escucha «los rumores de todas las épocas» y las voces de todos sus predecesores, «juntando en su existencia los hilos de muchas existencias invisibles de ayer, de hoy, de mañana». Entonces asume el carácter atemporal de su existencia y de su relación con Mencía: «¡Desde quién sabe qué recodos misteriosos del pasado venía este amor!». Este es el punto de giro culminante de la historia y una marca anticipada del desenlace. En un alto del camino, los amantes se besan; luego, ensombrecidos, regresan a la casa donde inicia y concluye la historia en Toledo con el grito de Mencía que titula el capítulo VIII: «¡No te duermas!». Volveré al segundo despertar de su majestad.

Al terminar la «Advertencia» de *Mencía*, el lector, abismado como Lope o el monarca, ignora dónde se encuentra. Apenas se repone de la primera escena sin saber con certeza si abre los ojos el monarca o el platero, cuando el narrador heterodiegético refuerza su estupefacción al interrumpir la historia con una pregunta retórica: «¿Sería dado al que esto escribe, expresar la sensación de costumbre, de familiaridad, de hábito, que iba rápidamente invadiendo el alma de Lope?». ¿Quién formula esta acotación? ¿El autor implícito o el narrador? Como hemos visto en otras de sus novelas, Nervo apuesta por la ambigüedad de sus paratextos. En *Mencía* lleva el desconcierto de las primeras páginas al máximo para intensificar el efecto del acontecimiento inusitado que estructura la novela: ¿Quién despierta aquella mañana de 1580: Lope para reanudar su cotidianidad de orfebre o el monarca en alguna de sus otras vidas? Para *Mencía* es Lope, pero el narrador la contradice sin inmutarse: «Su majestad —o mejor dicho Lope—, estupefacta, quiso balbucir algo; no pudo y quedose mirando, sin contestar, aquella aparición. / —¡Lope! —murmuró su majestad— ¡Lope, yo!...»<sup>6</sup>

La calculada vacilación del yo escritural tiene otros usos y funciones discursivas en la novela. En la versión corregida de *Un sueño*, Nervo introdujo un par de notas al pie en el capítulo IV («Una conversación») para reforzar la identidad histórica de Carlos V y Felipe II. El primero en calidad de referente contextual de una conversación entre Lope, Mencía y Gaetano; el segundo, en su papel de monarca diegético, con tal peso que el capítulo VI lleva su nombre. El salto del nivel ficcional al paratextual de las eruditas apostillas parece tener sin cuidado a un narrador que confía demasiado en los encantos persuasivos del autor implícito. Metidos en los alardes retóricos del narrador, éste emplea otra figura para interrumpir la anécdota en el tercer capítulo: «Toledo, pues, como insinuábamos al

[6] *Mencía* es la segunda novela corta de Nervo escrita a partir de un acontecimiento inusitado. En la anterior, *El donador de almas*, este principio de construcción y de intensidad narrativas, puede asociarse con la tradición de la novela corta alemana. Al respecto Goethe había señalado que una *nouvelle* debería escribirse a partir de un «suceso inusitado» (*Obras* II: 1142). En contraste, la conformación modélica de *Mencía* parece ajustarse más a la tradición cervantina. En esta novela de ambiente toledano, son significativos los dos pasajes que aluden a las *Novelas ejemplares*.



principio, a pesar de su grandeza y hermosura iba a convertirse en breve, gracias a Madrid, en una ciudad muerta, en una ciudad museo, pero también, y por esto mismo, en la Roma española, adonde devotos y pensativos encaminarían la poesía, la historia y el arte a meditar sobre las pasadas grandezas». Con esta voz de primera de plural, se propone una imagen imprevista de la ciudad imperial, como se conocía Toledo desde los días de la corte de Carlos V. Desde el *nosotros* de una lectura intemporal —el público contemporáneo de Nervo y sus futuros lectores— se propone una estrategia de condensación narrativa en la que Toledo funciona como escenario histórico de la novela y como reflexión sobre el tópico la ciudad muerta en la literatura y la pintura del siglo XIX.<sup>7</sup> Tras el paréntesis histórico, el narrador de tercera regresa al bullicio callejero de Toledo y la historia continúa linealmente hasta el breve capítulo final: «Su majestad despierta», pero, ¿no habíamos leído la misma frase al inicio de la novela? Volvamos a otros aspectos de la circularidad en *Mencía*.

