



México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico

ISSN 2193-9756



XIX. MÉXICO EN EL MUNDO – EL MUNDO EN MÉXICO:
DINÁMICAS DE ENCUENTROS Y ENFOQUES ESTÉTICOS

2021/1, año 10, n° 19, 229 pp.

Editora: **Yasmin Temelli**

DOI: 10.23692/iMex.19

Lo que se nos escapa al viajar: apercepción en Amado Nervo

(pp. 107-116; DOI: 10.23692/iMex.19.7)

José Ramón Ruisánchez Serra

(University of Houston)

Abstract:

This article explores the travel writing of Amado Nervo in *El éxodo y las flores del camino*, the 1902 volume that collects the sketches of a 1900 trip to the World Fair in Paris, both in prose and in verse. In my reading I privilege the "absential": instead of the tourist magnets, the way that they let down Nervo, and the way he writes about it with peculiar sincerity. This sincere articulation of sadness and disappointment at what he only dreamed of in his native Mexico, allow him to produce not only one of the important books of the genre during the Belle Époque, but also to powerfully write about the space allotted to a Latin American artist in the world.

Key words: Amado Nervo, *El éxodo y las flores del camino* (1902), absential, sincerity, travel literature.



Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)

Website:

www.imex-revista.com

Editores iMex:

Vittoria Borsò, Frank Leinen, Guido Rings, Yasmin Temelli

Redacción iMex:

Hans Bouchard, Bianca Morales García, Ana Cecilia Santos, Stephen Trinder

Lo que se nos escapa al viajar: apercepción en Amado Nervo

José Ramón Ruisánchez Serra
(University of Houston)

Comienzo con un resumen muy breve del capítulo que publiqué en el libro *Mexican Literature in Theory*, que hasta ahora no se ha publicado en español y necesariamente está en diálogo con estas páginas, pues en ambos lugares exploro aspectos diferentes de uno de los libros fundamentales del cambio de siglo: *El éxodo y las flores del camino* (1902). Allí, Amado Nervo narra su viaje a Europa, donde será el cronista de la Exposición Universal de París para *El Mundo*, *El Imparcial* y para la *Revista Moderna* (en la que, al mismo tiempo, se está publicando *En el país del sol*, las crónicas del viaje que emprende José Juan Tablada, en sentido contrario, cruzando el Pacífico, hacia el Japón de sus ensueños).

El libro de Nervo combina la crónica en prosa con intermezzos en verso, en los que se introduce un contrapunto cantado de lo que acaba de contar o de lo que no sabe narrar y sólo puede decir en verso. El centro de mi argumento es que Nervo –además de un prosista sumamente dotado, al que se ha olvidado para privilegiar una obra poética que, a su vez, se desprecia como demasiado complaciente a partir del cambio de gusto marcado por Cuesta y Villaurrutia¹– logra en *El éxodo y las flores del camino* algo que por lo general no consigue en sus más célebres composiciones en verso.

Lo explico con diferentes ejemplos escalonados. Primero, si uno se acerca a este libro como un texto 'sobre' la Exposición, resulta decepcionante. El libro trata de todo cuanto acontece a Nervo antes y después de su visita, y apenas si la menciona entre el resto de los pasajes y paisajes. El poema que dedica a esto se llama, justamente, 'Después de la exposición' y comienza así:

En tanto que en su fiebre de goce o de faena
París a París torna con ruido de colmena,
la turba de los cuatro rincones del planeta se aleja como vino, cómicamente inquieta
y en un sueño de fiesta cosmopolita absorta,
en pos de Roma, Glasgow o Buffalo...

no importa

(Nervo 1902: 57)

Además del acertado homenaje a Quevedo ("París a París torna" resuena con "buscas a Roma en Roma, oh peregrino"), y adelante la rima notabilísima entre "Iberas ideales que son rimas de

¹ Un ejemplo de cómo se sigue escribiendo de Nervo, sin lograrlo rescatar de este limbo, es el texto reciente de Pazarín (2015).

Bequer / inglesas desabridas de Kodak y Baedeker", hay muy poco para los que buscan los "artilugios de la nación moderna", por usar la fórmula de Mauricio Tenorio Trillo.

