

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1872-2011)



EL
ESTUDIO

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1872-2011)



COORDINACIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

EDICIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE, GABRIEL M. ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ,
ESTHER MARTÍNEZ LUNA, SALVADOR TOVAR MENDOZA
Y RAQUEL VELASCO

ÍNDICE ONOMÁSTICO
SALVADOR TOVAR MENDOZA

APOYO ACADÉMICO
CHRISTIAN SPERLING, MILENKA FLORES Y FABIOLA DEL VILLAR



f.l.m.
fundación para las
letras mexicanas

Textos de Difusión Cultural
Serie El Estudio
Universidad Nacional Autónoma de México
Coordinación de Difusión Cultural
Dirección de Literatura
Fundación para las Letras Mexicanas
México, 2011



Diseño de logotipo: Andrea Jiménez

Diseño de portada: Gabriela Monticelli

Ilustración: DR © Alejandro Benassini
(detalle de la instalación Inside Silence, 2010).

Primera edición: 13 de diciembre de 2011

DR © De la compilación: Gustavo Jiménez Aguirre y los editores.

DR © De los artículos: cada uno de los autores compilados.

DR © Universidad Nacional Autónoma de México
Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria,
04510, México, D.F.

DR © Fundación para las Letras Mexicanas
Liverpool 16, colonia Juárez,
06600, México, D.F.

ISBN: 978-607-02-2918-3 (Tomo I)

ISBN de la serie: 968-36-3758-2

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en México

II. TRAVESÍA DE LA MODERNIDAD

EN BUSCA DE UNA POÉTICA DE LAS NOVELAS CORTAS DE AMADO NERVO

ANA VIGNE PACHECO
Universidad de Toulouse

*La nouvelle viaja ligera de equipaje, lo
que no implica que el viaje sea corto.*

MICHEL BRAUDEAU

Allá por el año 1896 el joven Rubén Darío publica en Buenos Aires *Los raros*. Esta colección de 19 autores elegidos por el cronista es una obra “entusiástica hasta el deslumbramiento, panegírica de literatos afines, sustentada en copiosas fuentes —tanto originales como de segunda mano— y difusora en lengua española de lo que consideraba lo más moderno y valioso de la literatura de su tiempo” (Arellano 41-2). El libro se compone de 19 medallones que van de Leconte de Lisle a Eugenio de Castro y, entre los 14 autores franceses presentes aparece Villiers de L’Isle-Adam. Del hombre dice Darío: “Es un ser raro entre los raros. Todos los que lo conocieron conservan de él la impresión de un personaje extraordinario”. Y sobre el escritor, añade: “Si genio es el que crea y el que ahonda más en lo divino y misterioso, Villiers fue genio” (301-2).

Amado Nervo (1870-1919) que tenía 19 años cuando murió Villiers no lo pudo conocer personalmente pues aún andaba en Zamora, Michoacán, sin resolver el dilema entre dedicarse al derecho o meterse a seminarista. Lo cual no le impedía leer cuanto

libro caía en sus manos, regresar a Tepic, Nayarit, para ocuparse de su madre y hermanos y también buscar novia.

Hacia 1892, ya resuelto el dilema, lo encontramos de periodista en los diarios de Mazatlán, y con deseos de tentar suerte en la capital mexicana, integrando la nueva escuela modernista. Por sus crónicas mazatlecas, podemos comprobar sus lecturas de autores franceses (Dumas, Zola, Maupassant) y su admiración por *Azul...* (1888) de Rubén Darío. ¿Habría leído ya a Villiers o lo descubriría solamente por medio del poeta centroamericano? Pregunta difícil de responder con certeza.

En 1896, después de la muerte de su mentor Gutiérrez Nájera, Nervo ya forma parte de los jóvenes cronistas de renombre de la capital e intima con futuros escritores conocidos como Luis G. Urbina, José Juan Tablada y Jesús E. Valenzuela, entre otros.

Este núcleo de artistas e intelectuales seguramente leyó y comentó el breviario de lecturas darianas apenas se dio a conocer en México, pero esto no permite contestar de manera rotunda a la pregunta formulada. Lo seguro es que Nervo ya había escrito narrativa corta como *Esmeralda* (1895) y *La diablesa* (1895) y que, tomando en cuenta su conocimiento de la lengua y de la literatura francesas, es muy probable que ya había leído al magnífico autor de los *Cuentos crueles* (1883), y que el texto de Darío no hizo más que confirmar la “modernidad” del aristócrata bretón.