Las marcas de inicio y fin de la historia de Lope o del monarca son similares: «Cuando su majestad abrió los ojos», «Cuando su majestad despertó era ya muy tarde». Esta reiteración del íncipit podría sugerir la existencia de una estructura paralela en la novela: la historia de Lope y la de su majestad. Pese a la condensación narrativa propia del género en el que Nervo inscribe muy conscientemente a *Mencía*, considero que la fusión de ambas personalidades en el transcurso de la diégesis permite apreciar una sola historia con un desenlace que intensifica el acontecimiento inusitado de la novela. En contraste, interpreto la intensidad sostenida de dicho recurso como la escenificación de una pesadilla colectiva: la de los escasos personajes de la novela y la nuestra, sus espectadores. En esta representación alucinada, con los protagonistas, «somos el teatro, el auditorio, los actores, el argumento, las palabras que oímos», como querían Adisson y Borges, experto en vivir y contar aterradoras pesadillas personales o colectivas (*Siete noches* 47).

---

[7] Anoto de paso que el modelo nerviano sobre el tema de la ciudad muerta fue Rodenbach con *Brujas la muerta* (1892); el nuevo paradigma temático de *Muerte en Venecia* (1912) pasó de noche para los modernistas.

Según anoté, *Mencía* ha recibido lecturas fantásticas, teosóficas y ocultistas. Contraste con ellas la siguiente: al despertar de la primera pesadilla, asistimos a la reconstrucción que Lope o el monarca, ayudados por Mencía, hacen del sueño «futurista» que entrelaza la temporalidad de ambos personajes. Actores y protagonistas, ellos escriben el argumento, dan continuidad a su historia en un día luminoso y se separan irremediablemente. Además de actuarse, las pesadillas se viven. Al anochecer y tras la visión circular de Lope como actor de múltiples vidas que convergen en la suya, Mencía trata de mantener despierto a su amado para no perderlo una vez más en la corriente vertiginosa del tiempo, como Francesca da Rimini a Paolo Malatesta o como Eloísa a Bernardo, parejas fatales tematizadas en la poesía y la crónica de Nervo... Pero «cuando su majestad despertó era ya muy tarde». Para todo y para todos porque su poder no alcanzaba para «aprisionar una sombra ni para detener un ensueño».

El poder de la ficción es más efectivo: puede recuperar el tiempo y darnos una visión del pasado inmediato y remoto; o por lo menos llevarnos a la otra orilla de la historia. Además de evocar y recrear una estampa de Toledo, en esta novela la ciudad del Greco cobra visos de orfebrería o de maqueta de museo, iluminada por la poética de «Las cosas viejas» con que Nervo apreciaba la labor del coleccionista —la suya fue cuidada en su estudio madrileño de Bailén 15 por Ana Cecilia—. <sup>8</sup> Final o provisionalmente, *Mencía* también puede leerse desde el clímax de otra vida, no menos real e imaginaria para Nervo y tantos escritores finiseculares: las *Memorias de ultratumba*. Antes de concluir las, Chateaubriand escribe: «Me he encontrado entre dos siglos como la confluencia de dos ríos, me he sumergido en sus aguas turbulentas, alejándome con pena de la antigua orilla en la que nací, nadando con esperanza hacia una orilla desconocida» (1546). Con esta imagen que confirma la representación circular de las pesadillas de la historia, pasamos la última página de las vidas imaginarias de Mencía o de Ana Cecilia Luisa.

---

[8] La aplicación gratuita para Ipad *El fantasma soy yo. Prosa y poesía de Amado Nervo* reproduce en 3D parte del estudio del escritor y varias piezas de su colección de antigüedades.

## *Sor Adoración del Divino Verbo:*

### Todos somos sor Juana

Mientras Amado Nervo y Julio Torri intercambiaban dedicatorias y cartas en octubre de 1917, en la ciudad de México, Julio Jiménez Rueda, estudiante de la Escuela de Jurisprudencia, disfrutaba su primer reconocimiento literario. Apenas en septiembre su cuento «Taracea» había obtenido mención honorífica en el concurso de la Dirección de Bellas Artes para conmemorar el aniversario de la Independencia de México. Otro de los ganadores, «Perfume de antaño» de Jorge de Godoy, compartía el interés de Jiménez Rueda por recuperar imaginariamente una época, en apariencia demasiado distante del país que no salía aún del vendaval armado: el México colonial.

