

Emilio
Rodríguez
González

ENTRE LAS
SOMBRA,
MIS BRAZOS SIEMPRE ABIERTOS

Variaciones
del fantasma
en "La amada inmóvil"
y Amado Nervo
(1909-1919)



ENTRE LAS SOMBRAS, MIS BRAZOS SIEMPRE ABIERTOS
—VARIACIONES DEL FANTASMA EN *LA AMADA INMÓVIL* Y *AMADO*
NERVO (1909-1919)—

Emilio Rodríguez González

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por los títulos de
Profesional en Estudios Literarios y Comunicador Social

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Facultad de Ciencias Sociales

Carrera de Estudios Literarios

Bogotá D.C., Colombia, mayo de 2022

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S. J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Óscar Alberto Torres Duque

DIRECTORA DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

María Piedad Quevedo Alvarado

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Bogotá, abril 25 de 2022

Doctora

María Piedad Quevedo Alvarado

Directora de carrera de Estudios Literarios

Departamento de Literatura

Pontificia Universidad Javeriana

Apreciada María Piedad:

Con mi saludo cordial, presento el trabajo de grado *Entre las sombras, mis brazos siempre abiertos: variaciones del fantasma en La amada inmóvil y Amado Nervo (1909-1919)*, realizado bajo mi dirección por el estudiante Emilio Rodríguez González como requisito final para optar al título de Profesional en Estudios Literarios.

Además de ubicarse dentro de los terrenos de la historia literaria latinoamericana —particularmente en el Modernismo y varias de sus derivaciones—, este trabajo privilegia un ejercicio crítico que posibilita el diálogo entre distintos saberes teóricos y los entramados literarios del poemario objeto de estudio. En este sentido, el estudiante realiza una relectura crítica, quehacer muy característico de ciertas direcciones de los estudios literarios recientes, resignificando y reubicando obras canonizadas de la poesía latinoamericana; así, sustentado en una amplia investigación textual, contextual y crítica en torno a Amado Nervo, este trabajo logra redireccionar las interpretaciones más conocidas sobre el autor mexicano y su compleja y dialéctica relación con la Modernidad. Asimismo, logra estremecer y reformular, por medio del tópico espectral, las estimaciones tradicionales del Modernismo, concentradas principalmente en su carácter renovador de las formas, en el preciosismo estilístico, en el exotismo cosmopolita y en la fijación crítico-académica con la figura de Rubén Darío.

La investigación inicia con una introducción que contextualiza la relectura de *La amada inmóvil* respecto al resto de la obra de Nervo y al reiterativo tropo fantasmal que la atraviesa. Destaco la claridad, la precisión y la capacidad de sintetizar y de aproximar al lector a la complejidad inherente al horizonte epistemológico e interpretativo de esta

propuesta de lectura. A su vez, el cuerpo textual consta de tres capítulos que abordan lo fantasmal de la obra desde tres perspectivas y matices de la conceptualización de Jacques Derrida (y otros autores como Agamben, Litvak y Rosset, etc). Por su parte, la conclusión no solo ratifica los hallazgos hermenéuticos de los fantasmas de Amado Nervo, sino que los asume como problemáticas contemporáneas relevantes y expansivas (el fantasma como modelo histórico, como experiencia y retórica aún pertinentes del duelo y como posible clave de lectura feminista...).

Finalmente, destaco otros aspectos como la fluidez de una escritura esmerada, la capacidad de asimilación e integración de *corpus* bibliográficos de diversa procedencia y la apertura filológico-propositiva. En verdad, trabajar junto a Emilio en la búsqueda y en los riesgos de esta investigación se constituyó simultáneamente en desafío académico y aprendizaje renovado. Como profesor de Modernismo literario hispanoamericano, el acompañamiento de esta tesis no solo reafirmó mis convicciones, sino que las diversificó e iluminó desde perspectivas inter y transdisciplinarias.

En virtud de todo lo anterior, avalo y recomiendo especialmente este trabajo para su consideración y correspondiente sustentación.

Atentamente,

A handwritten signature in black ink, reading "Cristo Rafael Figueroa Sánchez". The signature is written in a cursive style and is underlined with a single horizontal line.

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

Agradecimientos

Agradezco, en primer lugar, a Dios, el Más Grande y Misericordioso. Todo lo que tengo y lo que soy, se lo debo a Él. Le agradezco también una valiosa lección: “No amo lo que se desvanece”. Porque en el amor, nada desvanece; solo en el amor perduramos.

Agradezco de todo corazón a mi madre, Astrid Cecilia González. Es gracias a ella que estoy aquí, en todos los sentidos. Hace 25 años arriesgó su vida en un hospital cuando salí de sus entrañas, y hace tan solo menos de uno la arriesgó también, en otro hospital, custodiándome de un virus mortal. Por ella he tenido un techo, una educación y un plato siempre sobre la mesa: todas, condiciones para que hubiera podido escribir este trabajo sin ninguna preocupación más que la premura del tiempo. Por ella también, un amor infinito y dadivoso.

Agradezco a mi padre, Rafael Rodríguez, por correr un riesgo semejante cuidándome en el hospital. También por estar siempre pendiente de mi tesis. De igual manera, a mis abuelos Natalia Riveros de Rodríguez y Rafael Rodríguez, por ser columnas que me sostienen. El amor de los tres fue fundamental para poder culminar este proceso, y lo es para todo.

Agradezco con cariño y sobre todo una inmensa sensación de falta a María Paola Sánchez y Andrea Triana. Nunca olvidaré el amor del que me rodearon en un tiempo tan difícil ni las oportunidades para seguir adelante en mi regreso y durante mi tesis. Tampoco olvidaré que me dieron esa casa blanca esquinera, mi casa, que ahora me espera siempre en Chapinero. Agradezco también a Diego, Jacobo y Dorita. NADA es para siempre, y ustedes también.

Agradezco con corazones alados y loores barrocos a mi maestro y amigo Cristo Figueroa. No solo dirigió esta tesis con los mayores cariño y dedicación, sino que me acompañó, con su generosidad invaluable y su guía, durante todos estos años en la carrera y en la vida. Ojalá las personas que lean este trabajo pudieran percibir en él algo, una minúscula parte, de ese amor por el conocimiento y el prójimo que él personifica.

Agradezco especialmente a tres maestros de mi carrera. A Gina Saraceni, por su apoyo y compañía infinitos, y por compartir conmigo esa curiosidad retorcida por lo fantasmal; a Mariana Charry, por los libros prestados, por la pasión y el amor con que escuchó siempre esas voces espectrales de que le hablaba y por darme esperanza para leer y (también intentar

entender) a Jacques Derrida; a Carlos Barreneche, por haber confiado en mí y haber contribuido tanto en sus conversaciones invaluable sobre mi proyecto de grado.

Agradezco a tantos maestros que, de una u otra forma, en mi largo recorrido por la universidad, contribuyeron a la consecución de este logro, la nutrición teórica de mi fantasma o mi desarrollo personal y académico con su amor y su apoyo. Aunque son muchos los nombres, destaco con admiración a Leonor Carriazo, Grace Burbano, Rosario Casas, Carolina Montoya, María Piedad Quevedo, Juan David Cárdenas, Jaime Troncoso, Ana Montaña, Sonia Barbosa, Giselle Neira y Liliana Ramírez.

Agradezco con muchísimo respeto, amor y admiración a tantos amigos que hice en mi paso por la universidad y que me acompañaron de maneras diversas: Ana Paula García, Nicolás Arévalo, Amalia Tapiero, Ana Lucía Barros, Mariana Ordóñez, Daniel Escobar, Jerónimo Sepúlveda, María Gabriela Silgado, Catalina Betancourt, Camilo González, Samuel Colmenares, María José Peláez, Clara Unigarro, Catalina Hoyos, Natalia Peláez, Lucía Suescún, Ángela Hernández y tantos que llevo siempre en el corazón. A los que hayan escuchado sobre mis fantasmas, académicos o personales, agradezco el doble, el triple y más.

Agradezco mucho a Beatriz Londoño y Giovanni Vargas por interesarse en mis fantasmas y hacerme pensar, con su interés, que estoy escribiendo algo valioso.

Agradezco a esos ausentes, bien sea por lejanos o por desaparecidos, a quienes di algo de presencia sin su permiso. Con especial reverencia y respeto, a Amado Nervo, por haberme permitido devolverle una voz a su fantasma y a aquellos que afantasmó. De igual manera, a Jacques Derrida, Jean Michel Rabaté y Clément Rosset. A este último, sobre todo, porque escribió ese libro —*Lo real y su doble: ensayo sobre la ilusión*— que descubrí por la tesis y lo cambió todo ayudándome a poder tomar una de las decisiones más difíciles de mi vida. Asimismo, a Georges Didi-Huberman y Raúl Marrero-Fente, que no aparecen en esta tesis, pero sin los cuales no habría podido emprender esta escritura.

Agradezco, por último, al conejito Pistacho. Gracias por ser mi compañero silente y afelpado, fuente de mi distensión, en este arduo y difícil tiempo de escritura. Sé que nuestros horarios no fueron los más sanos, sobre todo cuando estábamos solos, pero siempre estuvo ahí para mí, dispuesto a darme besitos, recibir caricias o ser interpelado en mis lenguajes inventados.

Pour Anne Cécile Louise Dailliez Largillier, à travers son fantôme. Je t'évoque une dernière fois, sans t'avoir connue, en utilisant ton vrai prénom. Pour que tu puisses te déposer ; pour que ton esprit s'en envole ; pour que tu sois, enfin, en paix.

Para Dolores Castro Varela (1923-2022) y su heredad de sombra: este trabajo comenzó a los cien años de haberse muerto Amado, y concluye a la vez que lo hacen tu vida y poesía.

Para E. ¡Tú no eres un fantasma! ¡Tú no eres el fantasma de nadie!

Tabla de Contenido

Introducción: De fantasmas acechantes al acecho a los fantasmas	1
Capítulo 1: El fantasma soy yo —Modernidad, medio y manifiesto—	7
<i>La modernidad contradictoria como condición de posibilidad del fantasma</i>	10
<i>Fantasmas de la Modernidad: del duelo imposible a los regresos espectrales</i>	13
<i>El autor fantasma y el presente no contemporáneo de la escritura</i>	13
<i>El Gran Dolor y los fantasmas de la Guerra</i>	19
<i>Semblanza fantasmal de Amado Nervo: contextualización biográfica y antecedentes</i>	25
<i>Los efectos de la muerte en una vida</i>	25
<i>México, 1876-1911: manifiesto de un fantasma</i>	30
Capítulo 2: La amada inmóvil —Inmortalidad, imagen e ilusión—	37
<i>El fantasma de una viva: cuando lo presente no está del todo ahí</i>	38
<i>Condiciones materiales para afantasmarse a una mujer</i>	38
<i>Sobre los ángeles y las estrellas como metáforas del diferimiento</i>	43
<i>El fantasma de una muerta: cuando lo ausente es obligado a regresar</i>	47
<i>Procuras materiales y poéticas de inmortalidad</i>	47
<i>Enamorado de una imagen, enamorado de un fantasma</i>	52
<i>Embalsamamiento de un instante</i>	52
<i>El regreso del Eros medieval y sus fantasmas</i>	56
<i>La promesa fotográfica y sus resonancias poéticas</i>	65
<i>El fantasma de un fantasma: la muerte como ilusión y el anatema de la realidad</i>	69
Capítulo 3: Modernismo, fantasmas de un fantasma —Espíritus, erotismo y encuentro— ...75	
<i>Acabar con el silencio de los muertos: los fantasmas del espiritismo y el cristianismo</i>	79
<i>Amado Nervo: casi espírita, casi médium</i>	79
<i>De los restos de la religión a una religiosidad de restos</i>	85
<i>Por un beso de la mujer espírita: erotismo idealista y transgresor</i>	88
<i>El poema como lugar del no lugar: utopía modernista y encuentro fantasmal</i>	94
Conclusión: El siempre abierto e inconcluso abrazo del fantasma	98
Anexos	102
<i>Anexo 1: Encuentros con fantasmas</i>	102
<i>Anexo 2: Cubierta de la 1ª edición de La amada inmóvil, versos a una muerta (1920)</i> ...	105
<i>Anexo 3: Cubierta de la 2ª edición de La amada inmóvil, versos a una muerta (1928)</i> ...	106
<i>Anexo 4: Algunas fotografías espíritas tomadas por William Hope</i>	107
Referencias	108

“Si sólo sombras veo/cúlpese al aire que mueve la llama/a la noche que parece avanzar,/o al tornasol de vuelo/que torna sombra lo que amanece luz./Y si no existe todo lo que veo/lo que no veo no deja de existir” (Castro Varela, 2010, p. 155).

“—¡Mamá, tengo miedo! —gritaba a cada momento; y fué en vano que mi madre velara a mi lado: entre su cariño y yo estaba el pavor, estaba el *fantasma*, estaba «aquello» indefinible, que ya no había de desligarse de mí...” (Nervo, 2006, p. 206).

Introducción: De fantasmas acechantes al acecho a los fantasmas

“En cada cosa hay un fantasma oculto/nuestro trabajo, ¿no es un exorcismo,/una respuesta al desafío oscuro?” (Lihn, 1999, p. 150).

Imaginemos por un instante un inmenso y frondoso bosque que, aunque aledaño —y, por ende, perteneciente— a la incipientemente moderna metrópoli mexicana, pareciera existir *en un borde*, entre aquella y una *época remota y mágica*. Así es, en plenos albores del siglo XX, un todavía encubierto y retirado remanso en el que no alcanza a iluminar del todo el recién instalado alumbrado público de la capital. Se trata del Desierto de los Leones, en la delegación Cuajimalpa de Morelos. En todo sentido, y desde su mismo topónimo¹, este lugar está impregnado de un inescrutable misterio: entre su maleza se ciernen las ruinas de uno de los más antiguos conventos franciscanos, datado en la era colonial, y, protagonista de muchas leyendas, se dice que lo habitan nocturnas y horripilantes criaturas y, sobre todo, fantasmas.

A propósito de esta arboleda, el mexicano Amado Nervo² recuenta, en una de sus crónicas, un viaje que hizo una Semana Santa a ese lugar junto al escultor Jesús Urueta y los periodistas Justo Sierra y Jesús Contreras. Utilizando un seudónimo (Sabino), se describe en ella como el más “dado a estudios espiritualistas [entre ellos, aquel] que, sabio en teosofía y en otros altos esoterismos, ha buscado con verdadera ansia la clave de los enigmas que nos rodean, y *ha perseguido el fantasma* a través del día y de la noche” (Nervo, 1920i, p. 106). Es pertinente la semblanza, pues el relato detalla el ardoroso aunque en últimas malogrado *acecho* del protagonista a un supuesto espectro que se les aparece mientras departen junto a una fogata. A Sabino no lo acosan los fantasmas, sino que estos son acosados por Sabino:

¹ Es inusitada esa fantasmal incorporación nominal de un lugar tan verdoso y silvático con lo que sería su propia negación: el no-bosque, un *desierto*. El nombre se debe, no obstante, a la naturaleza silenciosa y mística del lugar, denominado *desierto* desde entonces por los sacerdotes y, después, por el resto de la comunidad.

² José Amado Ruiz de Nervo nació en Tepic (estado de Nayarit, México) el 27 de agosto de 1870, y falleció en Montevideo (Uruguay) el 24 de mayo de 1919. Arriba a la capital en 1894, donde escribe crónicas —oficio que cultivaría hasta sus últimos días— para periódicos como El Nacional y El Universal. Ese año, junto a Gutiérrez Nájera (como se citó en Durán, 1968), funda la influyente Revista Azul, insignia del movimiento modernista: “Éramos, literalmente hablando, espíritus franceses deportados a tierra mexicana” (p. 64). Aunque Nervo escribe poemas desde niño, es en 1895 que comienza su célebre carrera literaria, enmarcada en el Modernismo, con la publicación de la novela *El bachiller* y los controversiales poemarios *Perlas negras* y *Místicas*. Más adelante escribirá otro par de novelas —como *El donador de almas* (1899)—, colecciones de cuentos —entre las que destaca sus *Almas que pasan* (1906)— y, máxime, poemarios —como *El éxodo* y *las flores del camino* (1902), *Elevación* (1919) y, la más célebre, *La amada inmóvil* (1920, póstuma)—. Desde 1905 se vuelve diplomático y pasa el resto de su vida en España, de donde es trasladado a Argentina en 1918; allí funge como ministro plenipotenciario hasta su muerte, a causa de uremia. Su cadáver está enterrado en la Ciudad de México.

Sabino, lívido como la luna y tembloroso como las hojas, se puso en pie y echó desesperadamente a *correr tras el fantasma* [...]. Pronto [comenzó] una verdadera caza —la *caza al espectro*—[...] tan furiosa era la persecución como hábil la huida. El *fantasma parecía deslizarse*, como algo fluido, en confabulación con el viento y con la sombra; pero Sabino [...] pudo asir con sus manos nerviosas al fraile fugitivo... El espectro era Urueta [...], disfrazado para dar a aquella noche un poco del sabor del misterio... Sabino, colérico, [...] exclamó llorando de ira y despecho: —Haber corrido rabiosamente toda mi vida detrás de lo sobrenatural, y ahora que ¡por fin! creía tocarlo con mis propias manos, encontrarme con éste... (p. 109-110).

Esta anécdota y su natural paisaje cobran una profunda carga simbólica y metafórica a la luz de la vida y obra poética de Amado Nervo. Por un lado, como el limítrofe y encantado Desierto respecto a la capital, sus poemarios están siempre *al borde* y *a la sombra* de una Modernidad en perpetuos cuestionamiento y crisis; aunque enmarcados en su presente y en los acontecimientos de su tiempo, sus poemas *invocan* continuamente elementos (hadas, castillos, quimeras, espíritus, etc.) y tradiciones (el budismo zen, el panteísmo espinosista, animismos indígenas, etc.) asociados a tiempos remotos y, en teoría, desaparecidos y anacrónicos para una época como la suya. Por otro lado, un común denominador de toda su obra —de ese bosque de versos— es su tendencia a la búsqueda, la invocación, de uno o varios huidizos *fantasmas* que lo obsedieron y a quienes intentó ceñir con sus versos.

Sí, un reiterativo fantasma recorre temática y semánticamente la poesía de Nervo de principio a fin. Indudablemente, su expresión se transforma con el tiempo —aligerándose y despojándose de parte de sus vestiduras modernistas—, al igual que los contextos que lo conducen a la poesía, pero los significantes fantasmales *sobreviven* a los avatares del cambio. De este modo, desde *Místicas* (1898) —sus primeros versos publicados—, aparecen, por ejemplo, en una solícita petición a Cristo: “A la luz del dolor que ya me muestra/*mi mundo de fantasmas* vuelto escombros,/de tu místico monte iré a la falda” (Nervo, 1920m, p. 214). Ya reconoce entonces el mundo como estancia por excelencia de los fantasmas: un mundo fantasmal. Para *El arquero divino* (1919), últimos versos redactados y primeros póstumos, ya no solo el mundo es un fantasma, sino también él: “¿Y cuándo acabarás/de pasear tu tedio por/las cosas, o por/los hombres, entre quienes *como fantasma vas*?” (Nervo, 1920k, p. 73).

Una lectura global de estos poemarios permite elucidar, a pesar de sus particularidades contextuales y literarias, una definición compartida de lo fantasmal en su obra. *Grosso modo*, el *fantasma* en Amado Nervo conllevará siempre una ausencia transformada en presencia o, por el contrario, una presencia convertida en ausencia: es decir,

la participación problemática y simultánea de *algo* —una persona, un lugar, un fenómeno, él mismo...— tanto en su afirmación como en su negación. La anterior definición suscribe, como será comprobado más adelante, el concepto de *fantasma* del filósofo francés Jacques Derrida³, que será la que rija este trabajo⁴. Otras subsecuentes, empleadas igual, como la de Agamben, vinculada a las imágenes que de lo real crea nuestra fantasía; Rabaté, concerniente a los regresos espectrales de lo insepulto, o Rosset, en lo tocante al desdoblamiento ilusorio, adherirán y matizarán, desde su particularidad, la abarcadora fantasmagoría derridiana.

En Nervo, este reconocimiento de *algo ausente* de lo presente y/o *algo presente* de lo ausente cumplirá el peculiar objetivo de descubrir y patentizar aquello eludido e ignorado por nuestros limitados sentidos. Para él, la realidad inmediata es grosera e insuficiente; siempre habrá algo más, *otra cosa*, allende lo que percibimos o lo que dejamos de percibir —lo que está ahí vs. lo que ya no está ahí—. Y será precisamente eso lo que su poesía intentará aprehender: aquello que —bien sea desde un sueño, una premonición, una imaginación o una intuición de vida después de la muerte, entre otros— no deja de existir, aunque no lo veamos, toquemos o escuchemos. En otras palabras, el *fantasma* en su obra es la apertura a un gran e inescrutable Misterio; el deseo de otro plano distinto, ideal y arcano⁵.

A propósito de lo anterior, su poemario más directamente relacionado con lo fantasmal es su extenso segundo título póstumo, *La amada inmóvil, versos a una muerta* (1920)⁶. La colección⁷ fue escrita en ocasión de la muerte de quien fuera su compañera desde

³ La suscripción al *fantasma* de Derrida enmarca este trabajo en la línea de estudio del llamado *giro espectral* —inaugurado desde sus *Espectros de Marx* (1993)—: “Una metamorfosis específica les ocurrió a los fantasmas y al espanto, de posibles entidades actuales, dispositivos de la trama y clichés a metáforas conceptuales[...] su posición liminar entre la visibilidad y la invisibilidad, la vida y la muerte, la materialidad y la inmaterialidad y su asociación con afectos poderosos como el miedo y la obsesión fue[ron] empleado[s...] por las humanidades y las ciencias sociales para teorizar una variedad de cuestiones” (Blanco y Preen, 2013a, pp. 1-2). Asimismo, Derrida bebe principalmente de dos fuentes: del marxismo —sobre todo de su concepto de *fantasmagoría* como fenomenalidad exterior y encubridora de lo real— y del psicoanálisis —de su consideración de lo no-presente (por ejemplo, los reprimidos fenómenos psíquicos y las alucinaciones) y sus teorizaciones sobre el *fantasma*— (p. 7). Por eso, en su defecto, este trabajo incorpora indirectamente esas dos corrientes de pensamiento.

⁴ Como *Espectros*, este trabajo utilizará indistintamente los términos *fantasma* y *espectro*, y en ocasiones otros subsidiarios como *espíritu*. Esto también acorde al mismo Nervo (2010), como demuestra su “fantasma de un fantasma/espectro de un espectro” (p. 837), en que queda clara la intercambiabilidad de ambos conceptos.

⁵ Anhelo consignado desde siempre, contiguo e inherente al fantasma, en su poesía: “Comprendo al fin el vasto sentido de las cosas;/sé escuchar en silencio lo que en redor de mí/murmuran piedras, árboles, ondas, auras y rosas.../Y advierto que me cercan *mil formas misteriosas/que nunca present?*” (Nervo, 1920b, pp. 32-33).

