

# 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**

## GENEALOGÍAS DE LA NOVELA CORTA EN LA ENCRUCIJADA DEL ROMANTICISMO Y EL DECADENTISMO MEXICANOS

CHRISTIAN SPERLING

Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco

Una mirada de conjunto sobre las novelas cortas más representativas de Justo Sierra, Efrén Rebolledo y Ciro B. Ceballos permite establecer una continuidad de motivos, temas y características específicos de la narrativa durante el último tercio del siglo XIX y las primeras dos décadas del siglo XX, ya que no existe una esencia de esta forma literaria en el sentido de una poética normativa o una forma original de la que se deriven las narraciones posteriores. Pese a la “elusividad” de la novela corta ante los intentos de definición (Cardona-López 17, 19), la crítica suele señalar una serie de rasgos para establecerla como forma literaria independiente. En este sentido, cabe mencionar la condensación que entrelaza el tejido narrativo con uno o varios símbolos clave; el punto de giro que prepara un desenlace sorprendente; la limitación de la cronotopía y la reducción de la cantidad de personajes. En cuanto a la totalidad del efecto y la posibilidad de una lectura ininterrumpida, las restricciones narrativas de la novela corta a menudo corresponden con un enfoque en un conflicto único o una situación crucial para un solo protagonista. Es decir, se relaciona la extensión con la complejidad del mundo diegético y la trama se dirige hacia un acontecimiento singular, hacia un clímax que da sentido a todos los elementos narrativos y simbólicos en

juego (Aust 1-55; Cardona-López 15-51; Vedda 5-24). Si bien es cierto que pueden oponerse los aspectos de la totalidad, representada en la novela “larga”, y el segmento, enfocado en la “corta”, es imprecisa y estéril la concepción de la novela corta como relato de extensión mediana, pues no logra identificar los rasgos formales y estéticos (Vedda 8-9).

Además de los motivos, los temas y las técnicas narrativas que permiten establecer genealogías entre las novelas cortas de Sierra, Rebolledo y Ceballos, señalaré dichos aspectos específicos, sin que ello implique que sean válidos para todas las novelas cortas de estos autores, y menos aún, que definan de modo ahistórico una esencia, una poética o un tipo ideal. Asimismo, cabe desdibujar otras limitaciones, pues respecto de los géneros literarios implicados, algunos críticos aproximan la novela corta y la tragedia, enfatizando en ambos casos la intensidad dramática por la linealidad de la acción, la trama cerrada y circular, así como el aspecto del punto de giro como culminación y cambio del destino del protagonista (Aust 13, 29; Vedda 11). Por otro lado, los procedimientos descriptivos líricos y la desaceleración de la trama en la narrativa a finales del siglo XIX aproximan la poesía y la novela corta pese a que no está versificada. Con todo, esbozaré la especificidad histórica y la continuidad de dicha forma literaria.

La obra narrativa de Justo Sierra (1848-1912) cuenta con un texto paradigmático en el desarrollo de la novela corta de su época. Su primera novela extensa e inconclusa *El ángel del porvenir* (1869) todavía no alcanza la intensidad dramática, la condensación y el rigor en la forma. *Confesiones de un pianista* (1872-1873), en cambio, puede considerarse un texto fundacional de la novela corta mexicana, ya que prevalecen esos rasgos. Aunque no se ha podido documentar la recepción de este texto, el hecho de que se publicara en tres ocasiones en periódicos antes de ser compilado por el propio autor en *Cuentos románticos* (1896), aboga por la alta estima que le tenían los lectores. A pesar de la distancia temporal entre este texto y la narrativa modernista y decadentista

de Rebolledo y Ceballos, no existen límites tan claros entre el romanticismo y la narrativa de fin de siglo (Viñuales 197-214).

Sobre todo, la conciencia del lenguaje permite trazar genealogías entre dichos autores; el lenguaje se convierte en un juego autoconsciente por encima de la ilusión mimética (el “efecto de lo real”). En otras palabras, los autores modernistas centran su atención en el artificio del lenguaje en detrimento de los pasajes dialógicos, de la descripción de un mundo diegético y de la progresión de la trama. Como veremos, algunas novelas cortas modernistas entretejen un nivel metanarrativo en el cual se ficcionalizan otras obras de arte, y paralelamente se hace una introspección en la psicología de los personajes. Es decir, se despliega un nivel psicológico en la narrativa por medio de la interacción de la subjetividad, el deseo y el gusto refinado de los personajes. Por ello, y a pesar de todas las diferencias, cabe clasificar la narrativa de esa época como antecedente de la representación literaria de procesos mentales, como se aprecia posteriormente en el *stream of consciousness* y en la *écriture automatique*.