Propongo, en cambio, que si uno lo lee como una exploración no de lo que uno encuentra en un viaje, sino de lo que inevitablemente nos elude al viajar, entonces el libro adquiere su importancia verdadera. Permítanme ilustrar esto con un ejemplo que para mí resulta memorable. En París, Nervo va a un baile y, en vez de hallar la decadencia de las orgías que inventaban en México sus cófrades, lo que ve es a:

[m]il buenas gentes que se divierten de la manera más inocente del mundo, que danzan hasta reventar, que gritan hasta desgañitarse, que beben refrescos, que se codean, se cortejan, se enamoran; que gustan de quolibets amables y que, oídlo, compatriotas míos, *no riñen jamás*.

Nunca vi en Bullier un gendarme. Transladad el espectáculo a México y contad si os place las cuchilladas. Sí, eso es todo. Y sin embargo, se respira ahí un hálito de frescura tal, de ingenuidad, de júbilo sencillo, que aun a los que solíamos ir para confinarnos en un palco, frente a una granadina [...] vagando con la mirada por el gárrulo panorama, nos acontecía estar contentos.

No siempre, sin embargo; y la prueba de ello es que en cierta ocasión en que Rubén Darío y yo bostezábamos, él me dijo:

—¿Por qué no podemos ya estar alegres como esos?

Y yo le respondí:

—Porque vinimos a París un poco tarde. A París debe uno venir cuando tiene veinte años... (Nervo 1902: 64s.).

París, aunque le encanta, está marcada por una ausencia. Por una parte, se parece demasiado a sí misma. El joven Nervo en sus años de imaginarla, de leerla, de ver grabados, primero y, después, fotolitografías, la ha imaginado demasiado bien. Para cuando llega, es demasiado viejo para héroe balzaciano. Por eso retomará este tema en su narrativa tardía, como veremos más abajo. Antes, es necesario citar 'A otro artista', el poema que complementa la estampa de los dos exjóvenes poetas:

Ten el santo valor de tu tristeza,
pues que Dios te hizo triste, y no demandes
al ajenjo opalino
un repique locuaz en tu cabeza,
donde hay penas más nobles y más grandes
que el júbilo bellaco de tu vino.

Ten el santo valor de tu tristeza
y sé triste hasta el fin del viaje breve,
como la madre naturaleza,
cuando las tardes,
cuando el otoño,
cuando la nieve...
(Nervo 1902: 67)

Aquí nos damos cuenta de que, efectivamente, como lo que ha propuesto Luis Miguel Aguilar,² se debe leer *El éxodo y las flores del camino* como un *fu*, el género de viaje que le gustaba practicar a Li Po, y en el que se combinan prosa y verso rimado. En el *fu* los dos se reflejan enmarcándose mutuamente, iluminando sobre todo los huecos, las imposibilidades del otro género.

Por supuesto no hay "otro artista". Se trata del mismo Nervo, triste entre los alegres, examinándose en el espejo del verso. Nervo exigiéndose fidelidad a su melancolía. Me parece que hay que tomar muy en serio el desajuste creado por el recurso retórico a una tercera persona ficticia en el poema, pues se trata de una manera de culminar los procedimientos anteriores.

Reconsideremos: el viaje que debiera tener su cima en la Exposición es mucho más interesante que la misma Exposición, pero no lo es porque el Viejo Mundo maravilla siempre a Nervo, sino porque incluso cuando esto sucede, Nervo sabe escindir su yo para poder contar, desde fuera, desde otro espacio u otro tiempo, cómo se ha dejado maravillarse. Y en este espacio diferencial, radica la diferencia entre maravillarse y dejarse maravillarse.