⁶ Editado póstumamente por Alfonso Reyes para las *Obras Completas* de la Biblioteca Nueva de Madrid.

⁷ Compuestos intermitentemente entre 1912 y 1918 y abandonados como manuscrito inédito, se trata de más de noventa poemas de métrica y estilos variopintos, debidamente fechados y divididos en diez secciones. Además, el libro cuenta con un profuso y prosado prólogo confesional, donde el periplo de la agonía y partida de Ana es relatado por el poeta, además de un inusitado esquema epigráfico de más de cien especímenes.

1901, la francesa Ana Cecilia Luisa Dailliez. Aunque nunca se casaron, sí vivieron juntos desde entonces, hasta el día en que esta falleció a causa de la fiebre tifoidea, en la residencia que ambos compartían en Madrid, el 7 de enero de 1912. El poemario está dedicado, pues, a su memoria y surge, como enfatiza repetidamente Nervo (2010), de la más terrorífica experiencia de su vida. Por eso lo denomina “el libro de [su] dolor[, que] lágrima a lágrima form[ó]” (p. 794), y por eso también, “sollozo a sollozo, [...] form[ó] al fin [un] collar de obsidiana de estas rimas, que cronológicamente siguen a las de *Serenidad*”⁸ (p. 769).

La temática fantasmal del poemario —la incapacidad de procesar la partida de Ana⁹— oscilará entre dos polos en que la muerte es igualmente inasumible: por un lado, el derrotado y melancólico llanto de Nervo, y, por otro lado, la esperanza de que, a pesar de su condición, ella *regrese* espiritualmente a los vivos brazos del poeta. El mayor peso simbólico, que además convoca esta investigación, lo ostentará este último: abundarán escenas del fantasma —de la *ausencia transformada en presencia*— de Ana Cecilia no solo reencontrándose con el poeta, sino hasta consumando deliquios del amor junto suyo. Será esta la imagen más recordada por los críticos y el público: Amado, amante y benefactor de una *amada fantasma*.

¿Qué posibilidades le ofrece la poesía para el entendimiento y el sentido de un duelo que se promete imposible? ¿Y cómo puede procurarle *un posible abrazo* de lo amado desaparecido y vuelto fantasma? Esto nos atañe, sobre todo cuando, a pesar de que pretende zanjarse la distancia ontológica entre un vivo y su muerta —lo presente y lo ausente— a través de *La amada*, pululará de todos modos la ya mentada resignación —latente en los primeros poemas y abierta en los últimos—. Es como si allí coexistieran paradójicamente la optimista persecución del espectro y el final y frustrado abrazo del embozado Urueta.

A esta principal dificultad fantasmal, se suman otras tantas que sintetiza, metafóricamente, el último verso. Nervo (2010) se dirige así a su amada: “En vano, animoso, [...] /me finge un celaje fugitivo/nave de luz en que, al final reposo,/va *tu* dulce fantasma pensativo” (p. 879). La ambigüedad del pronombre posesivo asignado al fantasma es esa otra

⁸ Esta afirmación es la que nos ha conducido, metodológicamente, a ampliar nuestro *corpus* más allá de *La amada inmóvil*. Que el autor establezca conscientemente una continuidad temporal y temática entre estas obras indica qué poemarios incluir en nuestro estudio. Por eso, además de *Serenidad*, decidimos utilizar poemas de *En voz baja* (1909), *Plenitud* (1918), *El estanque de los lotos* (1919) y *El arquero divino* (1919), en su mayoría contemporáneos —en su escritura y publicación— a los seis años que tardó *La amada inmóvil*. Existen en ellos referencias implícitas a Ana Cecilia, el dolor causado por el duelo de su muerte o afines nociones de *fantasma*.

⁹ “El fantasma no es el producto frívolo de una fantasía alocada y caprichosa, [...] sino] el resultado de un trabajo de duelo que no se desarrolla debidamente, de una alteración de los ritos de paso” (Quevedo, 2014, p. 210).

señal de su complejidad: ¿el *tu* se refiere al fantasma en que ella ha sido convertida y se agota?; ¿al fantasma de Nervo que le pertenece a ella e irá en su búsqueda muriendo pronto?; ¿a estos versos claudicantes que, en cuanto vehículos del espectro, vienen a ser los fantasmas —las presencias, huellas— del inmaterial pensamiento? La respuesta no es obvia sino más bien problemática, pues en el texto lo espectral rebasa a la misma Ana Cecilia, y conduce al nayarita a autodenominarse un fantasma, al igual que a su propio proceso de escritura.

A la luz de todo lo anterior —o, acaso más apropiadamente, bajo su sombra—, nuestro objetivo en esta investigación será indagar acerca de esas múltiples facetas que cobra lo fantasmal en *La amada inmóvil: versos a una muerta*. Más precisamente, elucidar las probables relaciones que, por medio del fantasma y otros *tropos* espectrales, son urdidas entre el discurso poético y la humana búsqueda de sentido, aunque no necesariamente de resolución, para el traumático duelo por la pérdida del objeto del amor y del deseo. A través de una lectura analítica e interpretativa tanto del poemario —además de otros escritos del autor (p. ej. otros poemas, y sus crónicas y aforismos) y de sus estudiosos o contemporáneos— como del contexto espaciotemporal de su escritura, buscaremos, pues, emular, desde la investigación, la incansable *caza al espectro* de Amado Nervo.

En consecuencia, en el primer capítulo descifraremos la particular pose o subjetividad espectral, afirmativa y celebratoria, asumida por el autor en *La amada inmóvil* y, sobre todo, en el celeberrimo poema “El fantasma soy yo”. Para esto, compaginaremos el concepto derridiano del *fantasma* con dos definiciones de Modernidad de los teóricos Marshall Berman y Zygmunt Bauman, contextualizando su dialéctica y contradictoria pertenencia al tiempo moderno. Situados ya en esta época, escudriñaremos también, primero, la categoría del *autor fantasma* (propuesta por Jean Michel Rabaté) a partir del estudio del peculiar proyecto escritural de Nervo —basado en una lógica de *regresos espectrales*—, y, segundo, las implicaciones vitales y políticas que, a la luz de su trayectoria de vida, tiene dicha afirmación.

El segundo capítulo analizará la figura, *pre y post mortem*, de Ana como un fantasma. Así, un repaso de *su vida* junto al poeta revelará inimaginables estrategias de invisibilización y diferimiento espectrales de una persona aún de carne y hueso. Igualmente, un examen detallado del recuento de *su muerte* sacará a relucir el deseo nerviano de inmortalizar a su dama, cuyas repercusiones en la poesía de *La amada inmóvil* conllevarán el retorno de una antigua e iconódula tradición medieval —investigada a cabalidad por Giorgio Agamben— y

la asimilación de un entonces imperante imaginario fotográfico. Al cierre, basándonos en Clément Rosset, descubriremos en estos afantasmamientos un síntoma de una mayormente abarcadora condenación proferida por Amado Nervo contra lo real y sus acontecimientos.

Por su parte, el tercer capítulo rastreará tres cualidades modernistas de *La amada inmóvil* vinculadas temática, histórica o ideológicamente al dominio espectral. Se trata, primero, del influjo espiritista en la obra, posibilitado por el resquebrajamiento del dogma cristiano (descrito por Octavio Paz); segundo, de un arquetipo femenino propiamente modernista y finisecular, *la mujer espíritu* (postulado por Lily Litvak), y, tercero, del encuentro fantasmal propuesto en los poemas como demostración del utopismo modernista. Para este propósito, dilucidará, en principio, la problemática, sobreviviente y fantasmal presencia del Modernismo¹⁰ en un poemario aún en proceso de escritura para 1918 —dos años después de la muerte de Rubén Darío, y mucho después del auge del movimiento—.

En definitiva, este trabajo busca adentrarse en lo profundo de ese Desierto de los Leones que simboliza la poesía de Amado Nervo. Y, como él, como Sabino, lo hacemos no con la intención de aguardar trémulos la súbita aparición de algún fantasma, sino de procurarlo —perseguirlo, acecharlo— nosotros mismos a través de nuestros razonamientos; de correr impetuosamente tras su abrazo espectral. En términos de Derrida (2012), buscamos la *conjuración* de los múltiples y polivalentes fantasmas de *La amada inmóvil*: por un lado, “la encantación mágica destinada a evocar[los], a hacer[los] venir por la voz, a convocar[los]” (p. 54); por otro lado, el exorcismo, “intentar a la vez destruir y negar [su] fuerza maligna” (p. 61). Así es: convocamos a esos fantasmas para intentar descifrarlos y desmitificarlos con el ceñimiento, con el asedio, de nuestro par de deseosos brazos teóricos.

¹⁰ A propósito de nuestra inclusión de *La amada inmóvil* dentro del canon modernista, esta investigación desea inscribirse, como lo han hecho otros “desde los años sesenta tardíos, [en] un cambio profundo acaecido en el enfoque de la crítica del Modernismo, con un énfasis que ha transitado de las más formales y técnicas innovaciones a sus más profundos trasfondos y matices metafísicos” (Southworth, 2001, p. 397). Procuramos, pues, ofrecer un entendimiento de lo *fantasmal* en Nervo allende su posible lectura como dispositivo retórico o fabulístico. Lo asumimos también como cualidad parcialmente inherente al Modernismo que implica no solo una toma de posición, sino además una desafiante postura frente a la realidad de la época y muchos de sus componentes —el trabajo de duelo, la Modernidad, el positivismo, la ciencia materialista..., etc.—.

Capítulo 1: *El fantasma soy yo*
—Modernidad, medio y manifiesto—

“Los únicos que creen verdaderamente en los fantasmas son los fantasmas mismos”

(Cortázar, 2005, p. 75).

Cuenta la leyenda que hace alrededor de 90 años se le apareció el fantasma de Amado Nervo a un círculo letrado espiritista de la Ciudad de México. De seguro atraído por “su médium de buen talante y una calavera hamletiana en una mesa como directora de debates”, se dice que el poeta escribió piezas a mano ajena “desde el más allá[, extendiendo] sus obras completas” (Guillén, como se citó en González Rodríguez, 2003, p. 64). Este episodio, ocurrido en la primera calle del Indio Triste, no sería el único de su índole: existe en la Biblioteca Nacional de México un ejemplar de *Más allá de la muerte* (1949), volumen que supuestamente le dictó el mismísimo vate a la médium Rebeca Meléndez desde la otra dimensión.

Este tipo de manifestaciones podrían suscitar un interesante aunque seguro contencioso debate que atañería disciplinas variadas: la ciencia, la historia, la parapsicología e, incluso, la grafología. En lo que concierne a la literatura, podría indagarse acerca del contenido de estos escritos póstumos (“¿qué género literario privilegiaría el fantasma del reconocido polígrafo Amado Nervo?”), sus cualidades estilísticas (“¿existe o no comparación alguna con el estilo del Nervo viviente?”) o la recepción y difusión, limitada o no, que hubieran tenido. Nuestro interés literario en esta anécdota radica, más bien, en la figura autorral entre la vida y la muerte: el *autor fantasma*.

Sobre todo porque, en el caso del poeta Amado Nervo, dicho apelativo no surgió en un contexto propiamente “póstumo”; la leyenda de la calle del Indio Triste resulta ser, más bien, la confirmación o materialización de una nomenclatura y disposición espectrales inauguradas cuando el autor aún vivía. En repetidas instancias a lo largo de su vida —poemas, crónicas, aforismos y textos autobiográficos—, el célebre nayarita se describió, caracterizó y representó a sí mismo, un ser vivo y cambiante, con los rasgos propios de un muerto. Su propia muerte, para entonces futura y aún no acaecida, signó y designó continuamente el desenvolvimiento de su vida, en curso y presente.

Viviendo cual difunto, Amado Nervo construyó para sí mismo otra noción del tiempo presente no contemporánea consigo misma y desplazada perpetuamente hacia la muerte

venida: un presente desde entonces “vuel[t]o hacia el porvenir, yendo hacia él, también vi[ni]endo de él, provi[ni]endo del porvenir[;] exced[i]endo a toda presencia como presencia [solo] de sí [mismo]” (Derrida, 2012, p. 14). Ya no puede considerarse el presente de Nervo, vivo, sin la presencia de un ausente y futuro Nervo, muerto: el presente ya no es solo lo que está *ahí*, en su tiempo y espacio, sino *algo más*, que también es él mismo. El poeta transforma su muerte, su porvenir, en un acontecimiento pretérito a partir del cual actuar: su experiencia ocurre ahora *como si* ya hubiera muerto antes, *como si* conociera la muerte de primera mano¹¹. *Como si* fuera un muerto viviente o, mejor, un fantasma.

A lo largo de los años, desde el aprecio o el desdén, el prójimo —unos coetáneos y cercanos al poeta, otros en tiempos posteriores; unos aficionados, otros críticos de su obra— empezó a dar cuenta, de diversas formas, de esta supuesta fantasmalidad de Amado Nervo. Y su insistencia con el propio fantasma aumentó, ciertamente, para la década de 1910, tras las muertes de su madre, Juana Ordaz y Núñez, en 1906, y de su compañera Ana Cecilia, en 1912. De esta surgió el más célebre de sus poemas “fantasmagóricos”: sin duda, “El fantasma soy yo” de *La amada inmóvil*. Su anáfora distintiva y poderosa ha trascendido tiempos y fronteras, cual letanía: “Tú no eres el fantasma: ¡el fantasma soy yo!” (Nervo, 2010, p. 806).

A la luz de todo lo anterior, se consolidó la reputación de Nervo como un *autor fantasma*. De esta fantasmalidad no solo es notable e insólita la asociación de la subjetividad viva del poeta, del yo viviente, con lo no vivo, con lo no presente, sino también el carácter manifiestamente afirmativo y empoderador que suscita en alguien algo tan relacionado a la pura negatividad de la muerte. Por un momento pareciera que convertirse en un fantasma, para algunos de la época considerado algo debilitador y desdibujante (p. ej. el flemático fantasma de Canterville, de Wilde), sería, para Nervo, fuente de vigor después de los decesos de sus dos queridas, como evidencian las exclamaciones del verso previamente citado.

Pero lo inusitado no cesa ahí. ¿Por qué pensar en fantasmas en plena edad moderna, racional y “avanzada”? Aún peor: ¿reconocerse como uno en una década tan convulsa y visceral para Occidente —acaece un terrible y carnicero conflicto en las cercanías geográficas del poeta: la Primera Guerra Mundial (1914-1918)— no sería una señal de desconexión del mundo? ¿No es anacrónico traer al presente un futuro póstumo cuando la

¹¹ Bien dice Derrida (2012) que en los casos en que la pregunta por el fantasma nos lleva al porvenir, a aquello que está por venir y que aún no es, este porvenir ha de convertirse irremediabilmente en pasado: “Incluso si el porvenir es su procedencia, debe ser, como toda procedencia, absoluta e irreversiblemente pasado” (p. 13).

coyuntura de la época, ya lo suficientemente acuciosa y mortuoria, demanda atención y vigilancia? Nervo se declara supuestamente indolente con sus alrededores¹², y, según Simón Díaz (1993), los otros solían considerarlo “místico, metafísico, espiritual, etc., y tan ajeno a todo lo exterior que se le reprochaba no estar al tanto de la guerra que se desarrollaba en el continente europeo en que residía ni de las convulsiones políticas de su patria” (p. 165).

En nuestra opinión, no obstante, cualquier lectura de la afirmación fantasmal contenida en *La amada inmóvil* que convalide la imagen de un poeta desconectado de su tiempo no solo es desorientadora sino también falsa y desconocedora de muchos matices del lugar de enunciación de Nervo y del contexto histórico, social y literario de México y Europa en la segunda década del siglo XX. Por eso es necesario desentrañar las características, motivaciones y consecuencias de la subjetividad fantasmal construida y asumida por Amado Nervo, y urge indagar si el *locus* del poeta fue o no un *medio*¹³ propicio para que un doliente se viera en la necesidad de dar sentido a la propia experiencia de la pérdida asimilando y apropiándose, desde la vida y la poesía, del registro discursivo propio de la muerte: de esa figura liminar ambivalente que llamamos *fantasma*.

A propósito de esto, en uno de sus textos más extravagantes —la crónica ficcionada “De la corrección que debemos observar en nuestra actitud para con los fantasmas”—, un Nervo (2006) ficticio les pregunta a los estudiantes hipotéticos de su *curso de misterio* qué actitud deberíamos observar ante un fantasma. A modo de respuesta, este les solicita una actitud acorde al mundo presente que los rodea: “[Antes,] los fantasmas venían poco a mezclarse a nuestra vida. Las circunstancias en los últimos años han cambiado totalmente. La eventualidad de topar con un fantasma puede ocurrir a todo el mundo. Conviene, por tanto, meditar nuestra actitud” (p. 193). Y ese será nuestro proceder: conocer la serie de condiciones contextuales que posibilitaron este fantasma nos informará, a lo mejor, de la corrección que debemos observar en nuestra actitud para con Amado Nervo.

¹² En una carta a su amigo Luis Quintanilla, le confiesa sus pensamientos sobre la llegada a la presidencia de México de Victoriano Huerta: “No creo que el nuevo cambio me perjudique en nada. [...] No me meto en política [...] Me importa muy poco lo que otros claman ‘el porvenir’. [...] Tengo un opulento y delicioso pasado y una infinita indiferencia por lo que me rodea” (Nervo, como se citó en Moreno Villarreal, 2019, p. 338).

¹³ La categoría *medio*, propuesta por Despret (2021), define “el repertorio de gestos, relaciones e influencias mutuas entre vivos y muertos” (p. 46) autorizados o censurados en una época específica que hacen de “un lugar [determinado] [...] bueno, favorable o tóxico” (p. 48) para las ideas e imaginarios que los vivos construyen con y sobre la muerte y los muertos. La autoproclamación “fantasmal” de Nervo, nacida de su particular acercamiento a la muerte, obedecerá a y repercutirá en las condiciones del medio en que aparece.

La Modernidad contradictoria como condición de posibilidad del fantasma

“Cuanto más iluminadas y prósperas son nuestras casas, más fantasmas manan de sus paredes” (Calvino, 2013, p. 69).

Hay algo contradictorio en la escena que acabamos de evocar. Nervo exhorta a sus estudiantes a acoplarse a las circunstancias de la época para disponer mejor su actitud hacia los fantasmas. Entonces, surgen algunas dudas: ¿si los fantasmas pertenecieran tan evidentemente a su tiempo, habría de veras necesidad de dicha exhortación?; ¿la obviedad del fantasma en una época no implicaría la normalización de las conductas hacia él? Estas interrogantes son válidas, pues la idea del fantasma no ha suscrito nunca el discurso e imaginario tradicionales y normales de la Modernidad: ora en recónditos tratados barrocos o leyendas victorianas de casas embrujadas, ora en imaginaciones góticas de castillos u obras teatrales isabelinas, el fantasma ha convivido con los modernos desde la marginalidad¹⁴.

Sin embargo, habría sido inusual para este poeta, asiduo concurrente de asuntos espectrales, descuidar el lenguaje en sus elucubraciones sobre el fantasma. De lo contrario, su propia marca identitaria fantasmal resultaría fácilmente desmitificable bajo el peso de una aparente contradicción argumentativa. De ahí que esta crónica nos conmine a renovar nuestra actitud hacia la contradicción misma para comprender el planteamiento, hasta ahora oximorónico, del *fantasma moderno* de Amado Nervo. En otras palabras, Nervo habría sido contradictorio *necesariamente*, y habría considerado la contradicción *conditio sine qua non* para asumirse y ser asumido como fantasma en plena Modernidad. No en vano, en su tiempo “la contradicción suele ser uno de los mejores signos de sinceridad” (Nervo, 1920a, p. 295).

Esta necesidad de abrazar la contradicción se sostiene en *La amada inmóvil*. En el poema “Diálogo”, la indecisa voz poética, cual el bifronte dios Jano, es conducida a un lugar de enunciación ambivalente. Bimembre y compuesto de dos estrofas (“El desaliento” y “La esperanza”) idénticas salvo por sus elecciones verbales, este poema delezna a Dios en la primera, y lo ensalza en la segunda¹⁵. Así, el texto da a conocer las dos posiciones, contrarias pero simultáneas, que confinan a un poeta indeciso en un espacio intermedio e irresuelto.

¹⁴ Recordemos, por ejemplo, el anatema de Kant (1987) a los fantasmas: “Esta clase de apariciones [fantasmales] no pueden ser, no obstante, algo común y corriente, sino acontecer solo a personas cuyos órganos tengan un inusual grado de excitabilidad; [...] “Un estado tal debería denotar una enfermedad real” (pp. 81-83).

¹⁵ Por ejemplo, “¿Por qué empeñarse en buscar a quien se quiere esconder!”, de “El desaliento”, *versus* “Hay que empeñarse en buscar a quien se quiere esconder” (Nervo, 2010, pp. 846-847).

Otro poema similar es “No es culpa mía” (*Serenidad*). Este describe el indeciso vaivén de estados anímicos contrapuestos del poeta: “Si alternan la fe y la duda/como la noche y el día/en mi alma yerma y desnuda,/¡no es culpa mía!/Culpa es del siglo,/que forja sistemas a discreción,/y que no trae en su alforja ni una afirmación” (Nervo, 1920b, p. 213). La desnudez del espíritu, como atrapada entre dos términos que coexisten en un mismo siglo ambivalente: la fe, abocada al mundo espiritual, y la duda, adherida al mundo nuestro. Ni creyente ni no creyente, el alma del poeta sería ambas cosas a la vez pero también ninguna; no estaría del todo “aquí” pero tampoco completamente “allá”.

En ningún caso es gratuita la recurrencia de estas imágenes poéticas sobre la síntesis de contrarios en principio irreconciliables en *La amada inmóvil* y algunos de los demás poemarios de la década. Estos no son, pues, retratos nimios de la vida de un hombre contrariado con sus opiniones y su entorno; constituirían, mejor, uno de los rasgos fundamentales que hacen de la Modernidad un campo fértil y posible para el *fantasma*. Sobre todo cuando la definición de este último alberga, ella misma, la coexistencia ambigua de dos contrarios ontológicos: “El espectro es una incorporación paradójica [...] en cierta «cosa» difícil de nombrar: ni alma ni cuerpo, y una y otro” (Derrida, 2012, p. 20).

Al inicio del capítulo, enunciamos el postulado básico de la autoasunción espectral de Amado Nervo, que satisfaría la definición derridiana de *fantasma*: *vivir como un muerto*; *anexionar lo espiritual de la muerte en lo carnal de la vida*. Esto quiere decir que, en adelante, Nervo asumirá la propia existencia desde un enclave liminar que oscilará entre —pero que nunca tomará posición definitiva por— la afirmación del cuerpo, sustancia viva y vivificante que habita el mundo de la carne, y su negación: el alma etérea que, habiendo pasado por la muerte, reside ahora en el mundo espiritual. Amalgamando estos dos estados en apariencia incompatibles, a la vez el cuerpo y el no-cuerpo, la condición fantasmal del poeta refuerza y renueva el significado de la *mortalidad*: estar vivo pero abocado siempre a la muerte.