*Confesiones de un pianista* muestra el cambio de un compositor al transitar de la provincia a la metrópoli. Por medio de un juego semántico entre lo natural y lo artificial, y entre la identidad y su pérdida, este diario íntimo es emblema de la ruptura entre tradición y modernidad que se ejemplifica con las confesiones en primera persona. El proceso iniciático del artista culmina con la escenificación exitosa de su ópera en el desenlace, momento acompañado de un contrapunto narrativo que relata cómo su amada agoniza y fallece en un hospital. Para expresar esta transición contradictoria, la novela corta tiene una arquitectura de dicotomías rígidas que condensan todos los recursos narrativos y simbólicos para dramatizar la formación del artista. Por ejemplo, lo acompañan un poeta y un científico, que simbolizan la oposición entre las artes y las ciencias exactas; se trata de una pareja típica que resurgirá en la narrativa modernista. Asimismo, el compositor transita entre dos mujeres, la auténtica amada de su juventud y la mujer moderna, oposición que apunta hacia la mujer fatal y

la mujer frágil en el modernismo, aunque en el texto de Sierra no se encuentre plenamente formulada. A estos aspectos se suman la simbología del agua y las alusiones a la música, elementos meta-narrativos que consignan el desarrollo del artista por medio de un constante cambio del significado durante la lectura: el mar bravo se convierte en agua domesticada de una fuente, mientras que la música, expresión de la atmósfera de la casa materna y el apego a la naturaleza romántica, se vuelve medio de realización del artista en una sociedad urbana, superficial y frívola que él abomina. El juego con estas coordenadas culmina tanto en el punto de giro, representado en el fracaso inicial de la primera función de la ópera, como en el desenlace irónico que cierra la estructura circular marcando la pérdida de identidad inicial y la traición de su origen. Por medio de esta experiencia, *Confesiones de un pianista* plasma el nacimiento de la figura del artista moderno que carece de un asidero metafísico, y por ello se aproxima a la locura; aspecto que cobra suma importancia a finales del siglo XIX:

Siento cómo van gradualmente hinchándose las membranas parietales de la aorta; siento el golpe de la ola de sangre; cuando me agito un poco me viene una poca a los labios, tengo ganas de gritar para respirar y me parece que Dios hace en mi derredor el vacío material como hizo el vacío moral; pero pasa la sofocación, y me encuentro casi bien, a fuerza de serme todo indiferente (567).

En el cambio del siglo, el malestar en la cultura se enuncia en el modernismo por medio de enfermedades como la neurosis y la histeria. Estas epidemias literarias en boga consignan la sensibilidad excepcional del creador hiperestesiado que se rodea de paraísos artificiales y se regocija con sinestesias. De este modo, la cosmovisión artística de los modernistas denuncia la falta de valores espirituales en un mundo racionalizado; ante el pragmatismo y el materialismo, la locura, sinónimo de extravagancia, se convierte en el refugio simbólico del artista.

La estética de la poesía erótica, a la cual debe su fama Efrén Rebolledo (1877-1929), también es fundamental en su prosa. Entre ella se encuentran seis textos que tienen características de novelas cortas. Cabe mencionar que en todas las narraciones situadas en un contexto exótico, la descripción lírica del mundo diegético tiende a obstaculizar el desarrollo de la acción, a tal grado que difícilmente encontrará lectores actuales. En estos textos las tramas avanzan por medio de la secuencia de cuadros poéticos que inhiben la intensidad dramática, como en *Nikko* (1910) y en *Hojas de bambú* (1910). Estos diarios de viaje ficcionalizados hacen patentes la filiación parnasiana y la fascinación por la literatura de los hermanos Goncourt y de Pierre Loti. Asimismo, reflejan la experiencia del viaje a Japón de Rebolledo en la incorporación de léxico japonés. Resulta curioso observar este exotismo cuando la narrativa cambia de escenario, mas no de dinámica descriptiva, como en *Saga de Sigrida la Blanca* (1922), donde Rebolledo abarca los matices polifacéticos de los paisajes invernales escandinavos. La prosa poética se presenta como una “sinfonía en blanco mayor”:

Blanda, suave, quietamente caen los copos de nieve, más ligeros y delicados que si fueran plumas de cisne.