En el fondo de sus alegrías fugaces permanece eso que formula de manera insuperable "el santo valor de tu tristeza", y que es una de las cifras de lo que, en el capítulo de *Mexican Literature in Theory*, llamo *absential* –y siguiendo la misma lógica que mezcla ausencia y esencial, podría pasar como 'ausencial' al español–; *absential* quiere decir, según Terence W. Deacon, aquello que está ausente de nuestra comprensión de los fenómenos físicos.³ El término me sirve, tomándolo prestado del campo de la física teórica, para nombrar ciertas incomprensiones fundamentales:

Primero que nada, la incomprensión que he venido esbozando y que cimienta la fascinación ejercida por la literatura de viaje. Lo interesante no está en las positividads llamativas y obligatorias del itinerario (Notre-Dame, la Abadía de Westminster, los Alpes suizos), sino en la capacidad de comunicar lo que se escabulle, lo que no se puede ver cuando uno está entregado a la admiración, o lo que se revela cuando se produce la inevitable distracción. Naturalmente lo más interesante de esta apercepción no es, por supuesto, ningún objeto, sino el sujeto mismo como producto donde indefectiblemente lo ausencial filtra las presencias. Gracias a la intensidad de lo nuevo, de lo deseado –al final el turismo no deja de tener rasgos de la peregrinación religiosa en la que tiene origen–, lo que emerge no es la imagen sacra, los tesoros del museo, la plenitud del paisaje; sino la imagen de sí, la configuración invisible desde la que se mira, se escucha y se producen las emociones. Por supuesto, para cuando emerge el sujeto

² Véase Aguilar (2001: 175).

³ Véase Žižek (2016: 40).

como ausencial, ya el viaje importa muy poco, o mejor: importa en cuanto a la des-colocación que le permite mirarse.

Precisamente la enorme capacidad de Nervo para capturar ese rasgo ausencial, es lo que me ha hecho insistir en reexaminar su obra de manera teórica y no solamente, como ha venido haciéndose desde que fue defenestrado de la cima de la poesía, desde el punto de vista de los estudios culturales, que privilegian a Nervo como poeta popular, como letrista de música, como precursor de subgéneros como la ciencia ficción.

Para reconstituirlo, debe reexaminarse el rasgo más vilipendiado de su escritura, la sinceridad, pues ha sido incomprendido. Parto de una cita de Carlos Monsiváis, quien, en su biografía de Nervo, hace uno de los pocos intentos serios por indagar la naturaleza de la sinceridad:

A lo largo de su obra y de su vida emocional, Nervo se ajusta a la meta primordial, la sinceridad, el proceder de acuerdo a lo "que dimana del corazón". Esta perspectiva es el certificado de unidad orgánica con sus lectores, es su recurso primer y último, su don escénico, su aporte vital y técnica, su método para situarse ante los conflictos. De acuerdo a la estrategia, el que es sincero se nutre del valor que el artificio y el ocultamiento emocional eliminan. En *Sincerity and Authenticity*, el ensayista norteamericano Lionel Trilling propone un distingo que resumo abruptamente: lo *sincero* es la vehemencia subjetiva y lo auténtico lo más cercano a la objetividad; de acuerdo a esto, Nervo es siempre sincero porque nunca se distancia de los sentimientos expresados por la confesión y de los aciertos de "la corazonada". La sinceridad es su ventaja inequívoca y su limitación más severa, es la vía hacia los aciertos perdurables y, también, es el desbordamiento que al dar vueltas sobre sí mismo admite no tan ocasionalmente el fracaso (Monsiváis 2002: 32).

Es sin lugar a dudas un pasaje importante, primero y centralmente, porque Monsiváis señala muy atinadamente la naturaleza performativa (e histórica) de la sinceridad. A diferencia de la autenticidad, la sinceridad no es la calma fidelidad a una esencia conocida, sino un trabajo siempre inconcluso, el producto de un esfuerzo continuado y urgente. Ya que mi más honda verdad está lejos de resultar autoevidente, es necesario que insista en ella. Pero además, la sinceridad es vehemente porque se alimenta de (o acaso incluso se funda en) la sospecha de su propia imposibilidad. Intento expresar algo que a fin de cuentas *me* resulta invisible antes de su expresión. Dicho de otro modo: la sinceridad es la articulación, mediante un énfasis, de lo 'ausencial'.

A pesar de que la sinceridad aparece cercada por tropos convencionales en los pasajes más sentimentales de la obra de Nervo, en *El éxodo* es posible encontrar a un sujeto capaz de ejercerla al mismo tiempo que la examina con elegancia.