El significado literal de *taracea* («obra realizada con elementos tomados de diversos sitios») refleja la voluntad escritural de asimilar la técnica de marquetería textual de Schwob y la poética de la historia de *El rey de la máscara de oro*, *Vidas imaginarias* y *La cruzada de los niños*. A pesar de las dificultades para la importación de libros durante la Revolución, aquellas obras llegaban de tarde en tarde a la Librería Porrúa o la Casa Bouret de la ciudad de México. Simultáneamente estas editoriales realizaron otra labor fundamental para la promoción de los escritores comentados: confiar en la publicación de sus primeros libros. Por ejemplo, en 1918 Bouret apostó por la compilación de los *Cuentos y diálogos* de Jiménez Rueda, donde se incluye «Taracea». De alguna manera su autor conocía a Schwob. No olvidemos que un año antes Rafael Cabrera había traducido *Mimos* y *La cruzada de los niños*.

Asimismo, recordemos que la brevedad, el poder de evocación y el humor a la inglesa de Torri consolidan la veta más evidente y fructífera de la presencia de Schwob en México. Sin él no se explica la desolación moral de la inconclusa contienda civil que se advierte en *Poemas y ensayos*. La otra vertiente, interesada en la reconstrucción de la historia, se vislumbra hacia 1917 en el campo cultural mexicano. Para Pacheco se trata de «una de las primeras manifestaciones criollistas del nuevo nacionalismo literario» («Inventario» 52).<sup>9</sup> El colonialismo es otro eje de la renovación litera-

[9] En 1985 el deceso de otra figura central del colonialismo, Francisco Monterde, llevó a Pacheco a proponer, la justa revisión de su obra y la de otros colonialistas o virreinalistas,

ria del país en aquel año axial de 1917 que, entre otras novedades, trajo la nueva legalidad de la Constitución de Querétaro y la publicación de *Visión de Anáhuac*. Pese al deslinde de Reyes frente a la tradición indígena y española, uno de sus propósitos estéticos coincide con los afanes colonialistas: «Si esa tradición nos fuere ajena, está como quiera en nuestras manos, y sólo nosotros disponemos de ella. No renunciaremos —oh Keats— a ningún objeto de belleza, engendrador de eternos goces» (34).

Me interesa volver a la temprana y lograda asimilación de la poética de Schwob en *Cuentos y diálogos* de Jiménez Rueda, especialmente en «La danza de la muerte» y «El pintor de santa Teresa». En este relato la voz, en primera persona, es la de fray Juan de la Misericordia, carmelita descalzo de Sevilla que pintó en 1576 el retrato de Santa Teresa de Jesús. Otras marcas textuales de Schwob se perciben en los relatos dialogados «Para triunfar» y «Ananké», éste ambientado en la Roma imperial. Jiménez Rueda conjugó esa forma narrativa con su vocación constante de dramaturgo. Poco después escribió un tríptico dialogado: *Camino de perfección*, de incierta datación y complicada ubicación genérica. Como veremos enseguida, esta obra fue el segundo eslabón escritural de *Sor Adoración del Divino Verbo*. El primero es «Taracea». En correspondencia con su título, su estructura es la de un mosaico narrativo, fragmentado espacial y temporalmente en cinco partes: la sucinta descripción de una ciudad virreinal anónima (tal vez Celaya, donde se fecha el relato), el interior de la casona del Marqués de Monteblanco (hogar de Isabel Suárez de Figueroa, la protagonista), el ingreso de ésta al convento de Santa Clara (del que Isabel toma su nombre de novicia), las peripecias de Juanillo (un sirviente enamorado de Clara Isabel), y la escena final en dicho

---

como también se llamaron: Jiménez Rueda, Silva y Aceves, Valle-Arizpe, Abreu Gómez, Estrada, Horta y De Godoy. Pacheco considera que los escasos estudios precedentes deberían actualizarse para ubicar adecuadamente esta narrativa y reimprimirla («Inventario» 52-3). Hoy falta mucho por hacer con estos escritores. Por ejemplo, se publicaron las memorias de Jiménez Rueda pero no sus cuentos, novelas ni sus apasionantes *Vidas reales que parecen imaginarias*. En ellas registra una sentencia que valida su lectura de Schwob: «Los personajes humildes han contribuido también a que se realice la historia. En sus vidas oscuras hay el material necesario para que finque en breve el pedestal de su grandeza» (6). *La Novela Corta: una Biblioteca Virtual* ha iniciado, con *El madrigal de Cetina* de Monterde y *Sor Adoración...*, el estudio y la promoción de la novela corta colonialista. Véase el valioso ensayo de Martínez Carrizales.

convento (donde Clara Isabel, ahora Sor Adoración del Divino Verbo, sueña lances de amor con un caballero de la plaza).