Desde que impera el invierno de barba florida y manto de armiño, la montaña se ha convertido en un alcázar de alabastro de cuya pompa blanca y fría huyeron las aves. La llanura se extiende como una alfombra de tiza, se antojan de mármol los techos que eran de pizarra, pieles de osos árticos tapizan los jardines, estiran los destolados árboles sus secas ramas que fingen estar cubiertas de azúcar y los escarpatos se arrebujan con un velo de escarcha. En el horizonte entoldado de plomo, el sol, frío, como si fuera una luna, apenas osa mostrar su disco escarlata (280).

Además de la importancia que adquieren los pasajes descriptivos en su novelística, se aprecia una constante: las figuras femeninas son objeto del deseo de protagonistas caracterizados por una sensibilidad artística refinada. A menudo los artistas operan como

receptáculo de impresiones externas y al mismo tiempo son el agente subjetivo del mundo narrativo. Debido a esta reflexión, las narraciones adquieren un carácter subjetivo y psicológico. Dicha relación erótica es clave en *El enemigo* (1900) y en *Salamandra* (1919), ya que ambas novelas cortas enfocan la mirada y la psicología de sus personajes masculinos; mientras que la superficie descriptiva y el discurso metaficcional representan a las mujeres, los protagonistas proyectan sus deseos carnales y sus anhelos artísticos sobre ellas.

De acuerdo con lo anterior, las novelas cortas de Rebolledo se presentan bajo el aspecto de tema con variaciones; la progresión narrativa por medio de cuadros poéticos que relatan la relación erótica encuentra su máxima expresión en *Salamandra*, la obra maestra del autor y la realización más consecuente del erotismo en la narrativa modernista en México. Aquí, las pinceladas descriptivas integran una secuencia de escenas que recuerdan cuadros cinematográficos y permiten un desarrollo rápido de la acción. Cabe mencionar que *Salamandra* muestra un alto grado de elaboración, pues las numerosas modificaciones en la segunda edición<sup>1</sup> comprueban la diligencia de Rebolledo para perfeccionar el dibujo de la protagonista erótica y mortífera.

*El enemigo* relata la relación entre un artista de sensibilidad enfermiza —típico antihéroe abúlico del modernismo—, Gabriel, y Clara, una mujer frágil, prerrafaelita cuyos atributos principales son la delicadeza y la pasividad. El protagonista inicia a su discípula en las lecturas piadosas con el fin de prepararla para el ingreso a un convento. Por medio de esta relación, se plasma el conflicto de la cultura de fin de siglo entre la carne y el ideal, entre la pulsión sexual y la sublimación en el arte. En consecuencia, Clara figura como “obra de arte” y se convierte en símbolo clave cargado de intenciones contrarias a lo largo de la lectura. Pese a que Gabriel proyecta en ella su anhelo de salvación espiritual es traicionado

<sup>1</sup> Ésta puede consultarse en el portal *La novela corta: una biblioteca virtual*.

por su propia animalidad, pues en el desenlace viola de modo bestial a su discípula y así destroza su “obra”.

En esta novela corta se combinan eclécticamente el legado del naturalismo, es decir, el determinismo relacionado con la figura de la bestia humana presa de sus bajos impulsos, con elementos simbolistas, como la deformación subjetiva del cosmos narrativo por medio de los sentidos de un protagonista único y la veneración religiosa del arte. Además, la elaborada descripción parnasiana juega con el fracaso del protagonista por contener su deseo; por ejemplo, el punto de giro de la novela corta muestra minuciosamente cómo la mirada deseosa del personaje recorre el cuerpo de Clara que se acerca al éxtasis orando. En esta escena situada en un oratorio, el narrador comenta que ambos personajes llegan al paraíso terrenal, aunque para el protagonista se trata más bien de una experiencia orgásmica. En este sentido, la imagen percibida por el personaje se convierte en símbolo de su estado psíquico, es decir, se corresponden el interior y el exterior. La focalización de la narración psicológica, o psicoanalítica si se prefiere, describe las operaciones del inconsciente del personaje. La ambigüedad entre el campo semántico religioso y el erótico penetra en todos los niveles del texto y condensa el conflicto psicológico y la aspiración de elevación espiritual.