Examinemos un pasaje. Cuando Nervo llega a Múnich, naturalmente recorre los museos y las plazas de la capital de Bavaria; pero el clímax de su experiencia es asistir, en noches seguidas, a la tetralogía de Wagner:

Voy bien acompañado [a la ópera]: Federico Nietzsche, el viejo profesor de filosofía clásica de la Universidad de Bâle, el amigo íntimo (en un tiempo) del autor de los *Maestros Cantores de Nüremberg*, el ilustre muerto me lleva de la mano y con él, [...] entro a ese abismo oceánico, de armonía sin riberas. También va conmigo d'Annunzio en aquellas páginas inmensamente reveladoras de *El triunfo de la muerte* y del *Fuoco*, y bajo mi brazo llevo, por último, el poema wagneriano (Nervo 1902: 87s.).

De ese pertrecho libresco (que esboza el andamiaje con el que trata de construir su entendimiento de Europa, al tiempo que se lo impide), Nervo cita el siguiente pasaje de Nietzsche⁴:

"ante la aproximación de todo acontecimiento importante, cada uno se pregunta con inquietud si aquellos que van a asistir son realmente dignos..."

Y con inquietud, yo mismo me hago esta pregunta ya en las penumbras religiosas del teatro donde se adivina una multitud sumida en el mutismo de las grandes expectativas...

Ah! sí; soy digno de este espectáculo, oh Wagner [...] porque desde las remotas playas de mi infancia insignificante, ya tendía los brazos al Ensueño... (Nervo 1902: 88).

Se trata, como adelantaba más arriba, del momento en el que una de las metas del viaje, un espectáculo en este caso, permite un momento en el que ciertos elementos de la biografía del sujeto cristalizan en una forma comprensible. Soy digno de Wagner porque incluso antes de saber de su música, mi tristeza la exigía. Un poco más adelante, agrega:

¡Con qué unción escucha el público, hecho una sola alma por el culto del genio y por la comprensión de su obra, la primera etapa de la tetralogía, y cómo la sigue toda, en tres noches más, hasta ese final...

¡Y qué colaboración tan íntima presta, en efecto, este pueblo cultísimo a la misión aún subsistente de esa música simplificadora!

Basta ver en rededor:

[...] Todas las damas escuchan en plena absorción y silencio. Los hombres siguen la partitura que tienen sobre sus rodillas, nota por nota, o el poema, verso por verso, a la tenue media luz de unos cuantos focos que obligan a sus pupilas a inauditos esfuerzos... (Nervo 1902: 89).

Lo que me interesa es algo que la brillantez habitual de Monsiváis anota, pero como siempre, lo hace apenas de pasada: la "unidad con los lectores". ¿No es lo que emociona vivamente a Nervo, precisamente, la sinceridad, pero no de Wagner, quien ya llevaba muerto más de quince años, sino del público? Lo que me interesa privilegiar de este pasaje es la manera en que me permite pensar un aspecto más de la sinceridad. Se trata de un performativo que necesita, para su felicidad, de un receptor que la tome en serio. Esta recepción es lo que extinguen Cuesta y Villaurrutia en los círculos de alta cultura, aunque, desde luego, no entre los declamadores.

⁴ Sobre la recepción de Nietzsche en México en la época de Nervo, véase Ruisánchez Serra (2019).

Lo que interesa aquí es señalar que el artista sincero no es ingenuo, por el contrario, está contemplando aquí las condiciones de posibilidad de la recepción de su propio arte. La sinceridad, entonces, como comunión con lo ausencial, plantea una intersubjetividad específica: la que cree de entrada, al menos, en la posibilidad de que se le presente lo que se le hurtaba.

En ese sentido la muerte de Nervo es estructuralmente diferente de la de Wagner: aunque haya otros recitadores (la figura que viene a la mente de inmediato es Berta Singerman⁵, pero también los recitadores sin maestro que hasta la fecha siguen declamando sus poemas más conocidos), la garantía de su cuerpo en el escenario como sustento del misterio subjetivo que se iba revelando, es insustituible.