Así en la carta abierta de 1897 dirigida a Victoriano Salado Álvarez, gran adversario del modernismo radicado en Guadalajara, Nervo defiende la nueva escuela enumerando a los maestros del simbolismo francés al lado de Poe, otro de los “raros” darianos, del cual dice el nicaragüense, “Ariel hecho hombre, diríase que ha pasado su vida bajo el flotante influjo de un extraño misterio” (262). Escribe el joven poeta:

Usted reprocha principalmente al modernismo y parece ser ésta su razón moral: que no es una escuela adecuada al país. En buena hora, mas yo pregunto simplemente:

—¿Es buena o es mala esta escuela?

Si es buena, hacemos bien en seguirla... [...]

Si es mala, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Villiers, Edgardo Poe y, ¿qué digo?, Isaías, Daniel, San Juan Evangelista, es decir los genios más grandes acaso de la humanidad, o los genios a secas, si usted quiere, son unos extraviados; y por mi parte hallo honroso extraviarme con ellos (*Obras II*: 342, las cursivas son mías).

Luego, continúa definiendo la estética modernista que revela una gran deuda con la estética simbolista de la cual Villiers es uno de los máximos representantes en la prosa:

Porque el modernismo va, seguramente, hacia dos grandes fines: el símbolo y la relación. El símbolo que, sutilizándose será el verbo único del porvenir; ejemplo la música que cada día extiende su reinado, porque estando en las fronteras de lo inmaterial es la sola que puede traducir ciertos matices del espíritu moderno; y la relación que ata a los mundos en un imponderable abrazo, ejemplo, el color y el aroma que siendo dos vibraciones tienen el uno del otro algo en sí mismos, de tal suerte, que en el aroma de la violeta hay color lila y en el matiz del lila hay aroma de violeta (*Obras II*: 342).

Este simbolismo presenta una gran similitud con la poesía, como observa Mallarmé en una carta dirigida a Villiers a propósito de los *Cuentos crueles*: “Oscuro y querido malvado: a todas horas leo los *Cuentos*, desde hace varios días; he bebido el filtro sorbo a sorbo... Has puesto en esta obra una suma de Belleza extraordinaria. Una lengua verdaderamente divina en todas partes. Algunas de tus *nouvelles* contienen una poesía sorprendente que nadie igualará: todas, sorprendentes” (Villiers 1260, la traducción es mía).

Marcel Schwob, un “raro” del cenáculo de Mallarmé que se le escapó a Darío en su libro, es otro escritor que cultivó también la prosa simbolista y ejerció una influencia importante en la escritura de la novela corta. Muy saturado de literatura inglesa (mantuvo una correspondencia importante con R. L. Stevenson y tradujo a Oscar Wilde, entre otros), sus *nouvelles* *El rey de la máscara de oro* (1892) y *El libro de Monelle* (1894) fueron seguramente lecturas nervianas de juventud.

En el primer libro aparece una veta fantástica y erudita que proporcionará una técnica de escritura llamada más tarde por la crítica “marquetería textual”, pues los textos mezclan realidad y ficción en un entramado perfecto. (Es lo que más adelante va a perfeccionar Borges en sus ficciones.) Y en el segundo libro, la presencia de aforismos junto con narraciones poéticas conducirán a la creación de relatos con un contenido narrativo mínimo, una suerte de texto de “evocación poética” que busca ante todo producir una sensación artística, una “impresión”.

Este trabajo se propone rastrear la emergencia de una poética nerviana de la novela corta a partir de puntos de convergencia con estos escritores en el campo de la narrativa corta, llámesele cuento, *nouvelle*, novela corta o novelín, como la califica Neruo en *El diablo desinteresado* (1916). Y de hecho, estas numerosas apelaciones indican muy claramente que en el centro de la reflexión destaca el problema de la definición de este género literario.