En *El enemigo* la experiencia de lo irracional, relacionada con el instinto y el inconsciente, se enuncia por medio de “los libertinajes del sueño” (187) cuando la discípula aparece como seductora en los sueños del protagonista:

Comienza entonces una vida fantástica: aseméjase el cerebro a un país encantado; salen de por negros abismos fantasmas de imágenes; marchan en tumultuoso desfile los recuerdos; todas las sensaciones no despertadas en la vida surgen entonces; vagas, incoherentes, desperdigadas, o emergen las ya nacidas con mayor relieve, apareciendo solas; miles de fragmentos de impresiones, de sonidos, de colores, de aromas, como los irregulares prismas de los caleidoscopios [...] el Deseo, resultado en el amor de la tendencia sexual

que no se difunde ni se extravía, sino se guarda para un solo objeto, despertaba, manifestábase después de una larga labor latente, exclusivo formado por el aluvión incesante de pequeñas irritaciones acumuladas (186).

*El enemigo* se publica el mismo año que la *Interpretación de los sueños* (1900) de Sigmund Freud, donde el vienés describe la condensación y el desplazamiento, dos mecanismos que desfiguran el contenido latente del inconsciente en los sueños y las alucinaciones. Sin que Rebolledo conociera esa obra fundadora del psicoanálisis, se aproxima a idénticos mecanismos por medio de la subjetividad onírica y delirante del protagonista, proceso que culmina en la pérdida de control y la violación. En el mismo sentido, el tejido simbólico-narrativo se vale de una ambigüedad sobre las intenciones de Gabriel para con su discípula, una estrategia narrativa que condensa el conflicto entre la carne y el espíritu. Como ejemplo de lo anterior, Gabriel transforma la alcoba de Clara en una capillita y le recomienda la lectura de santa Teresa “que había deseado a Jesús carnalmente” (172). En la escena final la adolescente viste el hábito de monja antes de ser violada por su tutor. Esta interferencia semántica entre lo espiritual y lo sexual se aprecia tanto en las alusiones a las obras de arte como en la descripción del inconsciente del personaje, lo cual crea una narrativa de tendencia psicológica que plasma en la superficie textual los móviles del ser deseante.

Al igual que en *El enemigo*, el mito de Pigmalión —la idea de que la obra de arte se independiza a causa del deseo— se reescribe en el acto de libertinaje de la mujer fatal en *Salamandra*. Elena es probablemente la primera mujer independiente de la novela corta mexicana que luce el pelo corto, conduce coches y avasalla el mundo masculino. La trama narra cómo enamora a un poeta. En uno de sus sonetos eróticos, el yo lírico se regocija con la idea de estrangularse con la cabellera de la musa. A propósito de la realización de esta fantasía erótica, Elena le regala su cuerda de aza bache después de una trama de engaño y desengaño amoroso que

exacerba el deseo del personaje. Como consecuencia, el suicidio del poeta consigna la realización de una obra de arte. Por medio de esta perfecta condensación de recursos simbólicos y narrativos, los límites entre ficción y realidad se desdibujan, así como se borran los confines entre vida y arte, entre el soneto escrito por el poeta y su puesta en práctica a causa del libertinaje de la mujer fatal. En este sentido, *Salamandra* permite una lectura como poema, con relaciones simbólicas encima de la sintaxis narrativa lineal. Por ejemplo, el capítulo, titulado “Yo haré que realice su más bella obra de arte”, en el cual Elena concibe el libertinaje, es unamise *en abîme* que ordena los demás elementos simbólico-narrativos y otorga un carácter poemático a la narración.