Ahora bien, Nervo intuye que el destino de los logros artísticos latinoamericanos carece de una verdadera corporación, a la manera de la iglesia wagneriana. Es también mediante la música que explora esta nueva manera de lo ausencial. El capítulo LX, titulado 'Sobre las olas', es de hecho una recapitulación de su viaje, pues regresa hasta "La tarde de un domingo, a bordo" donde un acordeón "preludiaba un wals [sic] lleno de molicie y de melancolía [:] 'Sobre las olas' de Juventino Rosas" (Nervo 1902: 146). Esos compases iniciales lo entusiasman, pues es, como cuando oye hablar español cuando ya ha cruzado la frontera, un ribete de nación que lo alcanza inesperadamente: "¡Sobre las olas...!" Pensé en el pobre músico mexicano, que en una tarde azul de verbena y hastío, al borde del sucio y pobre canal de Santa Anita, viendo cómo el viento delgado del Valle rizaba las ondas obscuras y nauseabundas, había soñado esas melodías voluptuosas que le han hecho célebre en todos los pueblos" (1902: 146). Hay que hacer notar aquí cómo su bilocación hace pensar a Nervo en la de Rosas: el compositor, que frente a un triste canal lacustre, concibe un vals marino. Esta pobreza, inmediatamente, causa un efecto dominó, pues lo lleva a pensar que el "joven maestro inédito [...] en otro país, en otro medio, hubiera sido un Strauss" (1902: 146). Y por supuesto, ya aquí, la bilocación actúa también como un espejo. Sin decirlo, Nervo se pregunta qué hubiera pasado si él mismo, en vez de nacer en Tepic, hubiera nacido en París.

Pero el capítulo, que al final está escrito en forma de regresos, como buen vals, no puede terminar allí:

Meses después sorbía yo concienzudamente en la taberna rumana de la Exposición de 1900, un refresco, en una tarde estival, de esas que se prolongan indefinidamente, con indecisiones de crepúsculos interminables.

La orquesta de la taberna era famosa por el llorar de sus violines y de sus violas, pulsados por taumaturgas manos de zíngaros; por el gemido grave de un violoncello [sic.] maravillosamente herido y por el hueco sonar de una marimba... sí, de una marimba

⁵ Sobre Singerman, ver el notable libro de Jill Kuhnheim (2014).

guatemalteca o chiapaneca, que los músicos exhibían, traducida al bohemio, como instrumento de procedencia ragusana [esto es, de Dubrovnik] (Nervo 1902: 147).

En la heterotopía del capitalismo industrial clásico, las supuestas purezas nacionales están ya manchadas por indicios de una contaminación global. La orquesta de uno de los países danubianos se hace la típica tocando un vals mexicano que gusta tanto que lo tienen que repetir. A lo lejos Nervo ve cómo ondea la bandera mexicana y piensa en el pobre músico.

La pieza se le vuelve a aparecer en un café del *Boulevard des Italiens*.

Al concluirse el wals acerqueme a la pianista, una muchacha enlutada, de rostro enjuto y nariz israelita en la que cabalgaban los lentes enmarcados de oro.

—¿De quién es ese wals? le pregunté.

—Es de... (aquí un nombre francés que no recuerdo) un joven músico que promete mucho.

¡Pobre Juventino! Se hacía célebre despersonalizándose (Nervo 1902: 148).

El detalle de los rasgos judíos de la pianista no debe ser leído como un prejuicio de Nervo, sino como una afinidad, pues Nervo describe su propio perfil como levítico. Tiene la esperanza de que esta mujer pronuncie el nombre ansiado. Que sea parte de los justos que saben y corrigen la ignorancia generalizada. Pero no es así. No está de más señalar, junto con la última oración de la cita, que 'Volver', probablemente el más célebre de todos los tangos, está basado, y nadie lo recuerda, en un poema de Nervo.

Sin embargo, al menos la última vez que escucha 'Sobre las olas', en Zúrich, aparece en el programa el crédito de su compositor. Una vez más, la melodía, "con sus compases llenos de perezosa gracia tropical", lo hace evocar "la patria lejana y [al] pobre maestro" (Nervo 1902: 148). No es extraño que el capítulo desemboque de nuevo en Wagner, a quien Nervo recuerda a propósito de la tristeza que lo invade: "la música hiere en nosotros, no precisamente un órgano cerebral sino algo que podría llamarse *el órgano del ensueño*, [cuyo] ejercicio debe sin duda determinarse en el interior del organismo" (Nervo 1902: 148).