En los clásicos diccionarios de la lengua española la definición de “novela corta” no existe. Entonces, consultando el Larousse en francés, en la rúbrica “nouvelle” aparece lo siguiente: “Género que puede definirse como un relato, generalmente breve, de construcción dramática (unidad de acción, y presencia de pasajes dialogados), que introduce a personajes poco numerosos cuya psicología no se estudia salvo si ésta aclara sus reacciones con el acontecimiento que ocupa el centro del relato” (2197).

De manera que, partiendo de las nociones anteriores, bastante reductoras por cierto, las dos características fundamentales para elaborar una novela corta serían la brevedad y la simplicidad, por medio de una representación mimética de la realidad. Por lo tanto, la *nouvelle* vendría siendo como una “unidad narrativa”, a veces realista, a veces haciéndose pasar por un relato verídico, que transmite frecuentemente una verdad incluso por vías fabulosas, lo que le permite colindar con muchos otros géneros breves fronterizos como la alegoría, el apólogo, el poema en prosa, o la crónica. La confusión con el género gemelo del cuento surge a

menudo ya que muchos autores (especialmente los franceses por la ambigüedad semántica de los términos “*nouvelle*” y “*conte*” en su lengua) califican de una u otra forma un mismo tipo de texto.

En la colección de relatos *Almas que pasan* (1906), Nervo propone en tono burlón una receta para confeccionar un cuento:

Es cierto que para escribir un cuento suele no necesitarse de la imaginación; se ve correr la vida, se sorprende una escena, un rasgo, se toman de aquí y de ahí los elementos reales y palpitantes que ofrecen los seres y las cosas que pasan, y ya se tiene lo esencial. Lo demás es cosa de poquísimo asunto: coordinar aquellos datos y ensamblar con ellos una historia, algo que acaso no es cierto actualmente, pero que lo ha sido; algo que tal vez en aquel instante no existe, pero que es posible y ha existido sin duda. Hacer que cada uno de los personajes viva, respire, ande, que la sangre corra por sus venas, que, por último, haga exclamar a todos los que lo vean en las páginas del libro: “¡Pero si yo conozco a esta gente!” (*Obras I*: 270).

Indudablemente, estos ingredientes y el modo de usarlos corresponden a la definición de la novela corta. Sin embargo, los consejos de Nervo que parecen defender lo que Ramón Sender considerará más tarde como la misión esencial del escritor, “hacer verosímil la realidad”, resultan a menudo ausentes en la práctica cuando leemos sus *nouvelles*. En eso estamos de acuerdo con el crítico Enrique Pupo-Walker que señala que la fantasía es lo que domina en sus prosas narrativas:

Lo que en realidad predomina en sus relatos es el vuelo y la fertilidad de su imaginación que, a veces se desborda para caer de lleno en la fantasía pura. Fantasía que, en parte, arranca de sus preocupaciones trascendentalistas que oscilaban entre la magia y la fe más ortodoxa. Fue hombre de temperamento hipersensible, que vivió asediado por una morbosidad sensual que, en sus cuentos, se traduce en una inquietante tensión nerviosa; tensión que es parte de su estilo (520).

En resumidas cuentas, ese gran defensor de la brevedad que Ner-vo fue siempre, encontró en la “*nouvelle*” la forma idónea para su escritura. Todos sus centros de interés, ya fueran científicos, filo-sóficos, amorosos o religiosos encontraron cabida en sus relatos cortos. No sólo porque, como dice al final de *El donador de almas* (1899): “Nuestra época es la de la *nouvelle*. El tren vuela... y el viento nos impide hojear los libros. El cuento es la forma literaria del porvenir” (79), sino porque Nervo fue también un escritor de aforismos (rimados o no) y pensaba que de los grandes clásicos de la literatura sólo sobreviven en nuestras mentes unas pocas páginas esenciales: “Si es cierto que no hay comedia, tragedia o drama que no pueda desarrollarse mucho mejor de lo que está en un solo acto, ni libro que no pueda caber en un capítulo (y eso tratándose de las grandes obras), nos complacerá sobremanera, ¿verdad, amigos míos?, pensar que nosotros, previsores, nos contentamos con escribir un solo acto” (*Obras II*: 852).