La anterior definición de *fantasma* nos permite concluir que Amado Nervo, sincero hijo de su época, no se equivocó, sino que acertó lúcidamente al recomendar a sus estudiantes adentrarse lo más posible en el mundo circundante para conocer mejor a los fantasmas. La verdad sea dicha, una Modernidad tan embarazada de contradicciones (como esas representadas en “Diálogo” y “No es culpa mía”) estaría obligada a gestar y dar a luz ella misma una figura que, como el espectro, la contradiría; solo en un medio tan contradictorio

como este podría *aparecer* y prosperar un concepto tan originado en la contradicción como el de *fantasma*¹⁶. Ya lo había anunciado Marx, augur de la Modernidad: “Hoy día todo parece llevar en su seno su propia contradicción” (como se citó en Berman, 1989, p. 6).

Una explicación de este fenómeno remitiría, por un lado, a la palabra misma. El término *Modernidad* no solo está imbuido de una contrariedad vaga —como concepto, debe antagonizar un tiempo u objeto pretérito indefinido—, sino que, siendo un único significante, ha albergado, en su polisemia, definiciones incluso incompatibles entre ellas a lo largo de la historia, desde Casiodoro, en el siglo VI, hasta Baudelaire, en el XIX. Para Bauman (1996), la Modernidad “deviene esquiva [desde su propio] [...] concepto, [pues] está cargado de ambigüedad, mientras que su referente es opaco en su núcleo y raído en sus bordes” (p. 77). Según el sociólogo polaco, esta sería una justificación de por qué este periodo falla en su misión de agotar o acabar con el claroscuro de la ambigüedad; la sombra de lo ambivalente solo puede producir más ambivalencia, madre de todos los fantasmas.

Por otro lado, la síntesis que de la Modernidad acuña Berman (1989) pareciera transcribir esa que del fantasma hace Derrida: “Una *unidad paradójica*, la *unidad de la desunión*: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y *contradicción*, de *ambigüedad* y angustia” (p. 1). Es este el tiempo en que un artefacto explosivo puede erradicar, en segundos, civilizaciones ancestrales; en que la prosperidad tecnológica y pecuniaria es mayor, pero, a la vez, lo son la pobreza y la desigualdad; en que un hombre vivo puede identificarse con uno muerto... Es evidente el vínculo, casi metonímico, que emparenta, en la reunión de las paradojas, a la Modernidad bermaniana con el fantasma derridiano; el segundo sería una manifestación consecuente de la primera.

Es a la luz de todo lo anterior que terminan por caer, desmentidas, las acusaciones proferidas contra el nayarita de que no era un hombre de su época o que estaba desconectado

¹⁶ En el ámbito práctico y técnico, Despret (2021) ofrece una imagen análoga de esta Modernidad que en su intento por acabar con los fantasmas termina reproduciéndolos. Así describe los efectos y contraefectos de dos invenciones modernas, como lo son la luz eléctrica y el gas natural: “Por supuesto, la electricidad pudo vaciar el mundo de una parte de sus seres invisibles. [...] Y es cierto que en un universo que deja poco lugar a la sombra, algunas cosas no pueden ser percibidas. [...] Paralelamente a la invención de la electricidad, podríamos incriminar también al gas natural, al menos en Inglaterra, por la desaparición de los fantasmas. En este acto, el gas natural reemplazó al gas producido a base de carbón, cuyo tenor muy elevado en monóxido de carbono podría provocar alucinaciones y quizás estados de conciencia modificados. [...] [No obstante,] una mayoría estadísticamente significativa de las situaciones en las cuales la gente experimentará un signo que les dirige un difunto, son tributarias de la electricidad: aparatos de radio o luces que se encienden, despertadores que toman iniciativas, objetos hasta entonces rotos que vuelven a funcionar. Si la electricidad comprometió algunas manifestaciones de invisibles, fue rápidamente recuperada para autorizar otras” (pp. 55-57).

de la realidad. Antes, nos atrevemos a afirmar que Amado Nervo fue un poeta totalmente moderno y contemporáneo para su tiempo. En cuanto pensador, desentrañó y evidenció con clarividencia algunas de las lógicas contradictorias que subyacían y consolidaban a la Modernidad, sin intentar resolverlas vana e ingenuamente en nombre del arte; en cuanto artista, supo identificar en el *fantasma* —utilizándolo como imagen, metáfora y *tropo* discursivo en toda su obra— el síntoma de una vida espiritual problemática, consignable e inteligible gracias a las particularidades discursivas ofrecidas por la literatura.

Los fantasmas de la Modernidad: del duelo imposible a los regresos espectrales

“[...] Tantos, jamás pensé que la muerte hubiera deshecho a tantos” (Eliot, 2006, p. 211).

El autor fantasma y el presente no contemporáneo de la escritura

No puede ignorarse tampoco la modernidad de la autoproclamación fantasmal de Nervo en función de su contemporaneidad: esta es la consecuencia directa de un acontecimiento histórico traumático. A saber, “¡El fantasma soy yo!” y *La amada inmóvil* fueron reacciones a la muerte “prematura” de Ana Cecilia, acompañante del poeta durante 10 años, a causa de la fiebre tifoidea en 1912. En su prólogo, Nervo (2010) recuenta cómo de esta experiencia surgió la necesidad de retomar sus actividades poéticas, que para entonces había abandonado: “He vuelto, pues, a componer poemas. Un *nuevo dolor*, el más formidable de mi vida, *los ha dictado*” (p. 769). Esta es una muy particular manera de describir un proceso de escritura.

Recordemos, basados en el episodio de la calle del Indio Triste, que el verbo *dictar* pertenece al dominio espectral: es un fantasma quien dicta poemas a los letrados y a la médium Rebecca. En consonancia con lo anterior, la muerte de Ana habría suscitado una “paradoja” en el acto de escritura de *La amada inmóvil*: Nervo compone los versos, pero alguien —o algo más, otra cosa— se los dicta. Y como *componer* y *dictar* son gestos que suelen obedecer y corresponder un mismo puño y letra, un mismo poeta, la posibilidad de composición diferida del dictado¹⁷ nos conduciría al fantasma: Amado Nervo, un autor vivo, desdoblado en otro de sí mismo, muerto, conjuntados en la *incorporación paradójica* del acto de escritura. Dos mitades opuestas, pero unidas, conforman al autor de dichos versos.

¹⁷ En varias instancias de *La amada*, Nervo (2010) señala esta *diferencia* (de *diferir* en el tiempo y *diferenciar* en la distinción) escritural. Por ejemplo: “Yo no soy más que la cuerda que pulsán manos desconocidas./Yo no compongo mis versos: ¡únicamente los escribo!” (p. 785). Se trata de una escritura desdoblada.

Esta imagen de Nervo partido en dos también es materia de escritura en *La amada inmóvil*: una mitad de este mundo y la otra del otro pugnan y coexisten. Algunos de los mejores ejemplos se sirven de la carga simbólica antitética que el poeta asigna en su obra al día y la noche, que ostentan significados más trascendentales de las categorías capitalistas de horas “hábiles” —útiles y productivas— y “no hábiles” —supuestamente ineficaces e infructuosas—. El día pertenece a la vida, el comercio, la ciencia, la cotidianidad y lo mundano, y la noche, al más allá, el misterio y la espiritualidad¹⁸. Y aunque Nervo se incline naturalmente hacia la noche, hora propicia para la muerte y los fantasmas¹⁹, nunca le es posible renunciar al día, pues aún está vivo y *debe subsistir*.

Para 1912, previo a la muerte de la amada, Amado Nervo fungía como secretario en la embajada mexicana de Madrid. De día, dignatario político y hombre de mundo; de noche, poeta cuidador de su mujer y hombre de espíritu: “Yo la velé todas las noches [...] en la obscuridad de la alcoba [...en] perenne y angustiosa vigilia, [que] sólo alternaba con un tormento indecible: el de ir tarde por tarde a mis quehaceres, a despachar, imprescindiblemente, los múltiples asuntos de mi incumbencia” (Nervo, 2010, p. 771). La atención que demanda Ana Cecilia, expirante, divide al hombre entre dos vidas: la diurna, con su trabajo y su vida social, sin ella; la nocturna, en sus afectos con ella²⁰.

En el poemario se despliegan múltiples antinomias análogas suscitadas por la agonía de Ana Cecilia. En todos los casos, Nervo resulta colocado en un intermedio fantasmal. Una de ellas, por ejemplo, envuelve el adentro, que representa el ámbito nocturno, y el afuera, el diurno: “Fuera, sonrisas y saludos,/vals, esnobismo de los clubs,/mundanidad

¹⁸ La mejor descripción de las ideas que de la noche y el día se hace Nervo (1920d) aparece en su crónica “La literatura maravillosa”: “¿Veis a esos señores que durante las diez horas hábiles del día llenan columnas de números, plantean los negocios más audaces y, convencidos de su excepcional importancia, no se atreven ni a sonreír? Pues muchos de ellos, llegados a su casa después del cierre de la Bolsa, se pondrán con dos o tres personas de su familia, alrededor de una mesita, a *evocar a los espíritus*, y soportarán toda la guasa de los muertos chocarreros. [...] Y no sería extraño que el señor ateo que en la mañana nos dio una conferencia sobre la evolución de la Materia, en la noche llame desconsolado a su mujer y encienda la luz, porque oyó el traquido de un mueble o le pareció que le oía...” (p. 144).

¹⁹ En la crónica, pide que se le cuente el “luminoso cuento de fantasmas, [...en] el silencioso arcano de la inaccesible noche, en que tiemblan los mundos desconocidos” (Nervo, 1920d, p. 146).

²⁰ Un desdoblamiento similar, verbalizado casi de la misma manera, aparece en una crónica dedicada a las últimas horas de su madre, fallecida en 1906. Nervo (1920d) da cuenta de su desprecio por el día, que irrumpe y perturba su deseo de cercanía con la muerta; el sol, amonestación consuetudinaria y sideral del paso del tiempo y de la continuación de la vida, se transforma en su enemigo cuando interrumpe la noche y la oscuridad: “Yo velé toda la noche junto a su cadáver [...]. Pero vino la luz [...] por una rendija. Ri[o] de mi pena un rayo de sol [...], robándome mi sombra, en que había amortajado mi esperanza y escondido mi mal” (pp. 131-132). El día, la vida, lo obliga a irse, pero él quiere quedarse en esa noche, en la muerte.

oropelesca./Pero al volver a casa, tú [...]”, y se despide el poeta de todo lo exterior: “Hasta mañana, salas frívolas,/trajín, ruidos, inquietud,/mundanidad oropelesca,/poligonales fracs, abur” (Nervo, 2010, pp. 822-823). El espacio doméstico, inseparable ya de la muerte que se avecina, es como un cajón o ataúd contrapuesto a un exterior viviente.

En consecuencia, comprobamos que, en vida, el amor de los amantes está signado por una serie afín de *incorporaciones paradójicas*. Por eso no sorprende que, según el poeta, a los dos solo les haya correspondido quererse de noche: “No teníamos el derecho de amarnos a la luz del día, y nos habíamos amado en la penumbra de un siglo y de una intimidad tales, que casi nadie en el mundo sabía nuestro secreto” (Nervo, 2010, p. 772). En cada instancia, Nervo asigna siempre a su enferma, que para entonces sigue viva, al anochecer y el dominio de la muerte. Con ella extraída del día y la luz, Nervo crea un falso dilema: vivir sin ella o morir junto a ella. En vista de que ninguno de los dos extremos es posible, Nervo se desdobra y vacila fantasmalmente *entre* una vida a la que no puede ni quiere renunciar y una muerte —un amor por aquella que él ya sabe y asume como muerta— que no quiere dejar ir.

Este afantasmamiento se recrudece cuando Ana Cecilia deja de ser una muerta en potencia y muere verdaderamente. Y la imagen fantasmal más patética y bella de esta catástrofe, digna de una transverberación²¹, es, ciertamente, la del corazón partido en dos:

Esta muerte ha sido la amputación más dolorosa de mí mismo. Un hacha invisible me ha dado un hachazo en mitad del corazón. Los dos pedazos de la entraña quedaron allí trémulos, entre borbotones de sangre. Luego uno de ellos fue arrebatado por el brazo omnipotente de la muerte, y el otro, el otro, mísero, siguió latiendo, latiendo... La tremenda rudeza del golpe no pudo apagar el ritmo de la vida...
Siguió latiendo, sí, la triste entraña mutilada (Nervo, 2010, pp. 770-771).

Su corazón se transforma en emblema de la liminaridad y la ambigüedad: palpita entre el más acá y el más allá; entre el cuerpo vivo y sanguíneo y su negación; entre la amada que siempre estuvo destinada a desaparecer y el amante que empieza a saberse él mismo desaparecido desde ya. Utilizando el lenguaje médico, el poeta se pregunta si esta pérdida no es una

²¹ Este corazón perforado es, sin duda, un guiño intertextual a Santa Teresa de Jesús. Para Nervo, en ambos este sería un emblema del fantasma: así como la flecha del amor deífico atravesó y partió el corazón de la monja, marcado por el encuentro divino con Dios, Nervo representa partido su corazón como señal del encuentro místico con una mujer en el más allá. La monja y él serían un par de vivos que quedaron partidos en el intermedio de dos mundos contrapuestos: el espiritual —el de la negación del cuerpo: en Nervo, de la muerte; en Teresa, de Dios— y el material —el de la afirmación del cuerpo—. Esta propuesta de lectura es sostenida en la mención breve que de la hermana hace el poeta en *La amada inmóvil*: “Siempre que medito en esa/dicha que alcanzar espero/clamo, cual Santa Teresa,/que muero porque no muero” (Nervo, 2010, p. 813). Esta es, sin duda, una versión de las “Aspiraciones de vida eterna”: “Vivo sin vivir en mí/y de tal manera espero,/que muero porque no muero” (Santa Teresa de Jesús, 2015, p. 9).

diseción de sí mismo; si la desaparición del cuerpo material de Ana Cecilia debería implicar también la del suyo²². Nervo cree que sí, pero, como él no está muerto y no puede entregar todo su corazón, lo divide, y, así, destina una de sus mitades a *latir para siempre desde la muerte, junto a su amada*. Este es el costado suyo ahora consciente de su propia muerte y de la muerte de todo a su alrededor; de que, como Ana, él también es perecedero; de que como la de ella, su aniquilación será irreversible. Y, sobre todo, inasumible, pues tener siempre presente esa ausencia de la muerte no garantiza nunca que llegemos a aceptarla o entenderla.

Este es precisamente otro de los rasgos cruciales de la Modernidad que auspician la partición fantasmal de Nervo: la proximidad acechante de la muerte, paralela a su ininteligibilidad. Es decir, “la necesidad pero a la vez imposibilidad del duelo” (Rabaté, 2010, p. IX)²³ de tantas cosas y seres muertos, pasados y presentes, a los que el secular proyecto moderno relega a la nada y al olvido. De ahí que, como indicamos al inicio de este subcapítulo, el poeta designe la muerte de Ana como un *nuevo dolor*: nuevo no por el hecho de la muerte, sino por aquella inefable, inagotable e irresoluble perplejidad que de la muerte ha traslucido: ¿cuánto se ha dejado morir y ha sido dejado atrás por la mirada delantera del progreso?; ¿cuántos cadáveres insepultos carga el río del tiempo, largo y sinuoso?; ¿dónde está todo lo que se ha ido; dónde, los muertos; dónde, mi amada; dónde estaré yo?

En adelante, estas dudas existenciales acosarán al poeta hasta el final y nunca tendrán una respuesta definitiva. El fallecimiento de Ana Cecilia exhorta al poeta a incorporar *a perpetuidad* la muerte a la vida, garantizando e incorporando también su insuperabilidad y la inhabilidad del hombre para sobreponérsele jamás. Y como esta defunción es el motivo de la reinauguración de la carrera poética de Amado Nervo, desde entonces la poesía que él escriba estará signada dialécticamente por este duelo imposible e irrealizable: por un lado, sabiéndose amenazado por el olvido de la muerte, enumerará sin consuelo las pérdidas que esta causa; por el otro, intentará desafiarla evocando la ausencia de lo(s) desaparecido(s) de la Modernidad y dándole(s) una voz para que regrese(n) y hable(n) a su través²⁴.

²² Nervo (2010) debe apretarse la cabeza para convencerse de que, una vez extinta su amante, él todavía puede estar existiendo: “[...] Necesito cogerme la cabeza entre las manos febriles y apretármela como entre dos tenazas para convencerme de que es verdad lo que sé, lo que pienso, lo que me pasa” (p. 770).

²³ Esta y las demás citas de libros que no han sido traducidos al español son traducciones autóctonas.

²⁴ Para Derrida (2005), la única forma que tenemos de conservar a nuestros muertos es a través de la voz. Hablar en su nombre, dejar que hablen por medio nuestro: “Los escritores del pasado o [...] los fantasmas por llegar [se] habla[n] entre ellos a través de nosotros, provocándonos a hablar, a hacerles o dejarles vivir en nosotros, poniéndonos como testigos en cada vuelta del camino, a través de las preguntas, los debates, las deliberaciones

En ambos casos, el duelo irrealizable decreta “la fascinación por un *objeto perdido* constitutivo de la escritura” (Rabaté, 2010, p. 4): reaparecerá siempre el fantasma, lo muerto que desde la muerte invade e impregna la vida, bien sea como sombra de lo que ya nunca volverá y es llorado *ad aeternum* —una pérdida que no se supera— o como su sigiloso regreso espectral —otra pérdida no superada—. En su poesía, este objeto vendría a ser él mismo o su amada, pero también las creencias, saberes, personas, ideologías y tantos otros elementos de la historia de la humanidad incompatibles con y sacrificados por el proyecto de la razón y el progreso de la Modernidad. De ahí que *La amada inmóvil* retorne a, pero a la vez se fugue siempre de, la localidad y la particularidad de su tragedia: asimilar la muerte de Ana, su pérdida, es asimilar simbólicamente una masacre más masiva y mucho mayor.

Y es por eso que a partir de este hecho personal, Nervo (2010) deplora la desaparición de todo; es por eso que el lamento más doloroso del poemario contiene, a la vez, su propia réplica: “*Todo lo que amé se ha desvanecido de veras y se ha vuelto²⁵ fantasma*” (p. 770). Si en la Modernidad todo lo sólido se desvanece en el aire, regresa a nosotros de maneras imprevistas, porque la Modernidad nunca es ella por sí sola, nunca es contemporánea consigo misma, sino que está acechada por fantasmas²⁶: “Lo que regresa es [...] lo que no ha sido procesado, acomodado, [...] mediante el duelo[...] todos los espectros textuales o históricos no enterrados apropiadamente” (Rabaté, 2010, p. IX). Conviven, entonces, en la escritura de *La amada inmóvil* los seres disipados, o en curso de disipación, y también sus fantasmas.

Se trata, en todo sentido, de un desfile de reaparecidos de ultratumba; de una estantigua de voces heterogéneas y hasta entonces marginalizadas, si no aplacadas y sanitizadas, en el proyecto moderno: el romanticismo de Novalis; el maestro sufí del siglo XII Saadí Shirazi; el *Tao Te King* de Lao-Tseu; Maurice Maeterlinck; la teología del turingio Maestro Eckhardt; los libros de Job, los Salmos y el Eclesiastés; la filosofía de Bergson; el

sin fin, los pensamientos arriesgados, las aceleraciones o los frenazos, los caminos o las aporías de escritura a los que nos empujaban” (p. 140) y, por qué no, en el caso de Amado Nervo, la poesía.

²⁵ *Vuelto* pasaría a ser entendido aquí como participio del verbo pronominal *volverse* en cuanto *regresarse* y en cuanto *transformarse*. Lo *vuelto* fantasma es lo que regresa y es transformado como fantasma.

²⁶ Un revelador poema de Nervo da cuenta de la suplementariedad del tiempo presente en la Modernidad. Confesándose hijo de su tiempo, sabe que esto implica también el regreso de lo que él llama “las historias viejas”. A modo de puente, la conjunción *pero* zanja distancias entre la Modernidad y sus fantasmas: “Vástago de mi tiempo y de mi gente, / *amo al siglo cual es: irreverente, / razonador, nervioso y altanero*. No más ritos ni dogmas ni consejos / *ni fantasmas ni espíritus... / Sí, pero a mí me gustan las historias viejas. / No me llevéis al pie del deslabrado muro, / no me llevéis junto al osado / castillo en ruinas, en cuyas bermejas / torres canta el misterio del pasado, / porque me gustan las historias viejas. [.. //] No, no me digáis tal, si embebecido / mirarme no queréis; que estoy perdido / de amores, ¡ay!, por las historias viejas* (Nervo, 1920c, p. 207).

precursor del Modernismo Díaz-Mirón; el italiano D'Annunzio; Plinio el Viejo; las hermanas Brontë... *La amada inmóvil* ejecuta todo un barrido universal y alberga, inusitadamente, más de un centenar de epígrafes —titulados y agrupados como “Pensamientos afines”— que restituyen espectralmente la voz de lo muerto, de los silenciados, cuya tesis principal podría resumirse en la existencia de los fantasmas y la vida después de la muerte²⁷.

Además de ese manifiesto catálogo de citas, otros fantasmas algo más sutiles pueblan, a veces camuflados, los poemas: el latín tridentino (p. ej. el *Pater Noster*); el karma, la reencarnación y otras enseñanzas de la religión budista... El Nervo vivo no solo asume la postura de un embalsamador y exhumador archivístico, cuyo trabajo documental masivo y subestimado anticipa obras posteriores de Aby Warburg (el *Atlas mnemosyné*, 1924-1929) y Walter Benjamin (*El libro de los pasajes*, 1927-1940)²⁸, sino que, en otro gesto fantasmal, se incluye a sí mismo, como regresado de su propia muerte, en cuanto autoridad citada²⁹ entre todas estas figuras e íconos contemporáneos y ancestrales.

Todo lo anterior desemboca en un modo autoral típicamente moderno, anunciado al inicio del capítulo, y apropiado por Amado Nervo en *La amada inmóvil: el autor fantasma*. Se trata de un hombre que puede imaginarse “tan póstumo como para mediar entre su pasado y su futuro, y juzgar el presente [...] aquel a quien el pasado le regresa cuando sea que imagina que puede predecir o controlar el futuro” (Rabaté, 2010, p. 3). Esto quiere decir que, como autor, Nervo toma posición frente a la anihilación avasalladora de su época integrando la pérdida y lo perdido, la muerte y lo muerto, al acto vivo y presente de la escritura: escribiendo con, por y sobre aquellos que, como su amada, han desaparecido, Nervo intenta

²⁷ A modo de ilustración de su contenido, adjuntamos dos de los más de cien epígrafes: “La vida de los muertos es más duradera que esa de los vivos” (Le Bon, como se citó en Nervo, 2010, p. 823); “Si agradable descanso, paz serena./la muerte, en traje de dolor, envía./señas da su desdén de cortesía:/más tiene de caricia que de pena” (Quevedo, como se citó en Nervo, 2010, p. 841).