En el penúltimo capítulo de sus memorias póstumas, Jiménez Rueda repasa su extensa y fructífera trayectoria de narrador, dramaturgo, ensayista, historiador de la literatura y la cultura mexicanas (*El México* 221-35). Sumemos el ensayo biográfico, con rasgos evidentes de vida imaginaria, *Sor Juana Inés de la Cruz, en su época* (1952). En aquel recuento Jiménez Rueda, señala que «Taracea» y *Camino de perfección* son los antecedentes de «una obra de mayor envergadura»: *Sor Adoración del Divino Verbo*, escrita en Buenos Aires a finales de 1921. El autor sólo se atreve a designarla genéricamente cuando menciona que se incluyó con *El caballero del milagro*, *Camino de perfección* y *Moisés* en el volumen *Novelas coloniales* (1946). Esta definición se eludió en la primera edición de *Sor Adoración del Divino Verbo* (1923), ilustrada por Fernando Bolaños Cacho,<sup>10</sup> donde se incluye *Camino de perfección* con el subtítulo «Tríptico de la vida de sor Juana Inés de la Cruz». Pese a que ésta no se anuncia en la primera de forros ni en las páginas preliminares del que parece ser un solo libro, la ambigua relación especular entre ambas obras debe atenderse. Al respecto, mucho dice la portada de *Sor Adoración*, cuyo arreglo manuscrito en tinta roja está compuesto dentro de una envolvente que simula un frontispicio barroco. Transcribo el subtítulo: «Crónica de una vida imaginaria en el virreinato de la Nueva España / Ofrendada a la memoria de la muy ilustre madre Juana Inés de la Cruz religiosa profesada en el convento de santa Paula de la orden de san Jerónimo». El título de la novela, su acotación genérica y la ambigüedad del adjetivo «ofrendada» evaden o desestimulan las expectativas del género biográfico, aún más: ignoramos qué clase de texto leeremos; la única certeza es la referencia a la época. En *Camino de perfección* la vaguedad del sustantivo «vida» se compensa con el complemento del nombre histórico. Desde el inicio, la breve indicación espacio-temporal del primer cuadro y el diálogo inmediato entre Juana de Asbaje y Antonio Núñez de Miranda, su confesor, evidencian la lectura de una representación dramática en tres cuadros, basada en el mismo número de

[10] El facsímil puede apreciarse en *La novela corta: una biblioteca virtual* <[http://www.lanovelacorta.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=86&Itemid=132](http://www.lanovelacorta.com/index.php?option=com_content&view=article&id=86&Itemid=132)>.

etapas centrales de la vida de sor Juana Inés de la Cruz. Sólo por estrategia editorial o comercial, esta obra, llevada a escena en 1923 por María Teresa Montoya, pudo considerarse «novela».

A pesar de la ambigüedad con que Jiménez Rueda concibe y edita *Sor Adoración*, la escasa crítica reciente y los editores actuales no dudan sobre su calidad literaria y su denominación genérica. Cuatro años después del repaso de Pacheco sobre la situación historiográfica y editorial del colonialismo, Domínguez Michael les dedicó tiempo y espacio en la *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* (1989). Al comentar *Sor Adoración*, en calidad de «noveleta», afirma que es «un texto aún rico y legible» (I: 666). Para Hernández Landa Valencia, «las estampas que pueblan *Sor Adoración del Divino Verbo* se cargan de impresiones luminosas y coloridas, que también parecen marcadas por la nostalgia de los tiempos idos, una vez que los ventarrones de la Revolución se llevaran consigo la paz porfiriana y llenaran de desasosiego a la generación de Jiménez Rueda» («Estudio», web).