Ese mismo concepto lo hallaremos un siglo después en labios de Borges cuando comenta en una entrevista la supervivencia mental de las formas literarias breves frente a las formas extensas como la novela:

Por supuesto, una novela forma también una imagen en mi memo-ria, pero me parece menos “real” que una *nouvelle*. Poe dijo: “El poema largo no existe”. Podría decirse lo mismo de la novela. He leído y releído muchas veces *Crimen y castigo*, pero sólo subsisten tres o cuatro escenas en mi mente, mientras que hay poemas, en va-rias lenguas, que me acompañan por la calle, por los corredores de la Biblioteca o dentro de mi casa (Camp 30, la traducción es mía).

La mención de Edgar Poe, gran escritor de novelas cortas, recuer-da en esta cita su poética del poema corto que se puede aplicar de lleno a la *nouvelle*, y que está desarrollada en dos textos funda-mentales: “La filosofía de la composición” y “El principio poéti-co”. En ambos, el cuentista de Baltimore expone los tres aspectos esenciales para conseguir un texto logrado: que se pueda leer de

una sola sentada, que esté construido metódicamente y no con los desaliños de la inspiración desbocada y que tienda a producir el “efecto único”, objetivo primordial que debe dominar el fondo y la forma desde la primera hasta la última palabra.

Los dos ensayos fueron traducidos por Baudelaire al francés, al mismo tiempo que su colección de cuentos, *Tales of the Grotesque and the Arabesque*, entre 1857 y 1865. Y el poeta francés retoma los consejos de Poe en un texto que recuerda “El decálogo del perfecto cuentista” de Horacio Quiroga: “Si la primera frase no está escrita para preparar esa impresión final [de unidad, de totalidad], la obra fallará desde el comienzo. En toda la composición no debe deslizarse una sola palabra que no conlleve una intención, que no apunte, ya sea directa o indirectamente, al objetivo premeditado” (329).

El impacto en los medios literarios parisinos de los dos ensayos de Poe fue muy importante y justamente en 1865 el doctor Lefébure le escribe a su amigo íntimo, Stéphane Mallarmé, “Villiers va a meterse a escribir a la manera de Edgar Poe” (Villiers 1253).

Curiosamente, pensando que Villiers iba a escribir poemas, Lefébure está anunciando en realidad su famosa colección de *nouvelles*, primero intitulada *Historias taciturnas* o *Historias filosóficas*. Por qué no, ¿*Historias enigmáticas* o *Historias misteriosas*? O, a lo mejor, *Cuentos al hierro candente*, hasta encontrar el título definitivo: *Cuentos crueles*. Al final, la obra estará compuesta de 27 relatos cortos y uno en verso, publicados primero en revistas y periódicos y reunidos en un solo tomo en 1883.

El Villiers que leyó Nervo en sus años de formación es pues un escritor que ha asimilado conscientemente los preceptos de Poe en la escritura poética para aplicarlos a la *nouvelle*. Como dice Darío: “En los *Cuentos crueles*, libro que con justicia Mendès califica de ‘libro extraordinario’, Poe y Swift aplauden” (312).

Tomando en cuenta el temperamento poético del escritor francés (y el de Nervo, claro está), dicha adaptación a la prosa

de forma breve permite desarrollar características formales muy amplias y cultivar la exploración del mundo de los sueños y del inconsciente. Más que describir, se trata de sugerir.

Schwob, otro discípulo de Poe, enriquece a su vez la doctrina mencionada por medio de la aparición de un “fantástico de lo cotidiano”, lo que podría remitir al personaje mefistofélico de la novela corta nerviana, *El diablo desinteresado*, que mantiene la incertidumbre entre una intervención sobrenatural que “transforma” la vida del pintor o la simple intromisión de un hombre rico y bien relacionado que le da un providencial “empujón” para introducirlo en la alta sociedad parisina.

La incertidumbre que hallamos en Villiers al enumerar los títulos sucesivos de su colección de *nouvelles*, incertidumbre tanto genérica como temática, es equivalente a la dificultad de la clasificación de las obras cortas de Nervo. De modo que una crónica se puede deslizar dentro de un libro de cuentos y un poema en prosa cobrar un valor de “nouvelle” alegórica, como “El castillo de lo inconsciente”, incluido por Alfonso Reyes dentro de la recopilación póstuma de prosas breves nervianas publicada bajo el título *Cuentos misteriosos*.