²⁸ La descripción que del proyecto benjaminiano hace Marzo (2017) es bastante similar a lo que aquí hemos planteado sobre las citas y fragmentos nervianos: “Benjamin hablaba de «fantasmagoría» en términos arqueológicos. Mediante el gigantesco cuerpo de citas que conforma el proyecto de los “Pasajes”, el autor habla de «cadáveres devueltos por la vida» y con capacidad para «despertarnos», para referirse a aquellos fragmentos insepultos de una historia usurpada, vacía, que surgen tras la implosión de la doxa; a los trozos y fragmentos en suspensión que como archivos (puro signo de poder que fagocita su propio referente) se aparecen como restos, como brechas olvidadas” (p. 166). Un gesto similar conduce a Warburg a hablar de “pervivencia fantasmal” de las imágenes, cuya “actuación como presencia ocurre dentro de una temporalidad completamente imprevisible” (Vilaltella, 2013, p. 127). Sería posible un estudio comparativo y genealógico entre esas dos obras, ya emparentadas por la crítica, y Nervo.

²⁹ De sí mismo, Nervo (2010) incluye una cita en francés —(traducida) “Es el amor quien tendrá razón al final” (p. 855)— y: “Puesto que hemos tenido el privilegio de existir, hemos tenido el privilegio de entrar de lleno en el misterio de universo, y somos forzosamente una porción —por pequeña que sea— de ese misterio” (p.863).

rescatarlos del olvido, de la descontextualización, y así ofrecerles un lugar, un contexto apropiado, un posible futuro, a pesar del enmarañado y moderno presente que los relegó.

Esto explica, en conclusión, la necesidad inicial del poeta de incorporarse a sí mismo muerto a su yo vivo para crear este poemario. Pues escribir después del deceso de Ana, que fue como el deceso propio y el de todo, nunca fue lo mismo. Ahora que lo desvanecido reaparece fantasmalmente como materia de escritura, el nayarita se enfrenta a una encrucijada, y el conocimiento de los vivos se torna insuficiente para sostener el acto poético. ¿Qué podría saber de la muerte y lo muerto un autor que aún no fallece? En cambio, quizá él mismo muerto —aquel cuya muerte puede percibirse como vivencia pasada y aprehensible— esté dispuesto a contribuir, con experiencia de primera mano, a la escritura. Quizá así el muerto pueda dictar, y el vivo, componer.

El Gran Dolor y los fantasmas de la Guerra

Pero la desaparición a la que se enfrenta Amado Nervo no implica solo las cosas del pasado. Y la contemporánea muerte de Ana Cecilia fue solo la antesala de un exterminio superior. Los poemas de *La amada inmóvil*, escritos entre 1912 y 1918 en Madrid, tuvieron como trasfondo, durante cierto tiempo, la Primera Guerra Mundial. Se estima que el número de víctimas mortales, entre militares y civiles, tanto de las Potencias Centrales como del bloque aliado, ascendió a los 40 millones (Mougel, 2011, p. 1); para esta exorbitante y horrida cifra fue necesaria la transformación del combate *tête à tête*, típico de las conflagraciones del pasado, en una lid tecnológica y a larga distancia que posibilitó aniquilamientos masivos e instantáneos. Se trataba del primer gran conflicto moderno³⁰.

Es cierto que en el poemario no hay alusiones directas al conflicto, como tampoco las hay en la mayoría de sus poemas de la época. Y también es cierto que, en los que sí las hay, el poeta aboga por un antibelicismo que pasa por tibieza o desenvolvimiento general del mundo. Encontramos un ejemplo en *El estanque de los lotos* (1919): “Poeta, tú no cantes la

³⁰ En *Plenitud* (1918), su colección de poemas en prosa publicada el año del final de la Guerra, el poeta ofrece un retrato de su novedad. La Modernidad sacaba a relucir un tipo de conflicto jamás antes visto, como sacado de las páginas de la literatura: “Ahora mismo en esta guerra estamos viendo, con gran naturalidad, cosas que hace apenas diez años se reputaban portentosas, juliovernescas o welescascas. Estamos viendo a los submarinos ir y venir por todos los mares, llevando a cabo hazañas fantásticas; estamos viendo a la aviación completamente dueña del espacio, combatir en bandadas, bombardear ciudades desde alturas prodigiosas, recorrer millares de kilómetros, ir de Inglaterra a Turquía, por ejemplo, a arrojar algunas toneladas de explosivos. Estamos viendo envenenar el aire de las ciudades atacadas con gases deletéreos [...]” (Nervo, 1920g, p. 171).

guerra; tú no rindas/ese tributo rojo al Moloch; sé inactual;/sé inactual y lejano como un dios de otros tiempos/[...] Huye de la marea de sangre, hacia otras playas” (Nervo, 1920f, p. 215). Este confeso descompromiso político de lo poético debió ser parte de lo que motivó, de seguro, la fama de indiferente social que adquirió y que sugerimos al inicio del capítulo.

Sería inconcebible, no obstante, que un hombre cuya obra da pie para un volumen entero dedicado a crónicas sobre la Gran Guerra³¹, además de avezado conocedor de los *affaires* internacionales por su carrera política, no hubiera sido impactado, de manera alguna, por los estragos de una conflagración tal³². Se abre, entonces, la posibilidad de que el enfoque de su vivencia del conflicto no fuera el usual. Y es que, a pesar de la “universalidad” de la experiencia de la Guerra, Siskind (2016) afirma que en los textos de los modernistas esta es matizada “por el *fantasma* de su particularidad cultural” (p. 236). De ahí que el énfasis nerviano sobre la Guerra sea, a raíz de su trayectoria —los episodios familiares fantasmales, el reciente fallecimiento de Ana Cecilia...— y la obsesión de su obra con el esotérico fantasma, el papel trascendental de los muertos y la vida de ultratumba.

A propósito de esto, la principal consecuencia de la Gran Guerra que preocupa a Nervo es la rotura de aquel vínculo entre el hombre y lo eterno, entre su costado material y el espiritual. Primero, la violencia ha sido tal, ha sido tanta la aniquilación, que al ser humano se le han refundido su esperanza de inmortalidad, el deseo de la vida después de la muerte, y hasta la propia alma³³. Segundo, según denuncia el poeta, esto ha conducido a una profanación de lo sagrado y a su vil asociación con la violencia y destrucción mundanales. Nervo es consciente de y responsabiliza a la terrible dialéctica que subyace la inteligencia y la razón promovidas por el proyecto moderno y su supuesto progreso:

³¹ En 1920, Alfonso Reyes compiló el vigesimocuarto volumen de las obras completas de Amado Nervo a (casi) todas sus crónicas sobre la Primera Guerra. Lo tituló *En torno a la guerra*.

³² Para Siskind (2016) fue tal el impacto de la Gran Guerra en la concepción que del mundo tenían los modernistas que no hubo *ninguno* que, así fuera indirectamente, no escribiera *afectado* por el conflicto. Para él, América Latina fue, gracias a ellos, parte de la producción intelectual y discursiva global de la conflagración: “La guerra mundial [reconfigura] un segmento importante de las letras latinoamericanas como consecuencia de la dislocación del orden general de significación que alteró los mapas del campo discursivo transatlántico, en el que [los] intelectuales latinoamericanos de distintas extracciones ideológicas elaboraron desplazamientos y condensaciones alrededor de los significantes de crisis civilizatoria que constituían el horizonte discursivo de la guerra. [...] Todos los escritores [modernistas latinoamericanos], sin excepción, vivieron la guerra desde lejos, y en todos los casos su experiencia estuvo mediada simbólicamente por la anticipación y el miedo, y sobre todo por la necesidad de procesar estos afectos de manera discursiva” (pp. 233-235).

³³ Sarcásticamente, Nervo (1920h) aplica el lenguaje financiero a la pérdida del alma, y evidencia así la falencia de la creencia moderna en la omnipotencia del dinero: “Compraos un alma en alguna parte, pues parece que [después de la Gran Guerra] habrá demanda de almas...” (p. 41).

Los pueblos, a medida que se civilizan, es decir, a medida que se enferman, comet[e]n más atrocidades [...]. ¡La inteligencia! Ella ha creado los valores [y] el crédito; de ella son las ideas de los *trusts* sin misericordia; ella ha esclavizado al hombre haciendo de él *menos que la tuerca de una máquina*. [...] Ella calumnia a lo inefable, a lo desconocido, atribuyéndole cualidades humanas; ordenando rogativas en los templos [...donde] se conmina a Dios para que ayude a los unos a destruir a los otros; ella es [...] la que después de haber quitado al pobre hasta el derecho de calentarse al sol, ha segado en su alma la última ilusión de un más allá de libertad, de sosiego, de paz... (Nervo, 1920h, pp. 18-19).

En esta crónica diagnóstica, con el lenguaje médico, la decadencia espiritual del hombre como una enfermedad de la bélica “vida moderna”. Esto, por supuesto, afecta las relaciones con los muertos; se trataría, sobre todo, de una degeneración de nuestra salud visual³⁴. En su crónica “El vaticinio”, Nervo (1920h) explota prodigiosamente la polisemia de dicho significante para advertir que no solo hemos perdido la capacidad de predecir el futuro, sino también de *volver a ver a nuestros muertos*³⁵. Lo anterior resuena con una de las características materiales de la mayoría de combatientes caídos en la lid: no vuelven a ser vistos por sus seres queridos —resultado de una serie de factores, como el extravío o desfiguración de la mayoría de restos, falta de una política de enterramiento efectiva, etc.—.

Una preocupación análoga con la que también resuena está en *La amada inmóvil*: la pregunta del poeta por la vuelta de Ana Cecilia, por su posibilidad fantasmal, tiene un componente óptico. ¿Podrá visualizarla alguna vez?³⁶ Nervo (2010) plantea que, en ocasión de su regreso, la señal del reconocimiento sería una mirada: “En el místico reflejo/de la noche constelada/*quiero hallar una mirada*/[...] ¡Oh sombra, mirada, [...]; el vórtice atroz/de la eternidad callada/os sorbió. ¡Triste de mí,/que no tengo nada[!]” (p. 875). Y, por si fuera poco, preparar la mirada para ese regreso de los fantasmas implica, como condición o causa, *vivir como un muerto*: “Como *verte* es el único ideal que persigo,/sin vivir en mí estoy,/y *muriendo* [...]” (p. 866). Incorporar la muerte en la vida adecuaría acordemente los sentidos.

³⁴ Para Siskind (2016), un acercamiento óptico a la muerte es común a toda la producción modernista sobre la catástrofe: las crónicas ofrecen un detallado registro visual del campo de batalla y su violencia; una “*pulsión escópica de muerte generalizada*” (p. 242), que él compara con el morbo *voyeur*, los incita a zanjar la distancia que disloca el lugar de enunciación del campo de batalla y querer ser espectadores de la muerte en la guerra. Por eso la mayoría de crónicas de la época describen la bajas en batalla, la sangre, los cadáveres mutilados: para intentar verlos o visualizarlos a distancia... Ahora bien, Nervo se apropia del topo de la visualidad y le impregna su propia escatología: para él no se trata de ver los estragos y la destrucción materiales y corporales de la muerte, sino de no poder ver aquellos espirituales.

³⁵ El futuro, cualquier futuro, es también la muerte; ver a los muertos equivaldría, por tanto, a ver el futuro.

³⁶ “¿Se halla a mi lado y yo no la veo, porque inexorablemente se niega a abrirse mi pupila interior?” (Nervo, 2010, p. 779). Deseamos destacar el carácter visual del posible encuentro: a Amado Nervo le hace falta poder ver(la), pero con otros ojos, los del espíritu, distintos a los que captan lo sensorial y superficial.

Afantasmarse sería, pues, necesario para poder *abrir los ojos* al fantasma: para ver, espiritualmente, lo que se ha invisibilizado. Como con el corazón partido, la posición liminar del afantasmamiento, implicaría desdoblar la mirada: tener un ojo en la tierra y desplazar el otro al más allá, con el objeto perdido. Nervo propone algo similar para la ceguera espiritual de la Guerra: en vez de taparse los ojos, los vivos deben avizorar y abrazar la muerte que los rodea. (Vi)viendo como muertos, podrán visualizar a los fantasmas de sus queridos: “El hombre de la guerra va adquiriendo, o mejor dicho, readquiriendo un sentido interior; [...] la catástrofe parece espiritualizarlo, débese ello, no sólo al dolor, no sólo al conflicto moral, [sino] a la muerte, con la cual se codea en todos los instantes” (Nervo, 1920h, p. 124)³⁷.

La congruencia entre los planteamientos poéticos de la desgracia personal y los cronístico-filosóficos sobre la Gran Guerra expuestos por Amado Nervo no es fortuita. No se trata tampoco del mero capricho de un hombre enlutado. Sino que, como postulamos anteriormente en el capítulo, la muerte de Ana Cecilia fue, para el poeta, el símbolo de una masacre mucho mayor: ya no nos referimos, no obstante, solo a la conciencia de esas pérdidas o extravíos pasados e históricos —cuyas voces son recuperadas en *La amada*, desde Esquilo hasta Lord Alfred Tennyson—, muertes *literarias*, sobre los que se cierne el gran edificio moderno, sino también a un renovado entendimiento del gran número de bajas, de muertes *literales*, que implica el presente de la Gran Guerra como fenómeno de la Modernidad.

Es por eso que, en *La amada*, Nervo (2010) inscribe la individualidad de su pena en una mucho más colectiva y trascendental: “¡Cuántos habrán padecido/lo que padecí,/y cuántos habrán perdido/lo que perdí!/[...] Mi libro sólo es, en suma,/gotícula entre la bruma³⁸,/[...] del común sufrir, renuevo/del Gran Dolor” (p. 827). Este *Gran Dolor* sería, entonces, la intersección o coyuntura multidimensional —de lo pasado y lo presente; lo privado y lo público; lo nacional y lo internacional, etc.— de la desaparición y la aniquilación modernas; la condena común de todo lo evanescente o evanescido dejado atrás —o, mejor, conminado a ser dejado atrás— en la nada y el olvido seculares promovidos por el progreso.

³⁷ Elaborando la solución óptica compartida por *La amada inmóvil* y sus crónicas de guerra, Nervo (1920h) metaforiza, en estas últimas, el anterior proceso de esta bella manera: “Así como el ojo, en cuanto vive algún tiempo en la obscuridad, recuerda su lección ancestral y va percibiendo todas las maravillas que se esconden en la noche, así también el alma encuentra el camino directo hacia lo invisible, que había perdido” (p. 125)

³⁸ La elección de la palabra *bruma* es otro guiño a la “pulsión escópica de muerte” de las crónicas modernistas. Siskind (2016) identifica en la *bruma o niebla de la guerra* la metáfora privilegiada para designar “la imposibilidad de narrar lo que no [se] puede ver” (p. 243): en este caso, la distancia o la muerte han ocultado, respectivamente, a la amada después de su muerte y a los soldados caídos en el campo de batalla.

Para Nervo, en consecuencia, tanto el mayúsculo e incontable drama bélico como el minúsculo y singular deceso de una mujer demandan, en y para su tiempo, la anexión de ese costado oscuro, nocturno, espiritual y mortuorio del ser humano que se opone a la vitalidad incontestable de la vida. Pues, en un medio contradictorio donde todo fenece pero precisamente no hay espacio ni tiempo para lo fenecido, el hombre debe, como compromiso propio, disponer un tiempo y un espacio, un *regreso, a la muerte —a la propia y la ajena—, a lo muerto y a los muertos en la vida*. Esto no es sino la incorporación del fantasma: una alternativa viable y propicia contra la destrucción sincrónica y diacrónica de la Modernidad, en cuanto puede “da[r] testimonio de un ser vivo pasado o de un ser vivo futuro” (Derrida, 2012, p. 115); de algo desaparecido o ciertamente destinado a desaparecer.

A la luz de todo lo anterior, Nervo resulta ser pionero en su propuesta —anticipada y, luego, paralela a la Gran Guerra— de un duelo fantasmal. Su elección semántico-discursiva del fantasma, motivo en desuso y asociado a fantasías góticas y románticas, en la superficie anacrónica, no solo demuestra la ineffectividad e insuficiencia de las prácticas y retóricas fúnebres y exequiales de comienzos del siglo XX, sino que prevé una particularidad de ese conflicto en particular: “La Gran Guerra suscitó la búsqueda de un nuevo lenguaje apropiado para la pérdida [...]. En esta, antiguos motivos tomaron nuevos significados y formas [... después de] una vigorosa excavación de imágenes y metáforas del siglo XVIII y XIX para acomodar las expresiones del duelo” (Winter, 1998, p. 5).

Aunque el *fantasma* formulado por Nervo no ofrece, como comprobamos antes en el capítulo, una solución al imposible duelo moderno —sino que más bien lo perpetúa—, sí les da, de todas formas, un giro más humano y llevadero a las pérdidas ocasionadas por semejante masacre: contra la nefaria y pasiva alternativa de llorar eternamente la inexistencia o invisibilidad de lo desaparecido, del hermano caído, el nayarita sugiere la integración activa de la muerte en el ámbito de los vivos, la coexistencia con y visualización de la presencia de la ausencia de aquel que se fue. Asimismo, otra particularidad de la postura nerviana es que no solo reivindica la absoluta contemporaneidad del fantasma y la necesidad del regreso de tanto conocimiento “inútil” o “anacrónico” enterrado por lo moderno de la Modernidad, sino que restituye el poder de la poesía, como medio, como registro discursivo “vetusto”, para afrontar y dar sentido a los avatares de la vida práctica, cotidiana y moderna.

De modo que no debe sorprendernos que *La amada inmóvil*, un supuesto espécimen de poesía apolítica, pueda ser considerado, en nuestra opinión, una obra literaria del conflicto: no porque las batallas hayan sido los pretextos de su composición —mucho menos su objeto temático—, sino porque su subyacente escrutinio de las lógicas mortuorias de su época y su propuesta poética sobre la espectralidad del duelo terminan por otorgar un sentido alternativo a la experiencia de la Gran Guerra. Es innegable el parentesco latente entre ese “¡El fantasma soy yo!” y la respuesta de muchos excombatientes de la Primera Guerra Mundial a sus propios duelos irresueltos. Nos referimos, en este caso particular, a un selecto grupo de soldados-poetas europeos pertenecientes a la *Lost Generation* (“La Generación perdida”)³⁹, cuyo común denominador no solo fue escribir poesía en los años de la guerra y la posguerra, sino llegar, como Amado Nervo, a autoproclamarse fantasmas para poder atravesarla.

Un ejemplo sería Rupert Brooke (1887-1915), cuyos sonetos escribió desde las trincheras. En el poema “Fragmento”, escrito en 1915, la voz poética asume el rol de una sombra vagabunda y vidente: “Veía a mis amigos/[...Y] sin embargo/nadie podía verme/[...] Solo podía verlos [...] como sombras coloradas, más delgadas que láminas de vidrio/[...] Cosas perecibles y fantasmas extraños —prestos a morir—/Para otros fantasmas —este o eso o yo—” (Brooke, 2019, p. 122)⁴⁰. Como la de nuestro poeta, la incorporación de la muerte en este excombatiente es desencadenada por la pérdida traumática: solo *viviendo como muerto*, asumiéndose fantasma, puede visualizar los fantasmas venideros de sus amigos, que, como él, solo son sombras de la desaparición venidera y segura de un conflicto que parece no tener fin. Entonces, la muerte de lo que lo rodea regresa a él *como si ya hubiera sucedido*⁴¹.

Otra modalidad ya presente en *La amada inmóvil* es la posibilidad del reencuentro, incluso amoroso o erótico. En un poema de Siegfried Sassoon (1886-1967), un hombre entra

³⁹ “La *Generación perdida* [...] es un movimiento [...] cuyos] elementos [son] distinguibles en la mayoría de poetas de la posguerra. [...] Este término incluye restos existenciales y psicológicos de la Gran Guerra. Como otros modernistas, los escritores de este movimiento intentaron encontrar sentido en un mundo que había perdido los últimos trazos de sus entidades sociales espirituales y religiosas en una guerra que solo trajo sevicia y devastación” (Nozen y Choubdar, 2018, pp. 1438-1439).

⁴⁰ La traducción de este y los demás poemas de los ingleses es propia y casi literal, para efectos de este trabajo.

⁴¹ Un empleo similar del fantasma lo encontramos en el poema “Shadwell Stair” (1918), de Wilfred Owen (1893-1918). El poeta asume su posición liminar, entre el cuerpo y la ausencia de cuerpo: “Soy el fantasma de Shadwell Stair./[...]Soy la sombra que camina allí/Aunque con piel, firme y tibia/Y ojos tumultuosos como gemas” (Owen, 2008, p. 160). La condición fantasmal le abre sus ojos, los ojos del espíritu, que compara con las luces y lámparas del Támesis. Y continúa: “[...]Siempre mirando, desde la orilla/[...] Pero cuando las sirenas cacareantes suenan/Yo con otro fantasma estaré” (p.160). Ser fantasma le permite percibir la cualidad fantasmal de la ciudad: anticipa las bombas y la destrucción y, por lo tanto, su muerte. Todo, destinado a perecer.

a una casa a buscar al amigo ido en la Guerra, y, a pesar de la decepción inicial —“Bien vacía esa casa; no podía contener/Su humano fantasma, recordado en el amor/Que procuraba en vano aún la compañía” (Sassoon, 2004, p. 41)—, termina *visualizándolo*: “Estaba ahora a mi lado/[...] «Por ahora», dijo «mi espíritu tiene *más ojos*/Que el cielo estrellas; y los ilumina el amor»” (p. 41). La posibilidad de reunificación del fantasma radica, pues, en ese punto intermedio y paradójico que compromete lo *vivo como muerto*, al igual que lo *muerto como vivo*; Ana Cecilia y el amigo tendrían ojos para ver, pues afantasmarse no implica solo abrir nuestros ojos a la muerte, sino también abrir los ojos de los muertos, en su regreso, a la vida.

Como Brooke, Sassoon y Owen, hay muchos más autores de aquella generación, por ejemplo Ivor Gurney (1890-1937) y Heinrich Lersch (1889-1936), cuya poesía acudió a la figura del fantasma para intentar mediar un luto tan sobrecogedor e irremediable como el de las pérdidas de la Gran Guerra. Y todos tienen como inesperado antecedente común —no solo en el fantasma de *La amada inmóvil*, sino también en toda una carrera poética acechada por el espectro desde finales del siglo XIX— al vate mexicano, residente español, Amado Nervo. En su búsqueda por afrontar el drama personal, este supo trascender y sintonizar con el sintomático dolor de su mundo y su tiempo; con el fantasma, con “la poesía como lenguaje de comunicación sobre y con los muertos” (Winter, 1998, p. 7), este pacifista emprendió, desde su propia trinchera, una aguerrida lucha contra la ceguera y el olvido modernos.