Además del género y la visión de la época virreinal —interpretada desde la perspectiva de un escritor escéptico frente al triunfalismo de los gobiernos revolucionarios: cuando escribe *Sor Adoración* Jiménez Rueda trabajaba como diplomático menor para el de Obregón—, muy poco se ha tratado el procedimiento de escritura de esta novela. En consecuencia con la propuesta central de este trabajo, deduzco que se trata de un ejercicio de escritura palimpséstica. El procedimiento borra los nombres y datos esenciales de la vida de sor Juana Inés de la Cruz —desde su nacimiento hasta el primer ingreso conventual— para contar o novelar la «crónica de una vida imaginaria». Avanzada la historia, se menciona de paso a «una monja insigne profesora en el convento de Santa Paula, de la orden de San Jerónimo, que es maestra en toda disciplina»; enseguida se transcribe «aquel soneto que dice: Este que ves engaño colorido...». Desdibujados, aparecen con sus nombres dos contemporáneos de sor Juana: Castorena y Ursúa y Sigüenza y Góngora. Junta de sombras, el texto reescrito conserva ecos biográficos refundidos para mayor verosimilitud de la historia. Baste un ejemplo: la edad del padre de Clara Isabel y su pasión por los libros coinciden con el abuelo de sor Juana, Pedro Ramírez de Santillana.

La vida de la protagonista, Clara Isabel Suárez de Figueroa y Souza —personaje reciclado del primer cuento de Jiménez Rueda—, se narra linealmente en dos extensas partes y un brevísimo epílogo: «En el campo», «En la ciudad» y «En el convento de santa Clara». La primera tiene veinticuatro secuencias numeradas; la segunda, treinta y siete; el epílogo, una. El final de cada tramo implica un punto de giro que tensa la acción y profundiza la construcción psicológica de la protagonista. Dentro de cada bloque espacio-temporal, no siempre puede hablarse de capítulos narrativos, abundan escenas o ambientaciones muy breves que repercuten en el ánimo y en la transformación de Clara Isabel, el único personaje tratado con densidad. Antes de que concluya la escena inicial, nadie puede llamarse a engaño: tras las primeras descripciones ambientales de la alquería de san Juan de los Reyes, donde nace y crece la heroína, el narrador omnisciente determina a la protagonista y establece la focalización constante de la historia. En muy buena medida, todo está dicho en función de lo que ve, oye y siente Clara Isabel, tempranamente «inclinada a la melancolía y a la meditación». Desde este pasaje hasta la última secuencia narrativa —cuando ingresa a la vida conventual como sor Adoración del Divino Verbo, «el ocho de septiembre de mil seiscientos y tantos»—, el discurso se tensa y relaja en cada crisis personal. Hasta bien entrada la historia, se acentúa el conflicto entre las pulsiones y la vocación de Clara Isabel; en la ciudad y en la corte, se escala la inestabilidad anímica por el cortejo del virrey y la complacencia culposa de la heroína, presionada por el «alma ascética» de la hermana de su padre. Conocemos el desenlace conventual.

¿De qué manera conforma Jiménez Rueda su aviso paratextual de escribir esta «crónica de una vida imaginaria» con la condensación narrativa propia de la novela corta? Además de la sólida línea argumental y de la concentración psicológica en uno de los personajes de la historia, la vocación y el talento dramáticos del autor se ponen al servicio del narrador. La concepción y el despliegue de una novela «escenográfica» puede apoyarse en este breve recuento de recursos: 1) El apunte eficaz de brevísimas acotaciones espacio-temporales que suplen descripciones prolijas; 2) el uso creciente de diálogos sin mediación del narrador omnisciente: en la segunda parte, cinco capítulos se escriben de esta manera, y 3) la secuen-

cia de escenas gráficas que concentran la acción o el conflicto interno o dialógico de los personajes, focalizados externamente por el narrador. Un ejemplo notable es el capítulo XXII de la primera parte: «La dueña y la esclava, al saber la resolución del hidalgo, lloraron hasta enrojecer sus párpados y enjutar por algunos días la fuente que manaba el lloro. / Rezaba la dueña interminables misterios. / Y la esclava, hecha un ovillo, murmuraba palabras de conjuro».<sup>11</sup>

La construcción del conflicto vocacional de Clara Isabel no es ajena a la interdiscursividad de la novela y su concepción «escenográfica». En este sentido, la densidad que gana la vida de sor Juana Inés de la Cruz en *Sor Adoración* es evidente si contrastamos su intensidad narrativa con los pasajes correspondientes de la biografía escrita por Jiménez Rueda y el correlato biográfico, idílicamente tratado, en *Camino de perfección*. Pese a la estrategia de «ofrendar» una crónica a la poetisa, el novelista construye un personaje maleable, y al que más bien le estorban los ecos biográficos subyacentes en el relato. No podía ser de otra manera, Jiménez Rueda conocía la complejidad de los personajes de Schwob y es consecuente con la poética de *Corazón doble*. Tanto en el perfil psicológico de Clara Isabel como en su manera de ver y percibir la diversidad social, cultural y lingüística de la sociedad novohispana, descrita con abundancia y emotividad, hay un personaje; es decir, un ser doble que, según confiesa la monja jerónima, podía llevarse consigo a cualquier parte. Todos somos sor Juana. Al despuntar el siglo XX, Amado Nervo fue el primero en recordárnoslo con *Juana de Asbaje*, dedicado «a las mujeres todas de mi país y de mi raza» (*Obras* II: 433).