Nervo y Villiers atacan al mundo moderno o huyen de él. En el primer caso, nos topamos con críticas sangrientas a los burgueses y su amor por el dinero que prevalece sobre los valores humanos. También denuncian el uso y el abuso de la técnica pues termina conduciendo a una deshumanización del hombre, el cual se encuentra totalmente manipulado por la publicidad y la ciencia, así como por la tiranía de las convenciones sociales que triunfan sobre los sentimientos más puros.

Frente a esta posición crítica y desengañada surge un mundo ideal donde reinan la poesía, el amor, la belleza y los valores espirituales que permiten la evasión de una realidad fea y desoladora que conlleva también la muerte y los amores desgraciados. Los textos que adoptan esa posición se sitúan a menudo fuera del tiempo, pertenecen a la literatura fantástica o revisten los hábitos

del poema en prosa. Frecuentemente, los protagonistas utilizan ideas y razonamientos filosóficos para expresar su horror del materialismo y refugiarse en las doctrinas que predicán el retorno de las almas y el engaño de las apariencias.

Dos elementos se destacan en las novelas cortas de Villiers y de Nervo: la ironía y la teatralización. Por lo tanto los narradores, generalmente personales pero que casi siempre presentan poquísimos puntos comunes con sus respectivos autores, adoptan un discurso irónico contra el mundo que los rodea e incluso contra los otros personajes.

En el relato de Villiers, “Dos augurios”, feroz crítica de la prensa y de sus magnates que sin piedad explotan a los pobres periodistas, aparece este diálogo entre un director de diario y un joven desconocido que va en busca de trabajo:

—Ya veo que el señor director olvida que soy to-tal-men-te desconocido.

Un silencio.

—Siéntese, por favor. Los negocios no se tratan así. Convento que por estos tiempos un desconocido es un mirlo blanco; sin embargo...

—Añadiría, señor —lo interrumpe, como quien no quiere la cosa, el aspirante a escritor—, que no tengo ni una onza de talento, que tengo una falta de talento... ¡magistral! Soy lo que se llama un “cretino” para la gente de mundo. Mi único talento es mi conocimiento de los secretos del boxeo inglés e irlandés, que se practica a puño cerrado. En cuanto a la Literatura, le declaro, que es para mí como una carta cerrada y lacrada con siete sellos.

—¿Qué dice? —exclama el director temblando de gozo—, se pretende usted sin ningún talento literario, ¡joven presumido!

—Soy capaz de hablarle a usted, acto continuo, mi ineptia en tal materia [...]

—¿Usted? No lo creo! ¡Ay, si fuera cierto! [...] ¿Ningún talento, dice? Pero, sabe usted, señor, ¿que hoy en día hay que ser un hombre excepcional para no tener ningún talento? [...] Y yo, señor, yo que le estoy hablando, llevo veinte años buscando un hombre ¡QUE NO TENGA TALENTO...! (567-8, la traducción es mía).

En Nervo la ironía suele presentarse de dos maneras: el propio narrador comenta entre paréntesis lo que está escribiendo para establecer una distancia con su texto, o le atribuye comentarios sarcásticos a un narratario que destruyen el tono serio del pasaje que va relatando la historia principal. Se trata pues de una estrategia discursiva de la digresión que va destejiendo el texto del interior, y que utiliza con habilidad la técnica teatral pues esos discursos insertados vienen siendo como los apartados de la comedia para entablar una complicidad con el espectador, o las didascalias que indican a los actores cómo deben representar su papel. Es también, claro está, una forma de metaliteratura que introduce la duda sobre la veracidad de lo narrado.

Veamos dos ejemplos en las novelas cortas nervianas. En el primer caso se trata del comienzo del capítulo IX de *El diablo desinteresado* cuando Cipriano, el protagonista, va a agradecerle al diablo su intervención que le acarreó fama, dinero y amor:

Caía la tarde (creo que esta frase hecha es muy oportuna para empezar el postrero capítulo del presente novelín); caía la tarde, o si te place, Fabio, atardecía...