En *Salamandra* coinciden dramáticamente el punto de giro que se produce con la entrega del fetiche capilar y el símbolo central, la misma cabellera, cargada de intenciones contrarias, pues constituye el objeto de deseo y la causa de la muerte del personaje. En este momento se invierten los recursos simbólicos, intertextuales y dramáticos para preparar el desenlace. En el suicidio culmina la “obra” de la mujer fatal. Existen varias analogías entre *El enemigo* y *Salamandra*, ya que ambas novelas cortas abordan las fuerzas contrariadas del deseo que traiciona al artista; en *El enemigo* se destroza la obra artística, en *Salamandra* el objeto de la obra es la destrucción. En palabras de Oscar Wilde: la vida imita al arte. Y viceversa: cabe añadir que se transfigura el inconsciente, la vida psíquica, en el arte. De manera complementaria, el proceso creativo y destructivo implica respectivamente a la mujer frágil y a la mujer fatal que, aparte de ser personajes indispensables de la literatura decimonónica, expresan la angustia masculina ante las nuevas identidades femeninas y ante la reivindicación de los derechos de la mujer durante el fin de siglo XIX (Chaves 231-244).

Una mirada sobre la continuidad temática y las rupturas estilísticas en la prosa narrativa de Ciro B. Ceballos (1873-1938) permite complementar el panorama de finales del siglo XIX con

una perspectiva crítica de los roles de género. La prosa de Ceballos transforma el realismo-naturalismo hacia formas subjetivas y simbolistas, un desarrollo que cobra importancia para otros narradores mexicanos como Rebolledo y Amado Nervo, aunque el nayarita añade a esta tendencia incursiones en la literatura fantástica, la ciencia ficción y la parodia. En un solo lustro la producción de novelas cortas de Ceballos abarca la narrativa social con *El delito* (1896), el diario íntimo con *Monografía* (1898) y la narración decadentista con *Un adulterio* (1901). La última puede considerarse la culminación de su obra narrativa, porque expresa una extrema voluntad de estilo, transgrede el canon narrativo establecido y arremete contra la angosta moral de la época.

*El delito* narra la historia de una mujer de origen humilde, seducida por un galán de clase alta. La transgresión de los límites de clase y de la moral católica es sancionada con la desaprobación social que culmina en la marginación de la protagonista. La novela corta narra las desgracias de la huérfana, en cuyo vientre se gesta un niño, y representa un proceso de desintegración física y degradación humana. Durante su caída social conoce la prostitución callejera y el alcoholismo. En episodios que recuerdan la narrativa picaresca, *El delito* satiriza a distintos representantes de la sociedad porfiriana que se describen durante las diferentes estancias de la protagonista. Inicialmente, en las expectativas de la protagonista se conjugan los estereotipos de género de la época: ella aparece como cenicienta inocente que proyecta su ideal romántico en él, un dandi que desprecia la sociedad *El delito* desconcierta a los críticos de la época por su tremendismo: la seducción, o mejor dicho la violación de la mujer inocente transcurre al lado del lecho en el cual agoniza su madre moribunda. El clímax de la narración está situado en el confesionario de una iglesia, donde la protagonista da a luz y estrangula a su hijo en el mismo instante. De esta forma, el fruto del vientre es símbolo clave de la narración que muestra el supuesto pecado y la imposibilidad de redención. La caída del personaje

denuncia la hipocresía de determinados sectores sociales desde la perspectiva de la desamparada.<sup>2</sup>

En *Monografía*, una novela corta protagonizada por mujeres, Ceballos devela la doble moral en la clase media-alta de la sociedad porfiriana. El diario íntimo esboza las aspiraciones claudicas de la burguesía desde la perspectiva de una adolescente cuyos padres intentan buscarle un marido que corresponda a sus expectativas económicas. De acuerdo con la lógica patriarcal, la protagonista, como muchas mujeres de su época, puede decidir por ella misma sólo tras el deceso de su marido. En *Monografía* se corrobora que Ceballos, a diferencia de otros modernistas, no sólo enmascara su crítica social por medio de un personaje femenino, sino que aplaude la causa feminista. Por un lado, las figuras femeninas están exentas de la deformación grotesca que prevalece en muchas narraciones del autor (en contraste, todos los personajes masculinos enloquecen paulatinamente). Por el otro, el texto hace eco de las nuevas identidades femeninas y del discurso feminista. Este hecho sorprende en un contexto histórico de una literatura escrita por hombres que más allá de la oposición entre la mujer fatal y la frágil no reconoce otras identidades. Al mismo tiempo, prevalece una literatura de pluma femenina, cuyas voces no alcanzan a romper con la sensibilidad y la domesticidad res-