Libre de cualquier sospecha de vana erudición, en reiteradas ocasiones manifestó su rechazo a la impostación académica, Nervo logró comunicarnos su pasión por la poesía y la vida de sor Juana con rigor, creatividad y más de un vuelo imaginario, como la entrevista que sostiene

[11] Un antecedente notable de la eficacia con la que Jiménez Rueda emplea recursos dramáticos en la novela corta es la obra de Ángel de Campo, *El de los claveles dobles. Entretenimiento novelesco de buen humor en varios cuadros y varios coloquios a manera de apuntes para un libreto del género mediano* (1899). El texto anotado y su facsímil se encuentran en *La novela corta* <<http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/cdp.php>>.



con la monja jerónima en el tercer capítulo de *Juana de Asbaje*, sin transcribir una sola palabra que no fuera de ella. Este guiño a la «narrativa verídica» permite recordar, una vez más, la obra fecunda de Schwob en tantas dimensiones de nuestras latitudes hispánicas. Espero que estas cuartillas den continuidad a la conversación imaginaria que Nervo y Jiménez Rueda mantuvieron con nuestro «paradójico e imprevisto Marcelo».

## Bibliografía citada

- Borges, Jorge Luis. «Prólogo». En *Vidas imaginarias*. Marcel Schwob. Barcelona: Hyspamérica, 1985.
- . *Siete noches*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Chaves, José Ricardo. *México heterodoxo. Diversidad religiosa en las letras del siglo XIX y comienzos del XX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Bonilla Artiga/Iberoamericana, 2013.
- De Chateaubriand, François-René. *Memorias de ultratumba*. Trad., intr. y notas de José Antonio Millán Alba. Madrid: Cátedra, 2010.
- Domínguez Michael, Christopher, comp. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, 2 tomos. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Goethe, Johann W. *Obras completas*, 2 tomos. Trad. y ed. de Rafael Cansinos Assens. Madrid: Aguilar, 1968.
- Hernández Landa Valencia, Verónica. «Estudio». En *Sor Adoración del Divino Verbo*. Julio Jiménez Rueda. Eds. Verónica Hernández Landa Valencia y Guadalupe Martínez Gil. En *La novela corta: una biblioteca virtual* [en línea], consultado el 23 de abril de 2014, <[http://www.lanovelacorta.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=155&Itemid=160](http://www.lanovelacorta.com/index.php?option=com_content&view=article&id=155&Itemid=160)>.
- Jiménez Rueda, Julio. *Sor Adoración del Divino Verbo [Camino de perfección]*. México: Gómez del Puente, 1923.
- . *Novelas coloniales. El caballero del milagro, Sor Adoración del Divino Verbo, Camino de perfección, Moisés, Cuentos*. Pról. Victoriano Salado Álvarez y Antonio Caso. México: Botas, 1946.
- . *Vidas reales que parecen imaginarias*. México: Cvltvra, 1947.
- . *El México que yo sentí. Testimonios de un espectador de buena fe*. Ed. Guillermo Sheridan. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.
- . *Sor Adoración del Divino Verbo*. Eds. Verónica Hernández Landa Valencia y Guadalupe Martínez Gil. En *La novela corta: una biblioteca virtual* [en línea], consultado el 23 de abril de 2014, <[http://www.lanovelacorta.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=155&Itemid=160](http://www.lanovelacorta.com/index.php?option=com_content&view=article&id=155&Itemid=160)>.
- . *Sor Adoración del Divino Verbo*. Ed. facsímil de Salvador Tovar. En *La novela corta: una biblioteca virtual* [en línea], consultado el 23 de abril de 2014, <[http://www.lanovelacorta.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=86&Itemid=132](http://www.lanovelacorta.com/index.php?option=com_content&view=article&id=86&Itemid=132)>.
- Luna Sellés, Carmen. *La exploración de lo irracional en los escritores modernistas hispanoamericanos. Literatura onírica y poetización de la realidad*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2002.
- Magnien, Brigitte; José Carlos Mainer Baqué. *Ideología y texto en El Cuento Semanal (1907-1912)*. Madrid: de la Torre, 1986.