No temas, empero, que te describa el crepúsculo con su “orgía de colores”. Aquel no era un crepúsculo orgiástico; muy decentito, al contrario, muy modesto, muy sobrio, apenas con el intento de un rosa salmonado.

En el boulevard Pereire todo era paz.

Una azulada niebla parecía inmaterializar las lontananzas (esa azulada niebla de París, ya descrita, que Cipriano encuentra más bella que todas las opulencias solares, y que da un tono tan delicado a cuanto envuelve, como si fuera el propio tul, la propia tela divina del ensueño... *Such stuff as dreams are made on!*) (*Obras I*: 308).

El segundo ejemplo se encuentra en *El diamante de la inquietud* (1917) y es la reacción mordaz del amigo-narratario cuando el narrador personal le explica la promesa que le hizo Ana María, su mujer actual, a su primer marido de meterse en un convento hasta que llegue la muerte y le permita reunirse con él. Los personajes

se ven designados al comienzo de sus réplicas como “el amigo” y “yo”; luego, la ironía va rebotando como una cascada con sus sucesivos niveles intertextuales:

EL AMIGO. (*Burlón*) —Esos juramentos que se hacen a los moribundos son la mejor garantía de todo lo contrario. ¿Te acuerdas de cierto cuentecito de Anatole France? Pues este delicioso y zumbón Anatolio refiere que, en un cementerio japonés, sobre una tumba recién cerrada, un viajero vio a una mujercita nipona que, con el más coqueto de los abanicos, soplabla sobre la tierra húmeda aún.

—¿Qué rito es ese? —preguntó el viajero—. ¿Qué extraña ceremonia?

Y le fue explicado el caso.

Aquella mujercita acababa de perder a su marido: el más amante y el más amado de los hombres.

En la agonía habíale hecho jurar que no amaría a ningún otro mortal mientras no se secase la tierra de su fosa.

La mujercita amante, entre lágrimas y caricias, lo había prometido... Y para que la tierra se secara más pronto, ¡soplaba con su abanico!

YO. —No se trata de un alma japonesa, sino andaluza, amigo. No me interrumpas. Sigue escuchando... (*Obras I*: 285-6).

Los ejemplos citados revelan una imagen caricaturesca y degradada de la sociedad y de las relaciones humanas. De modo que el uso de la ironía, figura retórica fría, pone de realce la indiferencia cruel del mundo y de los hombres. De ahí el título de los cuentos de Villiers y las historias nervianas como el relato del suicidio de Esmeralda en la novela corta epónima, o el malentendido entre la pareja de *Una mentira* (1917), cuyo matrimonio está a punto de naufragar a causa de las lucubraciones del marido que teme pasar, ante la sociedad elegante, por un hombre que tolera el adulterio.

Esa crueldad no se manifiesta con actos violentos como ejecuciones capitales, torturas refinadas o ríos de sangre, que representan más bien la vertiente “decadente” de algunos escritores simbolistas. Tampoco surgen en las novelas cortas de Nervo el sadismo de Baudelaire, la necrofilia de Poe o la morbosidad de Schwob.

Se trata más bien de una crueldad moral que acarrea sufrimientos, ya que las víctimas padecen a causa de la naturaleza humana despiadada y egoísta, y del materialismo triunfante en todas las esferas sociales.

Así como el universo es cruel, el escritor se vuelve a su vez cruel. Primero para consigo mismo, como en el caso de Villiers que se vio a menudo despreciado por los directores de periódicos de tal modo que su ironía se tornó amarga; o en el de Nervo, cuya insigne misoginia a lo mejor esconde algunas calabazas de seguro bastantes amargas, pues sus heroínas resultan a menudo mujeres frívolas e interesadas.

En segundo lugar el escritor se muestra cruel para con el lector al mostrarle el mundo ruin que le rodea. Los hombres mezquinos, embusteros, egoístas y ávidos de dinero y de honores desencadenan su ferocidad y lo convierten en un ser rencoroso. De manera que, por medio de sus plumas afiladas que no son más que el cuchillo del literato, los autores ejecutan una suerte de venganza para poder soportar las heridas que la vida y sus semejantes les han ido infligiendo.