Semblanza fantasmal de Amado Nervo: contextualización biográfica y antecedentes

“No para siempre en la tierra:/sólo un poco aquí” (Nezahualcóyotl, como se citó en León-Portilla, 1978, p. 49).

Los efectos de la muerte en una vida

La trascendencia de esta poesía espectral es también reconocible en el influjo duradero, ostensible y sobre todo efectivo que parece tener en la conducta y aspecto cotidianos de Amado Nervo. Cual edicto que designa la realidad y a la vez comunica al público dicha designación, “¡El fantasma soy yo!” serviría de confirmación y consolidación de una particular manera de ser y (a)parecer en el mundo. El afantasmamiento no correspondería solo a una dimensión poética, sino también a una dimensión vivida; a través de dicho afantasmamiento, poesía y vida, vida y muerte, participarían de un recíproco entrelazamiento.

Es por eso que en Nervo la incorporación de la muerte a la vida sería un proceso integral y progresivo cuyo cenit habrían sido la pérdida de Ana y la escritura de *La amada inmóvil*.

Instalado desde 1905 en España, donde escribiría el poemario, Nervo aboca su cotidianidad a la indagación sobre la muerte y sus efectos en la vida: “Vivir en continuo trato con espíritus [...], el más allá [y] lo invisible [...] aligera el alma y *comunica* a los hombres un aire de misterio [...] andaba por [...] Madrid como un testimonio vívido de lo inefable, lo no conocido[, buscando] lo sobrenatural sin hallarlo” (Reyes, 1996, p. 27). Viviendo y caminando en este mundo, una parte suya está fijada y obcecada en el otro. Será, pues, desde el siglo XX, con su llegada a Europa, que sus inclinaciones lo conduzcan hacia un estilo de vida alternativo y empecinado en el más allá. Muchas crónicas del poeta y otras sobre él dan cuenta de la correspondiente transformación de su vida.

Entre ellas, el recuento de su amigo Miguel de Unamuno. Por un lado, en confidencia, Amado Nervo le narra la historia de *una muerta que parece viva* y que anda invisible entre los vivos⁴². Esta anécdota es doblemente importante: primero, ilumina las creencias más personales del poeta, comunicables y comunicadas solo a sus más allegados; segundo, dramatiza la esperanza genuina que Nervo depositaba en la posibilidad de un regreso espectral (p. ej. de Ana Cecilia). Por otro lado, Unamuno pormenoriza una visita suya a la residencia Nervo en 1909. El español destaca que la casa parece más una cripta, un templo ofrendado al óbito, que revela el verdadero ímpetu de su insuperable fijación con la muerte⁴³.

Dicha obsesión injiere y se proyecta en la presencia misma de Nervo. De esta suerte, en uno de sus recitales, Ceballos (2019) afirma jocosamente que el poeta era “siniestro como una pesadumbre, lúgubre a manera de una salmodia de difuntos, [...como] los jetatores, los *fantasmones*, las noches oscuras, las torturantes pesadillas; [...] parecía un espantapájaros [que] iba a crascitar, con acento extraterrestre, [un] verso [...] de Edgar Poe, aquel verso

⁴² Unamuno (como se citó en Ortiz, 1943) tiene muy presente una conversación en que Nervo atribuye la posibilidad de su deseo a la anécdota de una escritora: “Aún recuerdo cómo me hablaba de cierta escritora inglesa que había contado la experiencia de la muerte: cómo un día, al salir a la calle, notó algo extraño, que las gentes no se percataban de su presencia, y acabó dándose cuenta de que se había muerto y continuaba su vida entre los demás mortales, pero la continuaba como sombra invisible para ellos. ¡Y qué recogimiento ponía el poeta al ir contando, en voz baja, lentamente, tristemente, estas consolaciones!” (p. 87).

⁴³ “En las paredes de la habitación donde me recibió Amado Nervo había unos grabados que hablaban en su lenguaje de la honda, de la dominante, de la casi única preocupación del poeta: de la Muerte. Uno representaba la Isla de los Muertos; otro, una fotografía de un estupendo monumento funerario; otros, por el estilo. Y apenas si hablamos de otra cosa que de la Muerte. Era la meditación o, mejor, era la «ensoñación» casi continua de Amado. Porque Nervo soñaba en la muerte. Pasó la vida soñando en la muerte, no en la vida misma” (Unamuno, como se citó en Durán, 1968, p. 48).

negro, cruel” (p. 57). Para Nervo, entonces, el fantasma es también *performático*: su autoproclamación, su demostración al otro de que *vive como muerto*, implica renovados y acordes proceder y fachada. De ahí que el poeta se construya una nueva subjetividad espectral que conlleva alteraciones del cuerpo y la mente: un nuevo ideal de hombre.

Por ejemplo, en una escena que antecede el fúnebre cruce de brazos que el vampiro *Nosferatu* (1922, F.W. Murnau) ejecutaba siempre antes de acostarse en su ataúd —y que inmortalizaría unos diez años después el actor alemán Max Schreck—, Nervo (2010) describe sus hábitos de alcoba luego de la muerte de la amada: “Todas las noches, al sentir la suave invasión del sueño, me digo: «Quizá no despertaré». Y me complazco en cruzar las manos sobre el pecho, con esa definitiva actitud de reposo...” (p. 786). Incluso en la reclusión de la intimidad, el poeta dramatiza, *pone en escena*, una gestualidad propia de como sería la vida de un muerto. En el pasaje, describe la mañana, la hora de levantarse, como la “más terrible de las veinticuatro”, y el acto de alimentarse, como la ingestión de una pócima enfermiza.

Corroboramos, entonces, que este ideal de hombre se opone a la figura esbelta, sana, móvil y vivaz, símbolo de la vida vital; por el contrario, se lo plantea noctívago, taciturno, ojeroso, enfermizo, como un *muerto viviente*... En su crónica “El hombre que reza”, Nervo (1920d) llega incluso a oponerlo al tiempo diurno de la productividad y el capital; el hombre ideal debería *vivir perpetuamente de luto*, como abstraído de los flujos del cambio y de la rotación del sol: “Un hombre [...] vestido de negro se pasea [...] a la hora febril en que el tráfico y el movimiento vespertinos llegan a su colmo. [...] Yo admiro a este hombre enlutado. [...] Él quiere, en suma, arrancarse a la puerilidad del mundo” (pp. 112-114). El eterno doliente, aquel que aguarda pacientemente el regreso de los seres amados y perdidos, no puede ser ya víctima de los ajeteos y las prisas del mundo moderno: hace parte del espacio-tiempo, pero a la vez está abstraído de él.

En el prólogo de *La amada inmóvil*, Nervo asume el papel de este hombre-fantasma. Allí explica la necesidad de dicha sustracción de sí mismo del movimiento de la cotidianidad: el tiempo del mundo y de la vida, que hoy es el mismo del capital y la transacción, lo conminará tarde o temprano a olvidar a la muerta Ana Cecilia. En pos de reinstalar la normalidad y jamás frenar la locomotora del progreso, el tiempo moderno conduce, irremediamente, al olvido definitivo, a no mirar atrás. Solo hay tiempo hacia adelante, y no para detenerse a llorar el pasado o recordar a los muertos. De ahí que el poeta asuma un

duelo interminable, pautándose según las cadencias y temporalidades de la muerte, como *ethos* duradero y contrario a las destructivas lógicas calendarias de la Modernidad:

El tormento empero de esta mutilación, de esta cirugía brutal de la muerte [de Ana Cecilia...] consiste, sobre todo, en una idea irremovible, indescepcable, que pesa sobre mi corazón y gravita sobre mi alma despiadadamente: la idea de que la vida, en cuyos brazos no somos más que míseras briznas de heno, ha de recobrar por fuerza sus fueros y me ha de traer por fuerza el olvido. Esta idea me es tan intolerable, que *me hace desear fervorosa, apasionadamente la muerte*. En las cartas de pésame, en las palabras de consuelo de los amigos, esta idea horrible, hija de la milenaria experiencia de los hombres, se encuentra a cada paso: «Ya se resignará usted. Ya olvidará usted. Ya se tranquilizará usted. Ello es inevitable. Nadie escapa a ese leteo... ¡Nadie! ¡Nadie!» (Nervo, 2010, p. 782).

No debe, pues, sorprendernos que el manuscrito inédito del libro hubiera sido hallado por Alfonso Reyes (2010) junto a un almanaque alterado con inscripciones vernáculas y jeroglíficas de fechas, todas actualizaciones del estado de la agonía de Ana Cecilia (p. 759). O que el poemario cuente con su propio y alternativo sistema anuario, en el que todos los poemas están peculiarmente ordenados y fechados durante seis años (1912-1918). Ni que Nervo nunca hubiera culminado oficialmente su escritura, interrumpida por su muerte. Todo esto obedece a que *La amada* no se ciñó al ciclo regular de una vida; este constituyó, más bien, un experimento literario que buscó reproducir la temporalidad de los fantasmas, lo intempestivo de los regresos espectrales, en vez de las dinámicas temporales mercantiles, con sus plazos de publicación, típicas para un autor de la estatura e impacto comercial de Nervo.

En consecuencia, estas posturas ontológico-temporales desintonizarán parcialmente de la vida a Nervo (2010): entregándose a la muerte, se convertirá, metafóricamente, en un engranaje defectuoso, en una parte *dislocada y disfuncional*, de la productiva máquina, del aceitado reloj, del mundo. En otras palabras, hará de sí *un vivo que no pertenece, ni funciona ni actúa, en y acorde a la vida*. Por eso, a través de la prosopopeya, el Destino impreca a Nervo en el poemario: “«Yo quiero que vivas, aunque tú no lo quieras. [...] ¡Qué me importan a mí tus ideologías! ¿Acaso no eres carne? Pues a comer, a reír, a buscar la hembra. [...] *No es humano* morar en excelsitudes espirituales como las que sueñas... »” (p. 783). Y eso lo sabe bien Nervo, que ya no procede ni obedece —o al menos eso desea creer él— los tiempos y necesidades de la carne y los humanos: ahora *él es un muerto viviente, un fantasma*.

Hacia sus últimos años, las descripciones obscuras y fantasmales que de él hace el prójimo solo ensombrecerán aún más: “La frente espaciosa era *pálida* [...]... Las manos se movían en la sombra como largas *hojas marchitas*, y al abrirse en *cansados* gestos, tenían el

ademán de bendecir...” (Horta, como se citó en Durán, 1968, p. 104). Y, según Durán (1968), para 1919 —año de su muerte, uno después de la última estrofa de *La amada*—, el nayarita habrá conseguido incluso parecerse físicamente a un fantasma: “Al final de su vida *parecía flotar* —vago, aéreo, *fantasmal*— [...con su] carácter dúctil, suave, blando, abierto [y] poroso [...] en un mundo de espectros, de aparecidos, de fantasmas desencarnados cuyas voces podían ser las de San Francisco [...] o las mujeres amadas” (p. 26).

La letargia y el sopor habrán devenido rápidamente enfermedad. *Desear ser un fantasma* herirá, sin duda, el cuerpo y la salud de Nervo, pues adelantar los verdaderos efectos de la muerte —el decaimiento, la putrefacción, la tiesura, la descomposición orgánica—, aunque en busca de su misterio y su secreto, implica renunciar a aquello de la vida que mantiene a flote a cualquier organismo: una comida balanceada, un rayo de sol, movimiento constante, horarios acoplados a los ritmos circadianos, etc. Es decir que la disfuncionalidad ontológica y espiritual procurada por el fantasma desembocará en la orgánica. ¿Cuánto más puede vivir un hombre que desea fervientemente la muerte, que actúa y vive como muerto?

La noticia de su muerte en 1919 (re)suscitará discusiones sobre el fantasma del poeta. Es muy emotiva y dicente la reacción de López Velarde (2019): “Yo amaba de tal modo a nuestro as de ases, que cuando lo sentí *desleírse*, dejé su lectura. De tal modo, que me resistí a hablar con él, por guardar su *fantasma*” (p. 252). La imagen del desleimiento usada por el jerezano, metáfora surgida de una reacción química, es acertada: sin duda alguna, el rápido declive y eventual caída de Amado Nervo, a sus escasos 49 años, se asemeja a la progresiva disolución de un cuerpo sólido en un medio líquido. El *medio* se hizo demasiado avasallante, y lo ya disuelto, lo perdido, no parecía recuperable; todo lo sólido que aún quedaba, sin mucha esperanza, empezó a deber y querer disolverse también.

Pero, aunque un cuerpo se haya disuelto, siempre quedan sus rastros, sus huellas que regresan. Y, ciertamente, el medio no permanece inafectado. Por eso hay algo esperanzador en el fraseo de López Velarde, algo que de seguro Amado Nervo habría aplaudido. No habrán pasado sino unas horas desde su fallecimiento, y ya existe la necesidad de guardar un *fantasma*; ya hay algo espectral, algo *otro*, buscando regresar. A lo mejor sea el Nervo modernista del pasado, del siglo XIX, cuya renuncia a los adornos verbales fue súbita; tal vez se refiera al Nervo de *La amada inmóvil*, que empezaba a abrazar la muerte desde entonces;

quizá, por qué no, al Nervo futuro que todos habrán de recordar e intentar evocar tras la lectura de sus poemas. En el fantasma, un siempre posible regreso de Amado Nervo.

México, 1876-1911: manifiesto de un fantasma

En términos de regresos, debe considerarse la injerencia del pasado de Nervo —su ascendencia y crianza mexicanas— en su apropiación y conceptualización del topo fantasmal. Porque, si bien vivió casi todo su siglo XX y produjo la mayoría de su obra fuera de ese país, primero en Europa y luego en Argentina, su interés vital, poético y epistemológico en los fantasmas surgió y brotó en el México decimonónico, donde residió la mayor parte de su vida. Ciertamente, las condiciones históricas y culturales de ese país propician una visión ambigua, casi indistinta, de la vida y de la muerte⁴⁴; de ahí que sus campos de cempasúchiles sean posible tierra fértil para la noción del fantasma.

Amado Nervo nació y creció en la zona rural de Tepic, en el estado de Nayarit. Se trataba de una población periférica y completamente al margen de los avances tecnológicos y adelantos modernos —no contaba siquiera con carreteras, ni mucho menos con luz eléctrica— que sí se incorporaban, imperfecta y progresivamente, a la Ciudad de México. Esta región estaba poblada por las ancestrales naciones cora y huichol⁴⁵, cuyas creencias y supersticiones estaban familiar y comúnmente esparcidas por toda la región: “La Sierra de Nayarit se encuentra relativamente poco hispanizada [...]. Religión, magia, sentimiento de la muerte, de la mortalidad y vulnerabilidad del ser humano, y al mismo tiempo de su perduración, debieron estar presentes en la infancia de Nervo” (Durán, 1968, pp. 50-51).

Por ejemplo, embalsamaban a los muertos y los adoraban en cavernas aledañas; la muerte constituía una existencia nueva, pues estas “Momias, se decía, no habían nacido de nadie, es decir, no las consideraban humanas” (Malvido Miranda, 2000, p. 202). Estos rituales y estas cuevas fueron objeto de persecución eclesial durante toda la época colonial,

⁴⁴ Describiendo el país en el que creció Nervo, Ortiz (1943) afirma que “el mexicano respeta el misterio de la vida y de la muerte, lo respeta con un dudoso ¡quién sabe! Cuando por las calles de las ciudades mexicanas cruza un entierro todos los hombres se descubren —es una vieja costumbre— con un gesto humano de saludo o despedida. ¡Quién sabe!” (p. 133). Este abordaje ambiguo de la muerte y a la vida situaría al mexicano en una posición ontológica liminar: lo intercambiable del saludo y la despedida refleja que, desde el lenguaje, a los nativos les es sencillo situarse *entre* la vida y la muerte.

⁴⁵ Nayarit quiere decir, en lengua cora, “caudillo, legislador y rey” (Barrón Mayorquín, 2016). Junto a los estados de Jalisco, Zacatecas y Durango, componía la región del Gran Nayar, habitada históricamente por varios grupos autóctonos, como los ya mencionados arriba, los mexicaneros y los tepehuanos.

pues la práctica era considerada idólatra. Otro ejemplo es que estos pueblos creían en la completa subyugación de la vida a la muerte: cada día, cada año, los astros (p. ej. Venus y el sol) se sucedían en un “un ciclo completo de creación y destrucción del cosmos” (Neurath, 2002, p. 158). Sometiendo a la vida, la muerte se imponía como una existencia renovada: en sus mitos, sus símbolos del paso del tiempo (p. ej. del amanecer), las estrellas son quemadas en hogueras o descuartizadas, y luego revividas en otras instancias, como aves o peces.

Lo compartido por todos estos ceremoniales nativos de la región es la reverencia y cercanía ontológica de la vida y los vivos a la muerte —que ya no solo es una etapa final y conclusiva— y los muertos —que cobran inéditas formas de *ser* y *estar* junto a quienes dejaron—. Es en este *medio* particular de abandono estatal, y por ende de ausencia parcial o total de las ideologías subyacentes al progreso y la Modernidad, que pueden prosperar culturas e imaginarios alrededor de la conservación de todo lo desaparecido. Y es en este medio específico en que la infancia y crianza de un hombre puede estar ínsitamente vinculada a lo muerto y a su regreso como fantasma: ese es incluso el énfasis o cariz que el mismo Nervo, ya adulto, concede, en retrospectiva, al recuerdo de su propia juventud en el Nayarit⁴⁶.

Una figura importante en la infancia fantasmagórica de Nervo (1920i) fue la tía que “soñaba poco en las cosas de este mundo, porque le faltaba tiempo para soñar en las del cielo” (p. 35). Fue gracias a una visión que ella tuvo —un aparecido caballero del siglo XVIII le revelaba que había un tesoro enterrado en la casa— que se introdujo la figura del espectro en la cotidianidad de los Nervo. Pero lo que más afectó al poeta fue la muerte de dicha tía por una enfermedad del corazón, y, sobre todo, la imagen de esta, fallecida soltera, dispuesta como una *novia fantasma*: “Murió a poco, en flor, y [la] tendieron en la gran sala, en un lecho blanco, nevado de azahares” (p. 36). De seguro este *símbolo* influiría para la imaginación poética de la amada fantasma Ana Cecilia después de muerta unos treinta años más tarde.

Otra figura esencial fue su abuela, que alcahueteaba las fantasías del pequeño Amado y legitimaba las creencias espirituales de la tía. Motivados ambos por aquella visión de un

⁴⁶ En su crónica “Varitas de virtud”, Nervo explica la venta de la casa donde creció. Este se cuestiona qué sucederá con los fantasmas que habitaban la casa junto a él: “Cuando niño, vivía yo en un caserón desgarrado, sólido y viejo, que era como la casa solariega de la familia. ¡Oh! mi caserón desgarrado, sólido y viejo, vendido después a vil precio, a no sé qué advenedizos, que fueron a turbar el silencioso ir y venir de los queridos fantasmas. Moraban en esa casa [con nosotros]” (Nervo, 1920i, p. 35). El poeta no solo opone el pasado bucólico e idealizado —la pequeña casa, derruida por su uso— a cualquier estructura más contemporánea, sino también la existencia fantasmal de la casa al moderno régimen capitalista. ¿Cómo se atreven esos “advenedizos” a ponerle precio a un fantasma? ¿Y cómo osa el ruidoso progreso turbar el silencio místico y espectral del campo?

tesoro, solían buscar cofres enterrados otrora por los españoles; contaba la leyenda que estos mandaban enterrar sus monedas de oro y luego procedían a asesinar a los enterradores, que se volvían fantasmas guardianes del botín. La abuela le enseñó el protocolo para este tipo de aventuras: “Mi abuela [lo sabía] a maravilla: [...había que] hablar al muerto. Donde había un tesoro, había un alma en pena. [...] No se ha sabido aún de fantasma ninguno que se resigne a dejar ignorado un entierro” (Nervo, 1920i, p. 38). Así, Nervo pudo considerar desde niño no solo que era posible hablar con y por los muertos, sino que la voz —y, por ende, la poesía— podía franquear aquellas distancias establecidas entre la vida y la muerte.

Más allá de lo anecdótico o pintoresco de estas mujeres, las experiencias de Nervo junto a ellas debieron aportar al hombre una noción muy útil, estratégica y necesaria del duelo —la de la posibilidad de los fantasmas y los regresos espectrales—, máxime cuando su vida estuvo pautada por desapariciones tempranas y trágicas análogas a la de la madre en 1906 y Ana Cecilia en 1912. Cuando tenía solo cinco años, en un caso muy publicitado en los diarios, su tía Catalina fue asesinada con una pistola por su esposo, el coronel Vicente San Martín (Adame, 2018); a los trece, con la muerte del padre, se volvió el hombre de la casa y guardián de sus hermanos, pues era el mayor; en 1891, falleció, enfermo, en sus brazos, su hermano Juan Francisco, de 16 años (Ortiz, 1943, p. 134); y en 1896, frustrado, se suicidó su hermano poeta, Luis, con quien con quien vivía en esa época en la capital (Adame, 2018)...

Quizá fuera gracias a ese acercamiento —o más bien cercanía— a la muerte, cultivados en el entorno fantasmagórico y tanatófilo en que creció, que Nervo consideró importante siempre llevar consigo a todos sus muertos e incorporarlos a su vida⁴⁷. No es gratuito que el acceso al conocimiento sobre estos personajes fallecidos a lo largo de sus años provenga, como hemos comprobado en las citas de este trabajo, de sus propios escritos: las mismas crónicas, poemas y cuentos que desde el principio de su carrera han perseguido al huidizo fantasma, a ese indefinido objeto perdido, son aquellas que, a su vez, hablan *con, por* y *sobre* sus seres queridos desaparecidos. *La amada inmóvil* y el motivo del fantasma en él

⁴⁷ En un cuento autobiográfico incluido en *El donador de almas* (1899), Nervo (2006) enuncia cómo después de la muerte de la tía soltera él no pudo nunca olvidar a sus muertos: “Después [de la tía], cada muerto me dejó la angustia de su partida, de tal suerte, que pudo decirse que mi alma quedó impregnada de todas las angustias de todos los muertos; que ellos, al irse, me legaban esa espantosa herencia de miedo...” (p. 206). En *En voz baja* (1909) vehicula una idea similar: “Yo vivo con la vida que mis muertos/no pudieron vivir. Por ellos hablo,/y río por lo que ellos no rieron,/y podo por lo que ellos no cantaron canto” (Nervo, 1920c, p. 214). La conciencia de la terrible desaparición del otro despierta en Nervo la conciencia de la desaparición propia y la necesidad de *guardar* cerca a los muertos, traerlos de vuelta a la vida, para evitar su desvanecimiento total.

contenido no es sino la cúspide, el perfeccionamiento, de una serie de obras literarias que intentan contrariar la pérdida definitiva a través de la evocación y el regreso espectrales⁴⁸.