- Martínez Carrizales, Leonardo. «Un reino próximo. Narración y enunciación en la novela corta de asunto virreinal». En *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)* tomo I. Coord. Gustavo Jiménez Aguirre. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación para las Letras Mexicanas, 2011.
- Nervo, Amado. «Carta para Julio Torri». En *Archivo proyecto Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo* [en línea]. México: Centro de Estudios Literarios-Universidad Nacional Autónoma de México, <<http://amadonervo.net/>>.
- . *Obras completas de Amado Nervo. Discursos, conferencias, miscelánea*. Ed. Alfonso Reyes. Madrid: Biblioteca Nueva, 1922.
- . *Obras completas*, 2 tomos. Rec., pról. y notas de Francisco González Guerrero y Alfonso Méndez Plancarte. México: Aguilar, 1991.
- . *El castillo de lo inconsciente. Antología de literatura fantástica*. Sel., est. y notas de José Ricardo Chaves. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.
- . *El libro que la vida no me dejó escribir*. Sel. y est. de Gustavo Jiménez Aguirre, México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fondo de Cultura Económica/Fundación para las Letras Mexicanas, 2006.
- . *Poesía reunida*. Ed. y est. de Gustavo Jiménez Aguirre y Elif Lara Astorga. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.
- . *El sexto sentido*. Ed. facsímil de Salvador Tovar. En *Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo* [en línea], consultado el 23 de abril de 2014, <[http://amadonervo.net/narrativa/flash/sesto\\_sentido/sesto\\_sentido.html](http://amadonervo.net/narrativa/flash/sesto_sentido/sesto_sentido.html)>.
- . *Mencía*. Pres., ed. y notas de Jorge Pérez Martínez. En *La novela corta: una biblioteca virtual* [en línea], consultado el 23 de abril de 2014, <<http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/mp.php>>.
- . *Mencía*. Ed. facsímil de Salvador Tovar. En *Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo* [en línea], consultado el 23 de abril de 2014, <<http://amadonervo.net/narrativa/flash/mencia/mencia.html>>.
- Pacheco, José Emilio. «Francisco Monterde y el colonialismo». *Proceso*, sección «Inventario», año 9, núm. 487 (18 de marzo de 1985): 52-53.
- . «Prólogo». En *Vidas imaginarias*. Marcel Schwob. Trad. de Rafael Cabrera y José Emilio Pacheco. México: Porrúa, 1991.
- . *Jorge Luis Borges. Una invitación a su lectura*. México: Raya en el agua, 1999.
- Pérez Martínez, Jorge. «Presentación». En *Mencía*. Amado Nervo. En *La novela corta: una biblioteca virtual* [en línea], consultado el 23 de abril de 2014, <<http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/mp.php>>.
- Reyes, Alfonso. *Obras completas II. Visión de Anáhuac, Las vísperas de España, Calendario*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Schwob, Marcel. *Corazón doble*. Trad. Amanda Forns de Gioia. Barcelona: Montesinos, 1981.
- . *El deseo de lo único. Teoría de la ficción*. Ed. Cristian Crusat; trad. Cristian Crusat y Rocío Rosa. Madrid: Páginas de Espuma, 2012.
- . *El rey de la máscara de oro*. Trad. Sol Noguera. Madrid: Miraguano, 1993.
- . *Ensayos y perfiles*. Trad. Juan Dalmonde. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- . *Vidas imaginarias/La cruzada de los niños*. Trad. Mauro Armiño. Madrid: Valdemar, 1996.
- Torri, Julio. *De fusilamientos y otras narraciones*. México: Secretaría de Educación Pública/Fondo de Cultura Económica, 1984.
- . *Epistolarios*. Ed. Serge I. Zaitzeff. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

Vigne Pacheco, Ana. «En busca de una poética de las novelas cortas de Amado Nervo». En *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)* tomo I. Coord. Gustavo Jiménez Aguirre. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación para las Letras Mexicanas, 2011.

Zamacois, Eduardo. *Un hombre que se va... (memorias)*. Barcelona: AHR, 1964.