Sin embargo, la creación de un mundo bello e ideal es también otra respuesta a los agravios de la vida. La faceta poética, y más exactamente simbolista, que los críticos han venido atribuyendo a los escritores de este período aparece a nivel de la escritura y del interés que dichos autores manifiestan por el misterio, el mundo que se oculta tras las apariencias y las famosas correspondencias baudelairianas. La condesa Vera de la *nouvelle* de Villiers sigue viviendo en la habitación de su esposo únicamente porque éste se niega a aceptar su muerte:

Una fresca carcajada musical iluminó con su alegría el lecho nupcial; el conde se volvió. Y allí, ante sus ojos, hecha de voluntad y recuerdo, reclinada, fluida, sobre la almohada de encaje, su mano sosteniendo su espeso cabello negro, su boca deliciosamente entreabierto con una sonrisa voluptuosa que prometía el paraíso, tan

hermosa que incitaba a morir de amor por ella, ¡por fin! la condesa Vera lo miraba a medio despertar todavía.

—¡Roger!... dijo con voz lejana.

Se acercó a su lado. Sus labios se unieron en un gozo divino —que llevaba al olvido— ¡inmortal!

Y se dieron cuenta, entonces, que, en realidad, no eran más que un ser único (560, la traducción es mía).

De la misma manera, la Alda de *El donador de almas* de Nervo le promete a Rafael no alejarse por completo de su lado, aunque su alma ya no tenga un envoltorio mortal: “Vendré por las mañanas, con las buenas auras olorosas, y por las tardes, con los oros pos-treros del ocaso. Me oirás en la brisa que pasa, me aspirarás en el perfume que flota, me contemplarás en los lampos del alba, me sentirás en el júbilo de tu espíritu consolado” (*Obras I*: 224).

Nervo en esta novela corta, después de tratar el tema de la transmigración de las almas con mucho humor termina su relato con una defensa de la fantasía, pero introduciendo la duda a propósito del género al cual pertenece. ¿Será un cuento o una novela corta? “Este es el cuento del *Donador de Almas* que he tenido el placer y la melancolía de contaros. Guardadlo en vuestro corazón, y plegue al cielo que cuando la Quimera llegue hasta vosotros, la acariciéis con humilde espíritu y en alta contemplación, a fin de que no se aleje y hayáis de amarla cuando parta...” (*Obras I*: 226).

Marcel Schwob en su *Libro de Monelle*, escrito en 1894 a raíz de la muerte de su compañera Vise, una suerte de Amada Inmóvil *avant la lettre*, pues como Ana Cecilia Dailliez (1881-1912) murió muy joven y vivió totalmente alejada de los círculos intelectuales a los que pertenecía su amante, crea también una evocación poética de una muerta “sacralizada”.

Monelle (etimológicamente: la que está sola), figura profética, primero habla de manera exhortativa por medio de aforismos: “He aquí la palabra: destruye, destruye, destruye. Destruye en ti mismo, destruye alrededor de ti. Hazle un sitio a tu alma y a

todas las otras almas [...] Destruye, pues toda creación nace de la destrucción” (Schwob 253, la traducción es mía).

Luego, la joven muerta renace, no a través de un fenómeno sobrenatural, sino por la magia de la escritura poética y recargada de simbolismo de su amante inconsolable, que la multiplica incansablemente por medio de un sinnúmero de “hermanas” literarias:

Había un chico que solía jugar con Monelle. Era antaño, cuando Monelle aún no había partido. Todo el día lo pasaba a su lado, mirando cómo temblaban sus ojos. Ella reía por nada y él reía por nada. Cuando ella dormía, sus labios entreabiertos pronunciaban palabras buenas. Cuando ella despertaba, se dirigía a sí misma una sonrisa, sabiendo lo que vendría después [...] Durante mucho tiempo el chico se preguntó por qué se había ido sin decir nada. Pensó que no había querido estar triste a causa de su tristeza. Se persuadió que ella se había ido para socorrer a otros niños que la necesitaban. Con su lamparita moribunda, ella se había ido para socorrerlos, el socorro de una chispita que ríe por las noches (317-8, la traducción es mía).