Al final, el viaje necesita de su regreso. Lo emprende en invierno, "La Hermana Nieve ha desatado su inmenso enjambre de alas blancas y silenciosas" sobre París (Nervo 1902: 161). Y así, con la ciudad cubierta de plata y blanco, Nervo se despide:

Algo íntimo me dice que todo lo pierdo al perder *esto*; que algo se descompleta y acabe en mí, quizá.

[...]

A la mañana siguiente estoy en Londres. Tengo frío.

Dos semanas después, estoy en Nueva York. Tengo frío.

Dos semanas aún y estoy en México. Tengo frío, mucho frío (Nervo 1902: 161).

Su frío, quiero aventurar, no es sólo del cuerpo, sino que lo está sintiendo, sobre todo, con eso que ha llamado antes el órgano del ensueño. Se marcha de Europa pero al mismo tiempo va dejándose. En el éxodo ha convivido estrechamente con las diferentes maneras de lo ausencial, con aquello de lo que carecía, que ignoraba. Eso se ha modificado irremediamente. Quien regresa es otro.

Deseo terminar esta lectura saltando algunos lustros, a 1916, cuando tres años antes de su muerte Nervo publica una narración corta en la sección que la *Revista semanal literaria* de Madrid llama "Novelas Inéditas". 'El diablo desinteresado' es la historia de un joven pintor hispanoamericano que se va a París y naturalmente se enamora. Desde la calle ve a una muchacha y formula en voz alta el ferviente deseo de que ella le corresponda. Le parece, de pronto, que un hombre lo ha escuchado pero no tiene ninguna certeza. Cuando su suerte cambia y conoce a la muchacha, la pinta, y gracias al retrato triunfa en el mundo del arte, no le cabe la menor duda de que ha pactado con el diablo. La sorpresa final es que el diablo, o a quien supone el diablo, no le exige nada. Es un diablo desinteresado, lo cual por supuesto lo convierte en una encarnación del *che vuoi* lacaniano, pero dejo eso para otra ocasión.

Lo importante es que Nervo narra este cuento con absoluta 'insinceridad'. Bastan unas líneas de su inicio para entender a lo que me refiero:

Cipriano de Urquijo, muchacho hispanoamericano, llegó a París hace pocos años, con el propósito de ser el pintor 10.801° de los que albergaba la Ciudad-Luz, donde, según las estadísticas, había a la sazón diez mil ochocientos (Nervo 2018: 25).

Ya aquí, en el arranque del relato, es notorio cómo Nervo escribe para quien, inevitablemente, relee. Esto es, para quien conoce la trama maestra y busca, más que averiguar, cómo termina una anécdota, el placer de las variaciones sobre un tema cuando lo toma un maestro de la prosa.

En este caso, nos concede generosamente que todos hemos leído algo a Balzac: el guiño a Lucien de Rubempré de *Las ilusiones perdidas* o al joven pintor Poussin de 'La obra maestra desconocida' es claro sin ser grosero. Junto a esta alusión al pasado decimonónico hay ya algo eminentemente vigesímico en el arranque de 'El diablo desinteresado': incluso su héroe romántico, en torno al cual habrá de girar la narrativa, está tocado aquí por la masificación de la era industrial, por la obsesión estadística de sus censos y clasificaciones cuantitativas. Es uno entre muchos centenares, de varios miles de hecho, que corresponden a su misma adscripción. Aunque, claro, de todos ellos es el que acabará triunfando en el amor, consiguiendo fama y riqueza –y aquí vuelve al elemento clásico– con la ayuda del diablo. Éste es el vals de Mefisto: la circulación entre lo antiguo y su renovación.