Ya hemos establecido antes que esta necesidad de salvaguardar lo contingente de su desaparición definitiva, desplazando lo muerto de nuevo hacia la vida, implica una postura política contra el proyecto desmemorante y necrofóbico de la Modernidad. Máxime cuando este último se consolida en el país de Amado Nervo, donde su iteración más radical, el positivismo materialista-comtiano⁴⁹, fue asumida como doctrina rectora, entre 1876 y 1911, bajo el régimen del dictador Porfirio Díaz. El poder del estado mexicano era, pues, legitimado por medio de una filosofía de origen francés que abogaba por la comprobación y observación científica-sensorial como vía exclusiva del conocimiento, la legislación y tipificación de los saberes, la desaprobación de las emociones y la imaginación a favor de la racionalidad y la razón y, sobre todo, el rechazo de cualquier creencia teológica, sobrenatural o escatológica⁵⁰.

De ahí que esta corriente modernizadora y desacralizadora fuera asumida como oriflama del proyecto de Nación de la élite política liberal y la clase burguesa citadina, cuyo avance justificaba en detrimento de otras poblaciones marginadas e impermeables al supuesto progreso que procuraba. Entre otros, son excluidos los campesinos, los pueblos autóctonos, algunas mujeres, los enfermos mentales, los pobres, los hombres de fe e incluso cualquier burgués por alguna razón considerado “desviado”—es el caso de Nervo, que se niega a renunciar a sus muertos, sus afectos, su esoterismo...—. En ese sentido, como máscara mexicana de la Modernidad, el positivismo siempre estuvo “al servicio de un determinado grupo político y social en contra de otros grupos. [...] Cuando [los primeros]

⁴⁸ Así como a su madre le dedicó *En voz baja* y crónicas como “Un trino, un soplo de brisa y un rayo de sol”, y a Ana Cecilia, *La amada inmóvil* y tantas misivas y poesías de la década de 1910, el hermano Luis aparece ficcionado en su libro *Los balcones*. La tía y la abuela conforman la ampliamente citada crónica “Varitas de virtud”; el hermano Juan Francisco volvería a hablar en el cuento “El miedo a la muerte”. Para él, la poesía y la literatura en general evocan siempre a los muertos, dándoles una voz para que regresen.

⁴⁹ El positivismo comtiano francés busca una “inteligencia gradualmente emancipada [de los estados teológico-ficticio y metafísico-abstracto y la] radical vaciedad de [sus] explicaciones vagas y arbitrarias. [...] El ser humano] circunscribe sus esfuerzos al dominio [...], de la verdadera observación, única base posible de los conocimientos accesibles en verdad. [...] La pura imaginación pierde entonces irrevocablemente su antigua supremacía mental y se subordina necesariamente a la observación, [...] la apreciación sistemática de lo que es, renunciando a descubrir su primer origen y su destino final” (Comte, 1980, pp. 29-30).

⁵⁰ En un diario de la época, *La República* (como se citó en Durán, 1968), se reproduce el credo positivista asumido por el régimen de Díaz: “Creo en la onza de oro todopoderosa, creadora de todo lo bueno y todo lo malo, y en el billete de banco, su único hijo, señor nuestro, que fue concebido por obra y gracia del espíritu de la necesidad. [...]” (pp. 12-13). Puede comprobarse, en el lenguaje burlón y basado en el credo apostólico cristiano, que el positivismo buscaba *sustituir* a la fe religiosa en general —bien fuera cristiana ortodoxa o heterodoxa, o incluso cualquier creencia autóctona en el más allá— y al mismo Dios o a cualquier deidad.

afirmaban el valor universal de su filosofía, estaban afirmando, en forma bien consciente, el derecho a la preeminencia social de la clase que representaban” (Zea, 1968, p. 28).

Bajo este modelo, solo eran admisibles y reconocibles públicamente los referentes e imaginarios de las clases dominantes, centralizadas, urbanas y letradas. Los “otros”, los alienados, son ora asimilados y encausados por el sistema, ora relegados a un régimen social y cultural de la invisibilidad: verdaderos *fantasmas*⁵¹ acechan el campo o los tugurios. Esto implica el afantasmamiento, la “ausentización” de lo presente, de diversas y coexistentes creencias, opiniones y subjetividades que antagonizan la ideología imperante⁵²: “[Esta] construcción de la nación [...] tenía por objetivo generar homogeneidad cultural, crear la conciencia nacional e integrar a hombres, mujeres e indígenas [...] solventa[ndo] las causas que originaban el atraso del país [...] y abandonando] los elementos perjudiciales del origen étnico o religioso” (Ramírez González, 2018, pp. 157-158).

No son minúsculas las implicaciones de este fenómeno en la preocupación nerviana por la preservación de lo muerto y los muertos. Considerada una tara para el advenimiento del progreso, la creencia en la sobrevida —bien fuera el paraíso cristiano, bien fuera la resurrección huichol del sol— era una amenaza y debía ser eliminada o arrinconada: es por esto que alrededor del mundo, y desde su país de origen, el positivismo comtiano había incluido siempre en su decálogo programático, apoyado por textos terapéuticos o psicoanalíticos, la erradicación del más allá y de los muertos después de su partida⁵³. Para

⁵¹ Respecto a la invisibilización en la sociedad positivista de la época, Durán (1968) plantea una muy cruda realidad de los trabajadores mexicanos campesinos y pobres que se encargaban de materializar las obras y proyectos de la empresa del progreso de los ricos y terratenientes: “Hay en todas estas tendencias una especie de «darwinismo social»: lo mejor es que triunfen los más hábiles, ya que es esta la ley de la naturaleza y la evolución. Y si los ineptos —por pobres, ignorantes y faltos de carácter— no quieren desaparecer, lo mejor es que se les obligue a producir, a trabajar [...] *sin hacerse visibles*; que, gracias a un esfuerzo de la voluntad, de la atención, las clases poderosas ni siquiera se den cuenta de que los pobres existen” (p. 14).

⁵² Como afirmamos, en la definición de Berman, la Modernidad implica la “unidad paradójica” de experiencias contrarias. Por eso no sorprende que dicha característica sea aún más pronunciada en un país cuya implementación de los avances tecnológicos es desigual y discriminatorio. Que la sombra de Tepic permita creer en los fantasmas y que, paralelamente, en la Ciudad de México se busque expandir el alumbrado público que busca extinguirlos es una contradicción inherente al proyecto moderno mexicano: “Hallamos en esta época [...] un fenómeno fundamental [...]: la coexistencia de sistemas de valores muy diversos, incluso antagónicos. [...] En las zonas rurales, por ejemplo, sigue dominando una visión mágica y supersticiosa: a los cultos cristianos se mezclan actitudes animistas, derivaciones variadas y ricas de las antiguas creencias de los indios. [...] En las grandes ciudades, y actuando sobre minorías, las ideas positivistas —la ciencia a toda costa y únicamente la ciencia—, como guía del saber y de la conducta” (Durán, 1968, p. 15).

⁵³ Despret (2021) hace una lectura sagaz del régimen de anihilación que de lo muerto y los muertos se impone en la Modernidad positivista, en Occidente, desde la segunda mitad del siglo XIX, y cuyo culmen llega en 1917 con la tipificación que del trabajo del duelo emprende Freud: “La idea de que los muertos no tienen otro destino más que la inexistencia demuestra una concepción de un estatus muy local e históricamente muy reciente[...],

esta filosofía materialista, la muerte es el final, y el final es la nada: detrás de la culminación de la existencia, ninguna trascendencia.

El *medio* habitado por Amado Nervo, su México decimonónico, amenazaba implacable y constantemente con usurpar y censurar aquella prórroga de vida que concedería a sus muertos hasta su propio final. El régimen reinante en su país le dictaminaba que la existencia de su abuela, de la tía, de sus hermanos, del Gran Nayar, de los pueblos ancestrales mexicanos y de tanto que se escapa a su individualidad había sido en vano; que los fantasmas de la infancia no solo no existían, sino que eran, además, imposibles e ilegales. La huella de esa clase de régimen, esas filosofías materialistas aún en boga para la década de 1910 en Europa, sería la que amenazaría, algunos años después, la posibilidad de que la mujer que más amó, su Ana Cecilia, lo esperara, afantasmada, para un nuevo encuentro.

Es a la luz de esta realidad que concluimos el menester de la postura fantasmal de Amado Nervo. Porque en su situación espaciotemporal, asumirse como un fantasma es un gesto rebelde y disidente. Proclamar “¡El fantasma soy yo!” en medio de un contexto materialista implica reapropiar y positivizar aquella invisibilidad, que en principio pareciera ser una debilidad más, a la que el sistema ha condenado a tanto y a tantos: ser invisible, estar afantasmado, posibilita las ventajas de ser ilegible y, por ende, inasimilable para y por un violento proyecto de homogenización e integración nacionales en el que no todos tienen cabida —y mucho menos nuestros muertos—. Ciertamente, un régimen que no cree en los fantasmas, que no percibe sus efectos⁵⁴, no dispone de las herramientas para erradicarlos.

“¡El fantasma soy yo!” aparece, entonces, como un *manifiesto* por las idiosincrasias fúnebre y espiritual de varias culturas y cosmovisiones: Amado Nervo, aún de carne y hueso,

impuesto] con un ímpetu tal que se volvió una convicción oficial para nosotros [con el] positivismo del filósofo Augusto Comte [...]. Esta [...] concepción [...] “dominadora” [...] aplasta a las otras [maneras de relacionarse con los muertos o reaccionar frente a la muerte] y les deja poco lugar. Síntoma de esta dominación, la teoría del duelo se volvió una verdadera prescripción: «Debemos hacer el trabajo del duelo». Fundada sobre esa idea de que los muertos solo tienen existencia en la memoria de los vivos, insta a estos últimos a cortar todos los lazos con los fallecidos. Y el muerto [solo puede] hacerse olvidar” (pp. 15-16). En consecuencia, se elimina cualquier capacidad de agencia, de efecto, que la pervivencia de lo fenecido pudiera tener en el mundo.

⁵⁴ Por eso, en el poema, Nervo (2010) ubica su resolución fantasmal después de constatar lo limitada que es la percepción exclusivamente sensorial: “¡Qué entiendo de las cosas! Las cosas se me ofrecen,/ no como son [...], sino como aparecen/a los cinco sentidos [...] /mi sensorio grosero, mi percepción menguada./[...] ¡El fantasma soy yo!” (p. 806). Hacerse *fantasma* es dejar de entender las cosas solo como fenómenos sensoriales: lo no visto, lo no presente, invita un nuevo orden epistemológico inadmisibles e indescifrables para una noción empírica del saber. Para el Porfiriato positivista, atado a las manifestaciones sensibles, todas las creencias y sabidurías que Nervo ha decidido representar, en cuanto lidian con lo invisible y otras instancias extrasensoriales, son irreconocibles e incognoscibles: están, por ende, fuera del alcance de su guante autoritario e institucional.

se solidariza e identifica con todo lo muerto, con todo aquello en necesidad de ser conservado y regresado espectralmente; reconociéndose él mismo extinguido, Nervo toma partido por la durabilidad y permanencia ontológicas de todo un ámbito de México en riesgo de extinción. A través de la poesía, el poeta pareciera reivindicarlo y evocarlo todo: “¡Mi abuela soy yo! ¡Mi tía soy yo! ¡Mis indios soy yo! ¡Mi campo soy yo!”. Es por eso que en su poema, cuando le grita a Ana Cecilia “Tú no eres el fantasma: ¡El fantasma soy yo!”, le está gritando a todo(s) lo(s) desaparecido(s): “Yo renuncio a un poco de mi vida, de mi presencia, para cedérselas; ustedes, que ya no son, que están ausentes, acéptenlas y regresen a la existencia”.

Este *manifiesto fantasmal* de Amado Nervo les advierte a los fueros positivistas del Porfiriato y otros regímenes análogos: no puede emprenderse ninguna política o jurisprudencia sin contar aquello que no por ausente deja de existir⁵⁵. ¿Cómo concebir un inclusivo proyecto nacional en México, máxime tras su pasado colonial, excluyendo y deslegitimando a la abuela, al pobre, al indio, a Ana, al mismo Nervo...? Derrida (2012) suscribe esta visión: “Ninguna justicia [...] parece posible o pensable sin un principio de responsabilidad más allá de todo presente vivo, en aquello que desquicia el presente vivo, ante los fantasmas de los que aún no han nacido o de los que han muerto ya” (p. 13).

Una vez más, como desde tiempos inmemoriales⁵⁶, son demostradas las implicaciones públicas y políticas de los duelos domésticos. El sufrimiento por la muerte de una mujer, pretexto de Amado Nervo para escribir *La amada inmóvil*, trasciende la particularidad de su dolor, y evidencia, como lo hacen mejor la poesía y la literatura, la realidad problemática de su país y del mundo en que vive. Cuando los muertos están en peligro de *morir para siempre*, cuando más necesitan algo más de vida, el fantasma se vuelve no solo un lenguaje apropiado y universal para intentar sobrellevar el duelo, sino también otra postura política, ontológica y epistemológica contraria a las lógicas alienantes y deshumanizantes de la Modernidad.

⁵⁵ En un aforismo de su vida tardía, postula más directamente las bases de su posición política frente al duelo: “Hay que luchar desesperadamente contra esa sombra invasora de olvido que pretende ahogar en nuestra memoria el recuerdo de los muertos amados” (Nervo, 1920k, p. 157). Incluso, en los mismos términos derridianos de la justicia, describe una *ley del amor* con jurisdicción interdimensional; esta dictaría las responsabilidades de lo vivo con lo muerto —del más acá con el más allá—: “¡Oh, mis muertos, yo no sé si vivís[...]! Yo no tengo más dato que mi amor... Sí sé que os amo, y mi amor es una certidumbre. ¿Cabe amar tan hondo a quien ya no existe? ¿No lleva el amor consigo *su propia ley*? [...] Si os amo, pues, existís” (p. 220).

⁵⁶ La coyuntura de Amado Nervo nos remite, por ejemplo, a la *Antígona*, de Sófocles. Su deseo de enterrar el cadáver de Polinices fue una toma de posición contra las leyes tebanas y Creonte, así como el deseo de Nervo de crear, en ese tiempo en particular, a pesar del escepticismo moderno, en la sobrevida de lo que más ama es también rebeldía contra el régimen del Porfiriato.

Capítulo 2: *La amada inmóvil*
—Inmortalidad, imagen e ilusión—

“En mis brazos lo he perdido todo,/y sólo tú naces siempre de nuevo:/te conservo, porque
nunca te he tenido” (Rilke, 1968, p. 181).

En una de las secuencias más conmovedoras de la introducción narrativa de *La amada inmóvil*, Amado Nervo (2010), desconsolado, se sienta a recordar en el tálamo que compartía con su compañera recién fallecida: “Coloco una silla al borde de la cama, pegada al sitio donde expiró, y en la penumbra de la alcoba *evoco* toda una vida” (p. 787). *Regresa a él*, con precisa exactitud, la fecha y el lugar en que *vio por primera vez* a la fallecida Ana Cecilia Luisa Dailliez. El encuentro ocurrió la noche del 31 de agosto de 1901, en París. Visualiza, entonces, esa tediosa velada en que una mujer lo dejó plantado en un establecimiento del Barrio Latino, de París. Frustrado y ya camino a casa, su mirada se topó con la de una joven paseante: su futura compañera de amores y viajes por más de una década.

Para él, esa primera reunión había implicado alguna participación del misterioso más allá: “La [otra] muchacha no acudió a la cita y, en cambio, la mano misteriosa que teje los destinos nos puso a Ana y a mí frente a frente” (Nervo, 2010, p. 787). En otra instancia se refiere al suceso como ya “escrito” (p. 788). Incluso desde el comienzo de su relación, *una imagen* del encuentro con esta mujer parecía haber sido enviada —*regresada*— de alguna dimensión espiritual para anunciarlo y confirmarlo: “Brotó nuestro amor/con un *antiguo fervor*,/y hubo, al tendernos la mano,/cierta *emoción anterior*,/venida de lo lejano [...con] un cariz de *otro sitio*, de *otra edad*, y una familiaridad de indefinible matiz...” (p. 819).

Una Ana Cecilia corpórea caminaba por las calles de París y se cruzaba con un extraño. Pero, a la vez, sin saberlo, emulaba la imagen de otra Ana Cecilia que, incorpórea, ya se había encontrado con Nervo en alguna visión o sueño premonitorio del Arcano⁵⁷. En estos términos, Amado Nervo afantasma a un ser viviente asignándole, incorporándole, una

⁵⁷ Bien lo dice Derrida (2012): “Repetición y primera vez, es quizá ésa la cuestión del acontecimiento como cuestión del fantasma. [...] Repetición y primera vez, pero también repetición y última vez, pues la singularidad de toda primera vez hace de ella también una última vez. Cada vez es el acontecimiento mismo una primera vez y una última vez. Completamente distinta. Puesta en escena para un fin de la historia. [...] Pero] después del fin de la historia, el espíritu viene como (re)aparecido” (p. 24). Para Nervo, su primer encuentro con Ana Cecilia es fantasmal porque es la paradójica repetición, el regreso, de un momento de la historia que es único: ellos solamente pueden conocerse por primera vez una sola vez, y, sin embargo, hay algo, una imagen —espiritual, incorpórea, *otra*—, que regresa en ese instante a Nervo.

participación parcial en otro mundo: como si la pura presencia del cuerpo de carne y hueso parado frente a él no estuviera completa, el poeta se ve en la necesidad de justificarla o corroborarla evocando una ausencia vaga e imprecisa, un no-cuerpo, bajo la máscara de la predestinación o la profecía de algún misterioso demiurgo. En otras palabras, Nervo asume a su dama como beneficiaria —o necesitada— de una plusvalía espiritual; como si tuviera la necesidad de garantizarle desde ya un pedacito de realidad o existencia en algún otro lado.

A la luz de todo lo anterior, descubrimos un doble afantasmamiento de Ana Cecilia: un fantasma contenido en otro. Nos referimos, si se quiere, a una suerte de *mise en abyme* (“puesta en abismo”) fantasmal. Por un lado, la amada regresa espectralmente a través de la anécdota que el Nervo doliente *imagina* junto a la cama vacía en su presente; por otro lado, introducidos ya en la diégesis, *la misma anécdota* —una pretérita (¿o futura?) y premonitoria imagen del encuentro— regresa justo cuando está ocurriendo, cuando la amada, viva, está frente a Nervo por primera vez. Viviendo o muriendo, a Ana Cecilia siempre le fue procurado su propio fantasma, cortesía de nuestro habilidoso poeta.

En uno de los versos más crípticos de *La amada inmóvil*, el poeta imprecisa a Ana Cecilia: “Eres *el fantasma de un fantasma...*” (Nervo, 2010, p. 837). ¿Se referiría a esta imagen retornada dentro de otra imagen que también retorna? En nuestra opinión, esta desdoblada epífora oculta algo más, a lo mejor alguna suerte de complejo y distinto afantasmamiento multidimensional. ¿Por qué la amada regresa cuando debería estar muerta y cuando vive parece fugarse a otros reinos en el más allá? ¿Y por qué otorgarle presencia cuando está ausente y ausencia cuando está presente? Como un fantasma, oscilaremos entre la muerte y la vida de una mujer para intentar dar respuesta a estas interrogantes.

El fantasma de una viva: cuando lo presente no está del todo ahí

“Y si nunca te vi ni te amé viva, ¿por qué hoy vas y vienes pensativa por la bruma de nácar de mis sueños?” (Nervo, 1920c, p. 131).

Condiciones materiales para afantasmarse a una mujer

Dejar la vida bohemia de París y el apartamento de Montmartre es difícil para Amado Nervo, acostumbrado a los azules cortejos del río Sena y del compañero Darío. Pero ahora tiene a Ana Cecilia, que lleva consigo, además, a su hija de otra relación, Margarita, nacida alrededor

de 1901. Después de muchos viajes juntos —desde Nueva York hasta Basilea— y una breve residencia en México, el poeta es nombrado, tras sobresalir en sus exámenes diplomáticos, segundo secretario de la Legación de México en Madrid (Durán, 1968). Ese será el lugar de residencia de la familia, en un apartamento de la calle Bailén, en el barrio del Palacio, desde agosto de 1905. Será allí, en 1912, en las noches, donde Nervo cuida de una convaleciente y llora luego su caída, y allí donde escriba, también en las noches, su *Amada inmóvil*.

Ya instalados, Amado Nervo reajustó el nombre legal de su compañera, sin que fuera un requerimiento legal. El poeta tomó prestado el nombre de la madre de la francesa, Elisa Dailliez, y se lo asignó a su pareja en ocasión del censo residencial del Ayuntamiento. Esto quiere decir que en los documentos oficiales de la municipalidad madrileña, la acompañante del cabeza de familia aparece como Elisa Dailliez. Y, por si fuera poco, medio nombre de la amada, es decir Cecilia Dailliez, no es reservado a su “consorte”, sino a quien desempeña el rol de la hija, que en realidad vendría siendo Margarita. Para la autoridad vecinal, en la residencia Nervo vivían: Amado, jefe de unidad familiar; Elisa Dailliez, compañía de este; Cecilia Dailliez, hija, e Inocencia Carrero y Lucía de las Heras, criadas⁵⁸ (Simón Díaz, 1993).

En este prolongado y novelesco juego de desdoblamientos, Ana Cecilia pasa a personificar, en función de la dificultad nominal que ahora acarrea, esa “cierta «cosa» difícil de nombrar” que, como afirmamos, es para Derrida el fantasma. Por un lado, su presencia ahora es designada por un nombre ajeno, el de Elisa, quien fuera su madre; por otro lado, su nombre designa desde entonces el de una presencia ajena, nombrando y, a la vez, encubriendo a Margarita, su hija. En consecuencia, el signo lingüístico es obnubilado doblemente en el afantasmamiento: ¿cómo reconciliar un significante (Elisa) que alude a la madre, ausente⁵⁹, con el correlato mental, el significado, de una mujer de carne y hueso?; ¿o que alude a otra, la hija, aunque presente, rebasando el significado que el significante abarca en un principio?

De ahí que, durante su vida con Nervo, la amada interpele o sea interpelada por nombres que interpelan, en verdad, otras cosas y seres alejados de su presencia. Y esta

⁵⁸ El descubrimiento de este embrollo documental es obra de Simón Díaz (1993), quien, tras ofrecer algunos motivos para toda esta suplantación, concluye que no fue un error de digitación o dicción de Nervo, sino que fue algo premeditado: “Todo parece indicar que se ha traído a cuenta [el resucitado] nombre [de la madre] para justificar y *dar respetabilidad* a la tercera persona mentada [Ana Cecilia]” (p. 170). ¿En qué sentido la haría más respetable evocar a Elisa, una madre desconocida por todos? ¿Y por qué no preservar el nombre de la hija?