Al concluir este corto estudio se confirma de nuevo la dificultad de la clasificación genérica de algunos textos breves en prosa, a ratos llamados novelas cortas a ratos cuentos o historias. Las colecciones del mundo hispánico, especializadas en este tipo de relato como las españolas *La Novela Corta* o *El Cuento Semanal*, en las cuales Nervo publicó varios textos, encasillan fácilmente las obras dentro de uno u otro de los subgéneros de la prosa breve. Sin embargo, al estudiar más de cerca a dos de los maestros de este tipo de literatura, Villiers de L'Isle-Adam y Marcel Schwob, ambos discípulos de Poe, nos percatamos que esos membretes no son tan fáciles de atribuir, y que dentro de los *Cuentos crueles* o *El libro de Monelle* las fronteras del género se borran, como también se borran en la obra en prosa nerviana, realizando una indudable hibridación genérica.

El hecho de que los preceptos poéticos de Poe fueron también un importantísimo aporte teórico para la elaboración de la poética de la *nouvelle* debe poner de relieve que más que el tamaño del texto para determinar si es cuento o novela corta, es necesario que el lector experimente un deslumbramiento al concluir su lectura. Ese fulgor repentino se vincula con el resplandor de ciertos poemas que siguen brillando en nuestras mentes a través del tiempo.

Lo dice Rubén Darío cuando habla de Villiers en *Los raros*: “Shakespeare y Poe han producido semejantes relámpagos, que medio iluminan, siquiera sea por un instante, las tinieblas de la muerte, el oscuro reino de lo sobrenatural” (305).

Y también lo dice Nervo en la última frase de su elogio de la brevedad: “Habremos sido como esos cocuyos de mi tierra, que fulguran misteriosamente en la noche, con fosfórea y furtiva luz, y a quienes no siempre el caminante puede seguir con la vista. Brillaron un instante y pasaron; mas el trémulo relámpago de oro bastó al viajero para ver la bifurcación del camino, ¡y ya no se perdió en medio de la noche!” (*Obras II*: 852).

Por lo tanto, los diferentes aspectos evocados a lo largo de este estudio, aunque *a priori* parezcan contradictorios, representan el ideal estético así como la poética del artista modernista, heredero del simbolismo-decadentismo europeo, que pretende, como aquel protagonista de *Bohemia sentimental* (1899) de Enrique Gómez Carrillo, “escribir novelas relativamente cortas, atrevidas, algo descuidadas aparentemente pero en el fondo muy artísticas, muy perversas y muy crueles” (Grass 314-5).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARELLANO, JORGE EDUARDO. “*Los Raros*: contexto histórico y coherencia interna”. Alfonso García Morales, coordinación. *Estudios en el Centenario de Los Raros y Prosas Profanas*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998: 35-55.

- AUBRY, JEAN-PIERRE. *Le conte et la nouvelle*. París: Armand Colin, 2002.
- BAUDELAIRE, CHARLES. “Notes nouvelles sur Edgar Poe”. *Œuvres complètes*, t. II. París: Gallimard, 1976: 319-37.
- CAMP, ANDRÉ. “L’auteur et son double”. Entrevista con Jorge Luis Borges. *Le Magazine Littéraire* 259 (nov 1988): 25-32.
- DARÍO, RUBÉN. *Los Raros. Obras completas*, t. II. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950.
- GRASS, ROLAND. “Notas sobre los comienzos de la novela simbolista-decadente en Hispanoamérica (Amado Nervo y Carlos Reyles)”. José Olivio Jiménez, edición. *El simbolismo*. Madrid: Taurus, 1979: 313-27.
- GROJNOWSKI, DANIEL. *Lire la nouvelle*. París: Armand Colin, 2007.
- Le Grand Larousse*, t. IV. Larousse: París, 1987.
- MARCHAL, BERTRAND. *Lire le Symbolisme*. París: Dunod, 1993.
- NERVO, AMADO. *El donador de almas*. México: México Moderno, 1920.
- _____. *Obras completas*, 2 tt. México: Aguilar, 1991.
- PUPO-WALKER, ENRIQUE. “El cuento modernista: su evolución y características”. Luis Íñigo Madrigal, coordinación. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 1993: 515-22.
- SCHWOB, MARCEL. *Le livre de Monelle*. París: Garnier Flammarion, 2008.
- VILLIERS DE L’ISLE-ADAM. *Œuvres complètes*, t. I. París: Gallimard, 1986.