<sup>2</sup> Una concepción parecida se encuentra en la novela corta *Pascual Aguilera* (1906) de Amado Nervo. Esta narración naturalista, situada en un ambiente rural, describe un triángulo amoroso que consiste de una pareja a punto de contraer matrimonio y de Pascual, el protagonista. Por no poder contener su pulsión irrefrenable y su deseo por la novia, Pascual viola a su madrastra en la noche de bodas. En seguida, el protagonista muere de una hemorragia cerebral causada por su sexualidad desmesurada. Posteriormente, el fruto del vientre de esta relación casi incestuosa es objeto de la confesión de la madrastra. En esta situación, el cura no muestra ninguna comprensión para con la violada, e indirectamente justifica los actos de Pascual. *Pascual Aguilera*, cuya escritura data posiblemente de los años 1892-1893, puede entenderse como presentación del regionalismo mexicano en clave patológica. Considerando la utopía de una comunidad rural armónica, progresista, humanitaria y semi industrializada como la describe Ignacio Manuel Altamirano en *La Navidad en las montañas* (1871), Nervo concibe una distopía retrógrada, tradicionalista y conflictiva en la cual no tienen cabida los tópicos del amor romántico y del anhelo de una nación pacífica.

trictivas, y que incluso las fomentan adoptando “una máscara de ingenuidad e infantilismo” (Franco 136). En suma: la crítica abierta a la sociedad clasista y patriarcal en *El delito* y *Monografía* es un aspecto poco común en las letras mexicanas de la época.

En estas dos novelas cortas de tendencia realista no existe una condensación simbólico-narrativa tan elaborada como en los textos de Sierra, Rebolledo y otros modernistas. En cambio, prevalece la dramatización de los discursos socioculturales polémicos de la época, y los personajes representan clases sociales específicas. Los puntos de giro de estas novelas cortas, que muestran la violación en *El delito* y la liberación del predominio masculino en *Monografía*, cambian la suerte y la posición social de los personajes, y así efectúan la dinámica narrativa propia de la novela corta entretejiendo el medio social y determinadas opciones de acción de las protagonistas.

*Un adulterio*, la novela corta decadentista mexicana por excelencia, en cambio, muestra un grado extremo de relaciones semánticas por encima de la sintaxis narrativa lineal, y la condensación narrativa está a disposición de la intención psicológica. Un bohemio decadente y enfermizo viaja al campo por recomendación de su médico. Ahí conoce a una mujer de procedencia noble cuya virginidad le parece prometer la salvación de su estado terminal. En la noche de bodas, el punto de giro de la narración, el cónyuge se percata de un solo problema: su adorada, que convive con un gorila, no es virgen. La premonición siniestra se corrobora en el desenlace, ya que el personaje sorprende a ambos *in fraganti*. *Un adulterio* plasma el conflicto entre la vitalidad agotada y la permanencia del deseo por medio de la oposición entre el bohemio y el gorila, pues ambos cortejan a la mujer angelical, por lo cual el simio es una especie de doble. Desde esta perspectiva darwiniana, el desdoblamiento opone el origen de la humanidad y el representante degenerado de una civilización refinada.

Este triángulo amoroso puede entenderse como parodia de los innumerables adulterios de la literatura decimonónica. Otros elementos paródicos son la exageración reiterada de tópicos modernistas. En relación con los discursos sociales de la época, la sátira mordaz de un representante de la clase alta capitalina, la hipérbole de la mujer angelical y la caricatura de una existencia aristocrática junto a un simio cuestionan la moral de la clase pudiente porfiriana y sus aspiraciones socioculturales. También la reflexión del protagonista revela la envidia de una vida sencilla, libre de las presiones civilizatorias y del corsé clasista de la cultura porfiriana. Por ejemplo, la vista de algunos caminantes humildes inquieta “su calma artificial levantando las envidias en su alma empalagada por las mieles capitosas de los privilegios heredados” (24).