⁵⁹ De acuerdo con Simón Díaz (1993), Nervo nunca conoció a la madre de Ana Cecilia, ni esta estuvo con ellos en ninguno de los viajes ni residencias. Esto parecieran corroborarlo las biografías de Durán y Ortiz, en donde se menciona siempre al padre teósofo de Ana Cecilia o a su hermana, Helena, pero nunca a la madre.

incongruencia nominal no es sino otra manifestación, otro síntoma, de un afantasmamiento más general. Lo cierto es que, en función de su rol plenipotenciario en el hogar, Nervo prescribe para esta mujer un injustificable régimen de invisibilidad: “Por diez años su *diáfana* existencia fue mía” (Nervo 2010, p. 844). Ella *está ahí*, en el interior, aunque el poeta se esfuerza por hacer parecer lo contrario, sobre todo hacia los otros y el exterior. Todo radica en su decisión de nunca haber hecho público su vínculo o haberse casado con Ana, ni por la Iglesia ni por lo civil, en lo que aun para él mismo fue una misteriosa determinación⁶⁰. En el mundo diplomático español, no casarse con ella equivale a deslegitimarla y desrealizarla.

Nos referimos a las consecuencias de la convivencia no conyugal en una típica y ortodoxa sociedad burguesa, atada —aunque socarrona e hipócritamente— a las apariencias y la formalidad de los sacramentos. El estatus social oficial de Ana Cecilia pasaría a ser el de la concubina o cortesana, papel que, ciertamente, no desempeña en la realidad y que, además, desintoniza radicalmente del discurso amoroso de Nervo (2010). En *La amada inmóvil*, este la describe como a una esposa: la suya es “la más cordial y *noble* compañía” (p. 770), la de una “novia única” (p. 859); a pesar de esto, ella no es su novia, y, en una mujer, ambas, nobleza y unicidad, son cualidades antitéticas a la situación de la “querida” o la fornicadora, caracterizada en esa sociedad por su bajeza y por ser en realidad otra hembra entre tantas.

Así, el verbo literario del nayarita embarniza y, por ende, oculta y mistifica la verdadera situación de Ana Cecilia: tal y como su nombre oficial remite a alguien que no es ella, su situación real —en ese contexto, la de la ramera— tampoco es remitida por las nupciales representaciones poéticas del vate. Para ambos casos, absoluta disimetría entre el lenguaje que significa y lo significado por el lenguaje. En consecuencia, Nervo no estaría dispuesto nunca a admitir abiertamente, en su condición de figura pública y política, que mantiene un vínculo que no deja de ser extramarital por más inspirador; mucho menos cuando es precisamente desde dicha faceta que pregona a favor del matrimonio burgués⁶¹.

Esta ambigüedad de la posición marital conlleva a la invisibilidad física y espacial, pues Nervo no solo oculta la relación sentimental, sino también a la mujer del mundo exterior.

⁶⁰ En una carta a su hermano Rodolfo, escrita y enviada después de la muerte de Ana Cecilia, Nervo (como se citó en Nervo, 2010) describe que todo se debió a “preocupaciones y suspicacias indignas y estúpidas” (p. 978).

⁶¹ Por ejemplo, en la crónica “Divaga divagando”, Nervo (1920d) denuncia cómo la sociedad de su tiempo, secular y desacralizadora, desecha la idea del amor eterno matrimonial en favor del amor ardiente del pecado y los *affaires* ilícitos. Es curioso, entonces, que desde la privacidad el propio Nervo parezca asumir y personificar aquello que, desde el lenguaje y sus posiciones públicas, contraría.

En el poemario describe cómo, por ejemplo, ni siquiera los amigos o colegas que visitaban la residencia de Bailén sabían de la existencia, y mucho menos de la presencia, de Ana Cecilia: “Aparentemente yo vivía solo, y muy raro debió de ser el amigo cuya perspicacia adivinara, al visitarme, que allí, a dos pasos de él, latía por mí, por mí solo, el corazón más noble, desinteresado y afectuoso de la tierra” (Nervo, 2010, p. 772). *Como si no* estuviera allí, *como si* no existiera, la presencia de Ana es trasfigurada en ausencia: ella reside detrás de las paredes, en constante función mimética con el amoblado y el papel de colgadura.

Las salidas de la casa eran esporádicas y estaban condicionadas a la compañía chaperona de Amado Nervo: “Pocas veces, muy pocas, salíamos juntos, evitando las arterias febriles de las metrópolis, donde mi relativa popularidad podía prepararme sorpresas” (Nervo, 2010, p. 772). Quien sí tenía garantizadas las diarias huidas exteriores era el propio poeta, que no podía faltar a sus labores diplomáticas y otros compromisos sociales fruto de su actividad autoral. Esta cotidianidad femenina de reclusión y localidad contradice aquella prometedora etapa inicial en pareja, de viajes cosmopolitas, de la que el poeta destaca las manifestaciones públicas del afecto: “París, Londres, Nueva York, México, Bruselas, Roma, Venecia, Florencia... *Medio mundo nos vio juntos*” (p. 788). Pero pareciera, entonces, que el otro medio, el que no los vio, estaba destinado a no verlos nunca.

Son tales la pertinencia y la pertenencia de la amada enclaustrada al espacio doméstico que uno de los motivos de aflicción después de su muerte será la incompletitud de la casa: “¡[Fue la última noche] en su casa, donde siempre había sido *el alma y la luz y todo!* ¡En su casa, donde [...] cuanto la rodeaba era suyo, afectuosamente suyo!” (Nervo, 2010, p. 852). Este verso revela un panteísmo miniaturizado y casero, en el que Ana Cecilia sería algún lar, uno de los antiguos dioses hogareños, y, a la vez, todos los utensilios y enseres que la rodean en el recinto. Quizá por eso en la escena inicial de este capítulo el poeta se lamenta viendo la silla y la cama: en ambos, pedacitos dispersos de la presencia de la amada.

Y es que, precisamente, afirmar que Ana Cecilia es, a la vez, su propia casa, o cualquier espacio geográfico u objeto, implica, de nuevo, incorporar *algo más*, ajeno y distinto a ella misma, a su presencia; afirmarla a ella como una casa es una simultánea negación de su propio cuerpo y el estatuto ontológico que le corresponde. Una propuesta interpretativa de lectura nos conduce a relacionar esta particular iteración del *fantasma* de la amada con el amplio conocimiento del poeta sobre cuentos góticos y victorianos de

fantasmas⁶²: en la segunda mitad del siglo XVIII, el fantasma “se encuentra *incrustado*, de hecho, en la materialidad del [castillo gótico], a la manera de una emanación de sus entrañas arquitectónicas: no hay fantasma sin castillo” (Guerrero Apráez, 2020, p. 227).

La anterior lectura podría soportarse en la materialidad de la primera edición del poemario. Publicado póstumamente en 1920, dentro de sus *Obras Completas* (compiladas por Reyes e ilustradas por el historietista español Fernando Marco), su cubierta ostentaba una lúgubre torre de un castillo gótico. Este dibujo en particular sobresale y difiere de los de los demás volúmenes, más figurativos, voluptuosos y cercanos al pomposo *Art Nouveau*: ninfas, sílfides, etc. La decisión estilística más obvia de representar una mujer en la cubierta de un poemario llamado *La amada inmóvil* no ocurriría sino hasta 1928⁶³. En consecuencia, durante casi una década, los lectores identificaron en su imaginación al “personaje” principal del poemario más célebre de Amado Nervo con un torreón medieval de piedra caliza.

Todo lo anterior, toda esta encerrada existencia de la compañera, desemboca, para el poeta, en una cotidianidad performática de excusas y embustes públicos: “Inventaba todos los días una nueva mentira para [ir a verla y] escapar a las invitaciones, para despistar la curiosidad en acecho de los íntimos” (Nervo, 2010, p. 772). La supuestamente desenvuelta vida de poeta y diplomático que Nervo lleva, con sus perpetuos compromisos, con la necesidad social y ubicua de su *presencia*, solo puede sostenerse artificialmente en función de que Ana Cecilia exista como *ausente*⁶⁴. Nos referimos a una fantasmagoría habitual, y no por eso menos terrible, de la historia de la literatura universal: detrás de casi todo gran, exitoso y “autosuficiente” poeta, una mujer acallada, limitada y afantasmada. Tres años antes de su muerte, Nervo (1920c) le dedicaría personalmente este “Ruego”, en *En voz baja* (1909):

Fui bueno para ti como las rosas[...];y te hice, en tus horas dolorosas,/la *santa caridad de mi poesía*./En cambio, sé *indulgente*, como una/*hermanita mayor*; pon tu sonrisa/en esta lobreguez de mi fortuna.../Sé piadosa... como un *rayo de luna*!/Sé suave... como un *soplo de brisa* (p. 133).

⁶² Comprobable en crónicas como “La literatura maravillosa” y a lo largo de su narrativa, compuesta principalmente de cuentos de ciencia ficción y terror. Incluso en la misma *Amada* persiste la imagen poética de la torre del castillo gótico que encierra un alma: en su caso, la de Nervo, atrapada por los groseros cinco sentidos.

⁶³ Esta edición retrata a una mujer, como preservada artificialmente en su tumba, prístina, es llorada por un hombre. Ambas cubiertas pueden ser apercibidas en la sección de los Anexos, al final de este trabajo.

⁶⁴ Nervo (2010) es tan consciente de que la forma en que conduce su vida no es natural que una vez se vuelve necesario divulgar la existencia de Ana Cecilia porque su enfermedad ha empeorado —y, por consiguiente, ella debe salir y ser atendida médicamente o él debe dedicarse a cuidarla—, él mismo afirma: “Por fin, un día ya fue imposible el *fingimiento*, y [...] yo dejé caer, en manos de mi «superior inmediato» [...] mi ingenuo *secreto* de tantos años” (p. 773). Su vida es fingida —es, a la vez, lo que no es—, y está basada en hacer parecer lo que no es a aquello que sí es: la amada, siendo presente, es forzada artificialmente a vivir como muerta o ausente.

Este constituye un pacto fantasmal propuesto, desde la poesía, a Ana Cecilia. Queda claro que la única realidad que Amado Nervo está dispuesto a ofrecerle a esta mujer es la *realidad como imagen poética*, disímil y no correspondida con la *realidad ontológica*: esto explica que en *La amada inmóvil* el poeta desfonde su corazón en fervores casi religiosos por su musa, pero que en la realidad ella habite ocultada. Solo a través de su poesía puede la mujer adquirir *visibilidad*, a costa de su *visibilidad* en el mundo. No es, pues, casualidad que, a cambio de ser *realizada* en la poesía, el poeta le incorpore algo que en verdad no es —la hermanita en vez de amante— o alguna sustancia incorpórea que reduce la completitud de su presencia, *desrealizándola* —transparentes e ingravidos rayos de luz o soplos de brisa—.

Esta poesía amorosa funge, entonces, como *dispositivo fantasmagórico*. Sus versos e imágenes contribuyen, por un lado, a encubrir la carente realidad cotidiana de una mujer en favor de otra, poética, más abundosa. Por otro lado, dislocan y deslocalizan la presencia de Ana Cecilia, de carne y hueso, en instancias que niegan la propiedad y unicidad de su cuerpo: ampliándola a una casa, objetos o, incluso, a una mujer diferente —supuestamente ella misma—, amada sin limitaciones; o reduciéndola a sustancias/efluvios⁶⁵ o a la pura negación misma de la invisibilidad o la inexistencia. A veces, hecha de ausencia, como un agujero negro, el poeta la colma con la presencia de lo otro; a veces, cuando parece tener mucha presencia, substraerla invisibilizándola. En ambos casos, el desdoblamiento del fantasma.

Sobre los ángeles y las estrellas como metáforas del diferimiento

Para ejecutar los anteriores desdoblamientos fantasmales de la viva, Amado Nervo privilegia dos metáforas para referirse a Ana. En ocasiones fue o pareció un ángel, y en otras, una estrella. Tras su aparente piedad y esplendor, ambas imágenes esconden consonantes motivos ideológicos y difieren la presencia de esta mujer más allá de sí misma. La potencia simbólica de estos dos *tropos* es explotada al máximo por el conocimiento y trayectoria de vida de Nervo: la primera, por su breve pero sustanciosa incursión en el sacerdocio⁶⁶, y la segunda, por su afición a la astronomía y otrora membresía a la Sociedad Astronómica Mexicana.

⁶⁵ En otro ejemplo, cuando ella está muriendo, Nervo (2010) se concentra en el olor de Ana que aún vive en una seda: “Deja que muriendo, pueda acariciar esa seda en que vive aún su olor:/...¡Es todo lo que me queda de aquel infinito amor!” (p. 798). La presencia de la Amada es reducida a porciones, a sus sustancias constitutivas, mas no a toda ella, entera.

⁶⁶ Fue en la última década del siglo XIX, a los 21 años, que Nervo decidió estudiar para ser sacerdote. Aunque no alcanzó a recibir la tonsura ni a integrar el clero, sobre todo porque su padre murió y debió asumir la cabeza

Así, en el poema “Nadie conoce el bien”, Nervo (2010) afirma que siempre tuvo cerca un ángel, y que nunca pudo verlo: “Había un ángel cerca de mí,/mas *no le vi...*[...]Y/yo, en tanto, estaba viendo *otras cosas*” (p. 816). Esta metaforización puede contextualizarse en la bíblica facultad angélica de la invisibilidad. Por ejemplo, en Mateo 18:10, se amonesta a las personas por menospreciar la pequeñez de los niños, pues detrás de cada uno se oculta la grandeza invisible de un ángel. De igual forma, en 2 Reyes 6:15-17, el profeta Eliseo, asentado en la ciudad de Dotan, pide a Dios por que su ayudante logre ver los ejércitos invisibles de ángeles que los protegen de las huestes del rey damasceno Ben-Hadad.

Que Ana haya sido como un ángel la condena, entonces, a esta perpetua invisibilidad: como la presencia de estos seres reside en una superior e imperceptible dimensión, la presencia de Ana es postergada a *otro tiempo y lugar*, alejados de este mundo. En otro poema que le dedicó en vida, el poeta confiesa: “Oh, mi Señora: un profundo/clamor diciéndome está/que eres un ángel, que *va/de incógnito* por el mundo” (Nervo, 1920b, p. 133). Aludiendo a la proclividad de los ángeles por la máscara y el anonimato⁶⁷, el poeta no solo incurre en el borramiento de la identidad de la mujer —negando su presencia, atribuyéndole las propiedades de un disfraz inescrutable—, sino que la *visibiliza en exclusiva* para él: como si fuera suya, solo Nervo tendrá la potestad de observarla y reconocerla por quien realmente es.

No puede ignorarse tampoco la definitiva carga espiritual que el poeta le asigna a su amada con la metáfora. La muerte de Ana Cecilia será ilustrada como el regreso de este ser alado de un cielo terrenal al suyo, espiritual: “Cuando [el ángel], callado, tendió su vuelo/y quedó al irse torvo mi cielo,/mi vida *huérfana*, mi alma *vacía*,/comprendí todo lo que perdía” (Nervo, 2010, p. 817). Sin ella, la vida de Nervo habría perdido su peso en espíritu; queda “huérfana”, “vacía”, pura masa inerte. Esto se debe a que, en la tradición cristiana, los ángeles son, literalmente, espíritus⁶⁸ que no disponen de materialidad física o corpórea. De ahí que angelizar a Ana Cecilia —y, aún más, imputarle la imposible responsabilidad de conceder

de la familia, “en 1891, Nervo, seminarista por fin, estudia teología y patristica, y en examen público es premiado como el primer lugar entre 22 condiscípulos” (Durán, 1968, p. 58).

⁶⁷ En Hebreos 13:2, Pablo advierte: “No os olvidéis de la hospitalidad, porque por ella algunos, sin saberlo, hospedaron ángeles”. Se refiere, sin duda, a episodios como el de Génesis 15, en el que tres ángeles vueltos hombres se les aparecen a Sarah y Abraham, quienes, a pesar de su hospitalidad con los extraños, no los reconocen como mensajeros del Señor.

⁶⁸ En Salmos 104:4, el ángel es literalmente descrito como un “espíritu” (o, en algunas traducciones, como un “viento”); en todo caso, una entidad sin necesidad de cuerpo. Asimismo, en Hebreos 1:14, Pablo los distingue como “espíritu servidores” (algunas traducciones incluso utilizan la palabra “sirvientes”). Ana Cecilia no solo sería *algo* espiritual, sino un *algo* espiritual que *sirve* a Nervo: su responsabilidad es espiritualizar su vida.

trascendencia a la vida de otro— sea espiritualizar a un ser cuyo cuerpo y necesidades son de carne y hueso: volverla espíritu es negar su cuerpo y, por ende, su humana presencia.

Finalmente, de este poema concluimos que el nayarita solo logra percibir a la mujer en frente suyo demasiado tarde, en el tiempo de la consecuencia, del seráfico vuelo de la muerte. En otras palabras, Nervo reconoce la vida frente a sí *retrospectivamente*, cuando ya ha advenido la pérdida; cuando la mujer/el ángel ya no están y solo queda la desolación. En la Biblia, en repetidas instancias, se ignoró a los ángeles (p. ej. Sodoma y la esposa de Lot⁶⁹) y solo se les identificó en la subsecuente hora de la punición, y Hebreos 2:2 reafirma que desconocer la audiencia y amonestación angélicas desemboca en desobediencia y castigo. Así, el poeta difiere escatológicamente la presencia de Ana Cecilia a los dolorosos efectos de su ausencia. Como si nunca pudiera estar existiendo en el instante presente, como si ella solo pudiera *ser y estar* ida, en un pasado remoto, o por irse, en un futuro venidero.

Todo este esquema metafórico es reproducido en la imagen astronómica de la estrella, que, como el fantasma, acompaña al poeta durante toda su carrera y en *La amada inmóvil*⁷⁰. Mirando los satélites del cielo, Nervo (2010) olvida mirar esa estrella que tiene a su lado:

¡Ay de mí! Cuántas veces, arrobado/en la contemplación de una quimera,/me olvidé de la noble compañera/que Dios puso a mi lado.// —¡Siempre estás distraído! —me decía;/y yo, tras *mis fantasmas estelares*,/por escrutar lejanos luminares, *el íntimo lucero no veía*.//[...] Ella que iba conmigo de la mano,/es hoy lo más lejano:/los astros están cerca, pues los veo (pp. 808-809).

No es una coincidencia que, asignándole a la amada las propiedades de una estrella, esta pase desapercibida para el poeta y solo se haga visible después de mucho tiempo, cuando ya se ha difuminado. Puesto que ver una estrella implica, como han advertido juguetonamente algunos astrónomos y astronautas, ver, de alguna forma, el pasado. Se trata de un fenómeno especular concerniente al brillo estelar y su captación sensible por parte de nuestros ojos: nunca vemos fulgar una estrella *en simultáneo*, pues su lumbre debe viajar alrededor de 2.5 millones de años luz hasta el campo sensorial de la Tierra. Eso quiere decir que es posible que, detrás de la luminosa proyección cósmica, se escondan astros que, aunque visiblemente estables, pueden haber desaparecido ya o estar descomponiéndose violentamente.

⁶⁹ La historia de Lot está en Génesis 19. Su mujer es convertida en un pilar de sal tras ignorar las amonestaciones angélicas acerca de no voltearse atrás y mirar la destrucción de Sodoma. A los habitantes de esta ciudad maldita les advirtieron los ángeles que abandonaran sus maneras torcidas, pero solo fueron burlados. Es a la hora del castigo que en esta narrativa tanto la mujer como los hombres reconocen la verdad de los ángeles.

⁷⁰ De hecho, Nervo (2010) abre *La amada inmóvil* con una de las imágenes estelares más lastimeras: “Va a hacer un mes [...], y, sin embargo, [...] he llorado *más lágrimas que estrellas visibles* tiene la noche” (p. 770).

Como la estrella, Ana Cecilia tuvo una presencia viva por muchos años pero invisible para el poeta; él, cual planeta alejado, solo pudo captar el brillo de su existencia diferido en el tiempo, cuando, en realidad, ya no existía. Esta es la razón por la que los astros del cielo serían “fantasmas estelares”: desde nuestra limitada visión, el fenómeno de los luceros solo puede ser entendido como una presencia problemática y desdoblada que aúna el recóndito e inescrutable estado actual de un satélite con la imagen que de sí mismo es proyectada. De ahí que, en presencia, el destello majestuoso de las estrellas distraiga a Nervo (2010) de una luz estelar en potencia, opacada y miniaturizada, cuya visualización es aún imprevista e insospechada: “Qué insensatos antojos/los de mirar, como en tus versos, Hugo,/las estrellas, en vez de ver sus ojos,/desdeñando, en mi triste desatino,/ [su] cordial *lucecita*” (p. 809).

Será en un aforismo cerca del final de su carrera donde Nervo (1920k) divulgue la justificación honesta de este diferimiento estelar y artificial de la amada: “Una vez que te resuelves a amar lo inaccesible, ya estás *en paz*. Como no hay posibilidad de alcanzar en este mundo lo que adoras, la impaciencia temblorosa se te muere en el alma... ¡Feliz *el fiel amante de una estrella!*” (p. 236). Lo anterior corrobora la plena consciencia —teórica y, aquí, ideológica— que de sus propias elecciones verbales y metafóricas tiene Nervo: en nombre de las propias tranquilidad o —en sus términos— *serenidad*⁷¹, está dispuesto a asumir, en el fingimiento y desdibujamiento, lo accesible como inaccesible. Alejando lo real de sí y de él mismo, interpretará lo presente como una estrella: ausente y perceptible solo desde la lejanía.

Otro de los motivos de que dispone el poeta para inscribir a Ana Cecilia en su campo metafórico estelar es la demasiado prolongada —y, comparada con la existencia de un hombre, contranatural— esperanza de vida de una estrella. Por ejemplo, el desgaste connatural de un satélite como nuestro sol podría acontecer cuando su existencia haya

⁷¹ Como confirmamos en la introducción, algunos versos de *La amada* aparecieron inicialmente, bajo ese nombre, en *Serenidad*, compuesto entre 1909 y 1912. El nombre del poemario proviene de un estado de tranquilidad que Nervo (1920b) creía haber alcanzado —por el que había dado por terminada su carrera poética—, e interrumpido solo por la muerte de Ana: “[...] Soy sereno porque soy fuerte:/la fuerza infunde serenidad.//¿En qué radica mi fuerza?/En una/indiferente resignación/ ante los vuelcos de la fortuna/y los embates de la aflicción./En el tranquilo convencimiento/de que *la vida tan sólo es/vano fantasma* que mueve el viento,/entre un gran antes y un gran después” (p. 60). Esto confirma que angelizar o estelarizar a Ana es la demostración *ad mulierem* de una práctica vital más abarcadora de Nervo para no enfrentar la realidad circundante: difiriendo y postergando en el tiempo —a un futuro escatológico, a un pasado remoto— o en el espacio —al cosmos interestelar, al cielo divino— la verdadera presencia frente nuestro, podemos ignorarla y prorrogar así la responsabilidad vital y ontológica que le debemos. La vida sería un fantasma para el poeta porque incorpora problemáticamente el presente y sus desdoblamientos, que hacen del presente algo eludible. Como la amada, esta ocurriría siempre antes o después, pero nunca en el instante actual.

sobrepasado los diez billones de años. En apariencia, después de la muerte de la amada, este hecho reconforta a Nervo (2010) en su “Soneto”: “¡Qué son diez años para *la vida de una estrella!*.../Mas para el triste amante [...] /diez años de connubio son una eternidad” (p. 834). Transformada en estrella, el tiempo que Ana Cecilia compartió con Nervo (1901-1912) se vuelve irrelevante, pues aún quedarán eones y más eones para compartir.