Nervo sabe muy bien que puede desentenderse de todos los morosos detalles en los que laboriosamente forjó la novela del siglo anterior. Ya en el siglo XX, basta con evocarlos para lograr en muy poco espacio, muy velozmente, el efecto de la relectura en quienes se han formado atravesándolos. En este sentido preciso el cuento es efectivamente también una novela. Cuenta muchos hechos que suceden en un periodo relativamente largo de tiempo. Desde este punto de vista, entonces, debemos incluir, sin timidez, a Nervo en la tradición que tiene su punto más alto en Borges. Pero desde luego, este efecto sería imposible desde la sinceridad.

En tanto autor de ficción, Nervo sabe crear un espacio para un lector experimentado; mostrando de nuevo una aguda apercepción: Nervo, una vez más, se escinde, pero ya no en "otro artista", como en el poema de más arriba, sino en "otro lector", y a través de ello logra crear este tono ágil y travieso. El localizar la acción en París le permite ahorrarse muchas explicaciones, pues resuenan sin tener que sonar.

Para terminar, es necesario visitar el punto en el que se produce el cambio. En 1912 muere, después de una enfermedad atroz, Ana Cecilia Luisa Daillez; hecho que lo coloca en un regreso, el de su propio amor, el del optimismo y la esperanza. En un pequeño texto que rescata Alfonso Reyes para su edición de *La amada inmóvil* en las *Obras completas* de Nervo que edita para Biblioteca Nueva, vemos el momento en que Nervo sufre el aprendizaje definitivo del pesimismo, que es también el de otra sinceridad. Escrito en hojas de calendario que estaban guardadas en un sobre rotulado "Días memorablemente tristes". Comienza así: "1911, Diciembre, 17: Último domingo que anduve con Anita en la calle". Sigue, absolutamente lacónico, muchos días con una sola palabra: "Enferma" o peor: "Mal", que después del 2 de enero de 1912 pasa a "Grave". Dice el domingo 7: "Doce y cuarto, murió Anita" (Nervo 1921: 12s.).

No quiero dejarlos en esta nota terrible, así que prefiero agregar cómo Nervo, regresando de ese dolor atroz, sabe decir, en un ensayo que conmemoraba el tercer centenario de la muerte de Cervantes, que a éste le debemos la sonrisa: la sonrisa matizada, moderna. En su caso, esa sonrisa es la de la prosa narrativa de los últimos años, donde el narrador suele ser alguien que vuelve de un gran dolor, pero cortésmente lo hace ausencial.

Bibliografía

AGUILAR, Luis Miguel (2001): *La democracia de los muertos: ensayo sobre poesía mexicana, 1800-1921*. México: Cal y Arena.

KUHNHEIM, Jill (2014): *Beyond the Page: Poetry and Performance in Spanish America*. Tucson: University of Arizona Press.

MONSIVÁIS, Carlos (2002): *Yo te bendigo, vida*. Tepic: Gobierno del Estado de Nayarit.

NERVO, Amado (1902): *El éxodo y las flores del camino*. México: Tipografía de la Oficina Impresora de Estampillas.

NERVO, Amado (1921): *Obras completas XII: La amada inmóvil*. Editado por Alfonso Reyes. Madrid: Biblioteca Nueva.

NERVO, Amado (2018): *El diablo desinteresado y otras novelas cortas*. Prólogo de José Ramón Ruisánchez. México: Universo de Libros.

PAZARÍN, Víctor Manuel (2015): 'Amado Nervo'. En: Rogelio Guedea (ed.): *Historia crítica de la poesía mexicana I*. México: FCE/CNCA, 344-354.

RUISÁNCHEZ SERRA, José Ramón (2019): 'Nietzsche en la *Revista Moderna*'. En: *Zama*, 11, 11, <https://doi.org/10.34096/zama.a11.n11.7348> [27.09.2020]

RUISÁNCHEZ SERRA, José Ramón (2018): 'Pale Theory: Amado Nervo and the absential'. En: Ignacio Sánchez Prado (ed.): *Mexican Literature in Theory*. New York: Bloomsbury, 55-74.

TENORIO TRILLO, Mauricio (1998): *Artilugio de la nación moderna*. México: FCE.

ŽIŽEK, Slavoj (2016): *Disparities*. Nueva York: Bloomsbury.