Al mismo tiempo, *Un adulterio* esboza la psicología del protagonista; en particular enfoca la crisis de la identidad masculina y su condición mental traumada. Desde su doble iniciación sexual por medio de una mucama ninfómana y de un libro de buena conducta que sanciona el placer como pecado, el personaje padece alucinaciones de una vagina castradora que se describen en reiteradas condiciones. De este modo, el personaje simboliza el conflicto modernista entre la carne y el ideal, aunque puede entenderse como su representación hiperbólica, como una parodia de este tópico de la literatura finisecular. No menos exagerada es la descripción de la descomposición físico-psicológica y, como fuerza opuesta, el deseo que prevalece en el enfermo:

Un mosco negro, una liliputiense gorgona, revolaba describiendo círculos concéntricos sobre su cabeza emblanquecida por la canicie precoz. Revolaba, revolaba olfateando, sin duda, el hedor de un presunto cadáver, salmodiando tal vez un monótono epicedio sobre aquel embeleco extenuado, purulento, serpiginoso, unido a las influencias psicopáticas por una hebra de seda pronta a reventarse, por una última, por una imperceptible palpitación, por un débil, por un crepitante, por un tenue soplo de la aniquilada fuerza orgánica... (45).

En este pasaje, una muestra del individualismo estilístico de Ceballos, el vuelo circular del mosco consigna la obsesión del personaje; el círculo vicioso de su patología mental amenaza con cortar los hilos que lo vinculan al mundo objetivo y con abandonarlo a sus fantasmas.

A modo de conclusión, *Un adulterio* y *Salamandra* representan a su manera puntos culminantes de una narrativa que se cultiva por primera vez en México a partir de *Confesiones de un pianista*, que anticipa técnicas, motivos y temáticas de la novela corta de fin de siglo. Desde luego, la configuración de la novela corta mexicana de aquella época resulta poco comprensible sin la consideración de las literaturas americanas y europeas. Sin pretensiones de originalidad, los modernistas aprovecharon de modo ecléctico el acervo de la narrativa de su época para reescribirla en su contexto sociocultural; en la recombinación híbrida de elementos románticos, naturalistas y decadentistas consiste su novedad y su modernidad. A lo largo de sus novelas cortas, Rebolledo perfecciona el carácter poemático de la narrativa mexicana de la época; es decir, condensa y entrelaza motivos, símbolos y metáforas en cuadros poéticos por encima de la linealidad narrativa. Ceballos toma el camino inverso, pues descompone la sintaxis en un estilo barroco saturado de cultismos y neologismos; escenifica la desintegración psíquica de los personajes masculinos y describe la crisis de su identidad de género. Así introduce, junto con autoras como Laura Méndez de Cuenca, una perspectiva crítica acerca de la representación de los roles de género en la narrativa de entre siglos.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUST, HUGO. *Novelle*. Estucardia-Weimar: Metzler, 2006.
- CARDONA-LÓPEZ, JOSÉ. *Teoría y práctica de la nouvelle*. Ciudad Juárez: UACJ, 2003.
- CEBALLOS, CIRO B. *Claro-oscuro*. s. l.: Librería Madrileña, 1896.

- \_\_\_\_\_. *Croquis y sepias*. México: Eduardo Dublán, 1898.
- \_\_\_\_\_. *Un adulterio*. México: Premià, 1984.
- CHAVES, JOSÉ RICARDO. “La mujer es más amarga que la muerte”. *La república de las letras*. vol. I. México: UNAM, 2005: 231-44.
- FRANCO, JEAN. *Las conspiradoras: la representación de la mujer en México*. México: COLMEX-FCE, 1994.
- REBOLLEDO, EFRÉN. *Obras reunidas*. Benjamín Rocha, edición y prólogo. México: Océano, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Salamandra. La novela corta: una biblioteca virtual*. Web. 2 mar 2011. <<http://www.lanovelacorta.com/sp.php>>.
- SIERRA, JUSTO. *Prosa literaria. Obras completas II*. Francisco Monterde, edición y prólogo. México: UNAM, 1977.
- VEDDA, MIGUEL. “Elementos formales de la novela corta”. *Antología de la novela corta alemana de Goethe a Kafka*. Buenos Aires: Colihue, 2001: 5-24.
- VIÑUALES, PEDRO PABLO. “Sobre las raíces románticas del modernismo: los *Cuentos románticos* de Justo Sierra”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 25 (1996): 197-214.