No obstante, prolongar semejantemente la duración de una mujer desde el verbo artificial de la poesía implica deshumanizar y prorrogar indefinidamente su presencia: el ser contenido en el tiempo presente es sacrificado por versiones ilimitadas de sí mismo, que anulan su unicidad y su contingencia. En otros términos, ampliar la presencia más allá de sí misma, asimilándola a temporalidades masivas como la cósmica —10 billones de años—, es, también, negarla, pues se estarían anulando algunos de los ámbitos constitutivos de ser humano, como su natural e ínsita durabilidad. Solo estelarizándola, obligándola a participar ambiguamente del más allá del espacio sideral y del más acá de la Tierra, puede Nervo justificar su propia desidia hacia el ser amado: siempre habrá un tiempo futuro para resarcirse.

En definitiva, Amado Nervo excava un profundo y compartido sentido para estas imágenes poéticas, a través de la exégesis bíblico-astronómica. En su poemario, estrellas y ángeles cumplen funciones análogas, reproduciendo su ligamen histórico: no es gratuito que en Revelación 12:4 las estrellas caídas simbolicen los ángeles coaccionados por Satán, o que uno entre ellos, encargado de las estrellas —por algunos llamado Kokabiel, “la estrella de Dios”— haya supuestamente enseñado la clandestina astrología a los hombres. Así, en *La amada inmóvil*, estrellas y ángeles, ambos oriundos de otros mundos, son los encargados de alienar la presencia humana de Ana Cecilia y de transportarla y asimilarla, por orden del vate nayarita, a sus alejados lugares de origen, bien sea el séptimo cielo o el espacio exterior.

El fantasma de una muerta: cuando lo ausente es obligado a regresar

“Ahora la imagen vaga como un fantasma a través del presente, como la dama del castillo embrujado” (Krakauer, 1995, p. 56).

Procuras materiales y poéticas de inmortalidad

Amado Nervo se encargó, entonces, de postergar indefinidamente la presencia de Ana Cecilia, negligiendo la atención y el cuidado que, como la de cualquier humano, demandaba.

El momento presente y la mujer que lo habitaba no parecían ser suficientes, y, por ende, no podría considerarlos nunca como parte de la vida verdadera. Eran otros los tiempos y lugares, siempre futuros y aguardados, donde la amada existiría abierta y manifiestamente; donde el amor alcanzaría, por fin, una soñada simetría entre el mundo de la carne y la poesía que lo ensalza; donde, sobre todo, él podría conciliar su vida en el hogar, el lecho, con su ocupada cotidianidad exterior. No obstante, ni el porvenir incierto ni las permanentes dilaciones son siempre acomodaticias a los destinos de los hombres, percederos y nunca asegurados.

Es por eso que, enfrentados al avasallador golpe mortal, los diferimientos adjudicados por Nervo a su pareja durante su vida debieron ceder momentáneamente. De repente, la visceral conciencia del presente y el tiempo traslució entre el fantasma: “A las doce y cuarto del día, se extinguió blandamente Ana Cecilia Luisa Dailliez, [...] el 7 de enero de 1912” (Nervo, 2010, p. 770). La muerte cercenó, por entonces, el artificio fantasmal del poeta: todo lo invisible se hizo visible; lo aplazado regresó a su tiempo; ángeles y estrellas aterrizaron de sus alturas. Nervo comprobaba que eludir a Ana Cecilia, pretender que no estaba ahí, jamás implicó su abrogación: mientras vive, la presencia de lo vivo perdura, por más menoscabada o disimulada. Y, mientras vive, lo vivo está sujeto a la inesperada llegada de la muerte.

Por un instante, Nervo (2010) se hace consciente de su incuria: “¡En esta vida no la supe amar!” (p. 817). Pero esta reflexión es efímera y, alejada de *esta vida*, desemboca en un nuevo desdoblamiento: “Dame *otra vida* para reparar,/¡oh, Dios! mis omisiones,/para amarla con tantos corazones/como tuve en mis cuerpos anteriores//[...] *Otra existencia*/de limosna te pido/para quererla más que la he querido” (p. 818). En un gesto irónico y tardío, determinado a recuperar aquella perdida presencia que tuvo desaprovechada y desatendida frente suyo, el nayarita busca combatir los efectos del espectro con otro espectro nuevo.

Si su proceder se trataba antes de la impugnación de la presencia ante sí, de intentar transformar en ausente lo presente, ahora invertirá los términos de la fantasmagórica ecuación: la ausencia, incontrovertible tras el deceso traumático, será inasimilable y, por lo tanto, impugnada; lo ausente intentará ser transformado en algo presente. En el poemario, Nervo (2010) describe este doble proceso de la siguiente forma:

«Cuando vivías con ella, cada instante os separaba, porque os acercaba al día tremendo de su muerte; ahora que se ha ido, cada instante que pasa os acerca, porque es un instante menos en la vida y por lo tanto de ausencia, porque abrevia el plazo, vencido el cual, tu alma [...] y su alma, que te aguarda en la ribera, se fundirán locamente en un divino beso de amor» (p. 790).

Con base en lo anterior, determinamos que el objetivo de Amado Nervo, a partir de aquel trágico acontecimiento, será la procura perpetua del regreso espectral de Ana Cecilia Dailliez. Anhelando el final de la muerte de la mujer amada, él la desdoblará fantasmalmente, como hiciera en vida: desde entonces, para Nervo, ella estará integrada problemáticamente tanto por sí misma muerta, su cuerpo negado, como por sí misma revivida o regresada, la negación de la negación del cuerpo. A su presencia, precible y contingente, le querrá ser vetado el humano derecho de expirar y devenir ausencia, y, por ende, prolongándola más allá de su propia muerte, el poeta perseguirá desde entonces una *inmortalidad* para Ana Cecilia.

Este, su nuevo deseo, se manifestará aun antes de que ella muera. Durante un espasmódico ataque de fiebre, Nervo (2010) se acerca a su amada y, en vez de procurarle medicina, le dice: “Es preciso que tengas la voluntad de vivir. Hazte una resolución poderosa. Di: «¡Quiero vivir, quiero vivir!». [...] El hombre no se rinde ni a los ángeles ni a la muerte, sino por el achaque de su propia voluntad” (p. 773). Imputando la posibilidad de vivir o morir a la determinación propia, convirtiéndola en una disposición facultativa, el nayarita ya plantea a esta mujer como ser fluctuante entre dos mundos: no del todo en este, pero tampoco en el otro, oscilaría entre ambos, como el espectro.

Es de notar, además, su petición, que, conjugada en el imperativo, se trata más de una exigencia de presencia a toda costa, incluso en caso de ausencia. Antes de perderla, Amado Nervo le impone una responsabilidad que, contranatural y *sobrehumana*, le sirve a él como fingido seguro de vida. Ella ya está advertida: no puede morir aunque se muera; no puede dejar de vivir aunque deje de vivir. Este intrincado forcejeo o, mejor, forzamiento ontológico encuentra su equivalente en la situación médica de Ana Cecilia a la hora de su muerte, sobre todo en una época en que debates éticos clínicos como los de la resurrección inducida no promueven el consentimiento o la autonomía —y menos en el caso de una mujer—⁷²:

Uno de los médicos de cabecera, llamado violentamente a eso de las ocho, me había dicho: *C'est fini*, y después: «Pero vamos a [...] a hacerle *vivir artificialmente* ocho o diez horas, a fin de ver si la naturaleza se aprovecha de ellas, intenta un nuevo esfuerzo y la salva. Sólo que —había añadido— no

⁷² Según Ruiz-García, Canal-Fontcuberta y Martínez-Sellés (2016), las implicaciones y posibles problemas éticos de la reanimación artificial, y por ende las legislaciones a su propósito, solo aparecen en España, lugar de residencia de los Nervo, en la década de 1960, con la introducción de técnicas más sencillas de resurrección, como el masaje cardiopulmonar. Para entonces, “comienzan a aparecer editoriales y cartas científicas que describen el calvario de muchos pacientes terminales a los que se le realizaban repetidas reanimaciones con el único resultado de una prolongación de su agonía” (p. 316). En el episodio a continuación, Nervo *asume* que Ana Cecilia no sentirá nada, y por eso confía. Pero la determinación previa de la mujer es ignorada.

abrigue usted esperanzas... Son tan lejanas, tan lejanas...». Yo acepté [...]. Sabía, por otra parte, que las inyecciones no iban a hacerla sufrir, gracias a su *bendita inconsciencia* de tres días. Y se le inyectó aceite alcanforado, cafeína, ¡qué sé yo! Y se le dio café negro con esencia de canela y de clavo, y se la *galvanizó* así en modo tal, que *debiendo morir a las nueve de la noche*, a juzgar por su aplanamiento, *murió al día siguiente*, a las doce y cuarto del día. [D]urante esas horas, [...] cada inyección sucedía *una resurrección momentánea*, como *aquellas del horrible cuento de Poe* (Nervo 2010, pp. 774-775).

El anterior pasaje es revelador, y no es gratuita su inclusión, tan detallada, en el poemario. De entre tantos posibles episodios que pudo haber ensalzado de las agónicas tribulaciones de la mujer, sobre todo los que, como los amorosos, parecerían más apropiados, el poeta se ha decidido por aquel en que intenta revivirse o, más bien, prolongarse artificialmente la vida de Ana Cecilia. Él le atribuye a esta sobrevida artificial la capacidad humana de alterar el destino último de los hombres —la obligatoriedad del “debió morir” es momentáneamente suspendida—: como si de una pócima se tratara, son enumerados los ingredientes cuya mezcla resultará en la preservación final de un ser humano al borde de la muerte.

Sin embargo, lo que más llama nuestra atención es la particular asociación artístico-literaria que esta anécdota estimula en la imaginación de Amado Nervo. Entre tanto dolor y sufrimiento, en la particular ordalía médica que lo acongoja, el poeta se permite remitirse a algunas de las invenciones de Edgar Allan Poe. Suponemos, por nuestras propias lecturas, que ese innombrado “horrible cuento” debió referirse a alguno de sus *Cuentos de lo grotesco y arabesco* (1840): sobre todo a “Berenice” (1835) —la amada que regresa de la tumba y cuyos dientes causan fascinación en el amante— o incluso más a “Ligeia” (1838) —en que la segunda esposa de un hombre, Lady Tremaine, muere y resucita intermitentemente hasta haberse convertido en la primera esposa, fallecida algunos años antes, Lady Ligeia—.

Esta imagen de la amada, colgando inconsciente entre dos realidades, contrapuestas pero reunidas en un complejo y ambivalente estado, ilumina e insufla en la imaginación nerviana las dos caras de una posible visión estética y poética de la inmortalización femenina. Por un lado, la particular y macabra inmortalidad descrita e imaginada en los relatos del gótico bostoniano: sensuales y vivaces cadáveres femeninos, amantes vengadoras de ultratumba. Por otro lado, la posibilidad metaliteraria y más universal de que manos masculinas como las de Poe o las suyas —correspondientes a las del doctor en la medicina— dispongan del poder autoral, demiúrgico y creador, de *concederle* la inmortalidad a una

mujer⁷³ desde la literatura. ¿Podría hablarse de Anita como se habla de las lívidas Berenice y Ligeia 80 años después de publicadas? ¿No sería esta una garantía de sobrevida?

Por consiguiente, el deseo de inmortalidad artificial material, auspiciado por el ingenio medicinal, pareciera ser correspondido y complementado por un deseo de inmortalidad ligado a la artificiosidad poética. Si esto es así, la inusitada e interrogativa dedicatoria de *La amada inmóvil* cobra mayor sentido: “En memoria de Ana. Encontrada en el camino de la vida el 31 de agosto de 1901. Perdida —¿para siempre?— el 7 de enero de 1912” (Nervo, 2010, p. 761). Esta curiosidad signará, desafiadamente, el poemario. A través del poder parentético del inciso, el poeta inmiscuye la duda y apertura fantasmales: el “¿para siempre?” tiende un puente, fingidamente inquisitivo, entre una ausencia y su negación. Perdida, la amada se pensará en adelante, desde la poesía, simultáneamente reencontrada.

En otros términos, poniendo en duda su muerte, Amado Nervo brinda una posibilidad a la inmortalidad de Ana Cecilia desde lo inherentemente abierto y especulativo del discurso poético. Lo anterior es confirmado en el epígrafe general, que otorga una misión a la poesía de *La amada*: “*Si quid mea carmina possunt, / nulla diez unquam memori vos eximet aevo*”⁷⁴ (Virgilio, como se citó en Nervo, 2010, p. 765). En esta interpelación del noveno libro de *La Eneida* (vv. 446-447), el vate romano les promete, por medio del canto y la poesía, la inmortalidad a Niso y Euríalo, troyanos asesinados en medio de la noche por los rútuos; análogamente, Nervo le está prometiendo la vida eterna, en y desde la poesía, a su amada⁷⁵.

⁷³ Tanto en el caso de la dormida Ana como en los de las mujeres de Poe, es siempre para/por un hombre que estas resucitan. Nervo romantiza incluso la idea de que ella no se dé por enterada de lo que sucede a causa de su “bendita inconsciencia” —que sean los médicos y él, el acudiente-poeta, quienes decidan y experimenten esa sobrevida femenina—. En los dos relatos mentados, así como en “Eleonora” (1842) y “Morella” (1835), las mujeres solo participan de la paranormal sobrevida para lidiar de nuevo con el ensimismado enamoramiento de un hombre: el narrador. En ningún caso, estas *sobreviven* para sí mismas o en pro de su autónomo deseo.

⁷⁴ En la traducción de Navarro y Calvo, contenida en las *Cartas a Lucilio*, en que Séneca cita a Virgilio: “Si nada pueden mis versos, Ningún tiempo os borrará de la memoria de los siglos”.

⁷⁵ Amado Nervo está suscribiendo un modelo poético virgiliano, heredado de Homero, de la poesía como immortalización. A este propósito, Nervo recupera un antiguo concepto griego que mucho apuraba a Aquiles y Eneas: la *kleos*, una síntesis de fama y canto, el canto que immortaliza a un individuo y sus acciones. La apropiación de la *kleos* tradicional repercute en el poeta, no obstante, mediada por la técnica moderna y las entonces actuales implicaciones del *canto*. No solo ya no existe la figura del vate trotamundos, sino que no tendría eco ninguno su voz, trasnochada veintiocho siglos, en el ágora acompañada de la cítara. Esta realidad obliga una modificación a la pregunta sobre la posteridad del *fantasma* poético: ya no solo sí sí o no eternidad, sino por qué medio eternidad. En consecuencia, el concepto de eternidad para Nervo, la perduración del fantasma en su obra, estará también ligado al libro como medio físico de la poesía. No por nada, para él, el libro tiene capacidades de preservación perpetua: “Libros, flor de la vida consciente; cofres místicas/que custodiáis el pensamiento humano; [...] libros en que ya empieza/[...] *el milagro de la immortalidad*; [...] y las ideas eternas e inexhaustas” (Nervo, 1920d, pp. 157-158). Perpetua en el poemario, como presencia empapelada de una ausencia, este fantasma de la amada gozaría, gracias a la facilidad de proliferación y distribución de las

A la luz de todo lo anterior, el poeta explota el *potencial fantasmal* de la literatura: a través de ella los muertos pueden ser cantados como si todavía gozaran de presencia o estuvieran vivos. En particular, la libertad polisémica e independencia referencial de las imágenes poéticas se prestan, pues, para albergar la incorporación paradójica fantasmagórica: Ana, aunque ausente, puede estar presente en la poesía; si bien fallecida, en la poesía puede ser *inmortal*. Por eso a lo largo del poemario se sostiene una idea de la muerte como renovada puerta a otro tipo de vida, eterna e incambiable: “¡Bienaventurados,/los dignificados/por la dignidad glacial de la muerte,/los *invulnerables ya por los hados* [...]!” (Nervo, 2010, p. 865). Por medio del fantasma, la muerte puede ser *como una vida, otra y nueva*.

Enamorado de una imagen, enamorado de un fantasma

Embalsamamiento de un instante

Pero aquella aspiración de inmortalizar poéticamente a Ana Cecilia no solo habrá sido motivado por la insinuante imagen de esta mantenida químicamente con vida. A lo largo de *La amada*, el poeta será acechado dialécticamente —desde el terror y la infatuación, el miedo y la obsesión enamoradiza— por otra imagen posterior, o más bien última, que, aún más contundente, dramatiza los efectos, las resonancias, que tuvo la visualización de la agónica sobreviviente en su vida y poesía posteriores. Se trata de una imagen que *regresará* a él, que, insuperable, estará *regresando* siempre para dejar sus “ojos despavoridos[; su] amor[,] estupefacto, [...y, a él,] atónito frente a la realidad” (Nervo, 2010, p. 769).

Será una *inmóvil* la que, a la vez, inmovilice al poeta: la mujer, frígida pero hermosa, en el momento de la velación, “cuando yacía en su ataúd negro, rodeada de cirios, cubierta de flores, mostrando esa sonrisa prodigiosa de serenidad con que sonríen algunos muertos” (Nervo, 2010, p. 780). Después de la momificación del cuerpo y la disposición pública del féretro, el poeta es abrumado por la dificultad de su estatus ontológico: ¿de veras está muerta cuando se le ve más viva, más bella sobre todo, que nunca?; ¿será esta la señal más manifiesta

imprentas de comienzos de siglo, los privilegios perennizados de la fijación. Ella sobreviviría fantasmalmente, desdoblada, en millares de ejemplares de sí misma; la lectura renovada de *La amada inmóvil* a lo largo de los años garantizaría una sobrevida que excedería su natural durabilidad. En otras palabras, así como fue por medio de los libros que él evocó archivísticamente los regresos espectrales de las figuras relegadas por la Modernidad, así sería, a través de los libros, que él procuraría, concentrado en el futuro, el permanente regreso espectral de su novia. En conclusión, la promesa de inmortalidad hecha por Nervo a Ana implica tanto a la poesía como contenido como al libro como medio contenedor.

de que aquel ser podrá vencer la putrefacción de la muerte y volverse inmortal? Pero, en vez de disuadirlo, estas dudas compelen aún más su postración ante la efigie de su otrora amante.

Es tal el impacto de estos despojos disecados y embellecidos *artificialmente* que Nervo (2010) canta la mayoría de su poemario en loor de un nuevo y a la vez fúnebre ideal de belleza. La poesía de *La amada inmóvil* metamorfosea lo exánime en vivacidad, reapropiando y estetizando las características de lo muerto como vivo⁷⁶: “Aquel *fantasma* negro, que miraba temblando/yo antes, blandamente se fue transfigurando.../En la pálida faz del espectro indecisa/como un albor naciente, brotaba una sonrisa” (p. 873). El verbo literario hace del rictus mortal, trocado en imagen poética, una resplandeciente sonrisa. De este modo, en el poema, solo las “formas [enterradas pueden ser] adoradas [...desde una] perspectiva deliciosa” (p. 832); o cruzadas en el ataúd, “las manos [devienen] inmaculadas” (p. 811); o se vuelve “su boca, ayer horrible, más que todas las bocas d'hembras apetecible” (p. 873).

En el poemario, el que otrora pudiera interpretarse como un lamento repugnado se transforma, auspiciado por la ambigüedad exclamativa de la escritura, en gemido de admiración y éxtasis placentero: “¡Qué lividez/aquella, la de mi Ana,/y qué frialdad! ¡Si tenía/hasta las trenzas heladas!” (Nervo, 2010, p. 807). Asimismo, rasgos cadavéricos como el frío y la tiesura parecieran ahora instigador del performático deseo de Nervo: “[Tuve que] besar su frente, tan fría que hasta los cabellos estaban helados, [cuando] iban a cerrar su ataúd” (p. 791). Por consiguiente, será este ambivalente estado de la amada —este difícil intermedio fantasmal entre lo muerto inerte y las beldades embalsamadas que sugieren una posible sobrevida animada y la eterna juventud⁷⁷— que Nervo buscará asegurar y perennizar.

⁷⁶ Al final del capítulo 1, afirmamos que, en un acto político, el poeta se solidarizaba con todo lo muerto. Esta devolución de vida y sensualidad a lo tradicionalmente tildado de desfigurado y demacrado, a lo considerado como “restos”, puede entenderse, en lo más profundo y puro del gesto, como una manifestación de dicha solidaridad: “No porque está callada y ya no te responde, la motejes;/no porque yace helada, severa, inmóvil, rígida, la huyas;/no porque está tendida y no puede seguirte ya, la dejes[!]” (Nervo, 2010, p. 836). Además, según el juicioso estudio del pensador puertorriqueño Nater (2009), este particular concepto de belleza también haría parte del legado de Poe en Nervo. El primero habría desarrollado, perfeccionado y suscrito en su *Filosofía de la composición* (1846) el concepto de “lo sublime” —planteado inicialmente por Edmund Burke y retomado por Kant—, vinculado a los objetos que, produciendo horror y pánico, estimulan la mente en un grandioso sentimiento. De ahí que las mujeres moribundas y enfermizas sean bellas: “Luego, la muerte de una mujer hermosa es [...] el tema más poético del mundo, y queda igualmente fuera de duda. Que la boca más apta para desarrollar el tema es precisamente la del amante privado de su tesoro” (Poe, como se citó en Nater, p. 3).

⁷⁷ No debe obviarse el impacto que las técnicas disecadoras empleadas en el artificio exequial tiene en la imaginación del nayarita. El eventual proceso de inmortalización poética que conducirá es aprestado por la entonces condición material del cuerpo de Ana Cecilia: “¡Qué bien están los muertos[!]/[...]! ¡Qué bien estás, mi amor,/ya por siempre exceptuada/de la vejez odiada/del verdugo dolor.../Inmortalmente joven, dejando que te troven[!]” (Nervo, 2010, pp. 830-831). Será esa perpetua juventud encerada la que procurará preservarse.

Es por eso que, en un gesto histórica y humanamente consustancial a la pugna entre los hombres y la muerte⁷⁸, Nervo decidirá fraguarse una imagen de este estadio particular de la amada para conservarla *ad aeternum* en su interior: en el imaginario, en la mente y en el corazón. En “El maya”, poema contemporáneo a la escritura de *La amada*, describe así la naturaleza de este proceso desiderativo-imaginativo: “Lo exterior, que te turba y entristece,/no cobra realidad sino en ti mismo:/tú formas las imágenes, y luego/las deseas, trocándolas en ídolos⁷⁹” (Nervo, 1920f, p. 55). En otro poema de la misma colección, lo denomina una *inmovilización* interior de la vida móvil, exterior: “Hondamente amemos las cosas fugaces,/puesto que un instante después pasarán./Retengamos ávidos las furtivas formas/en nuestro sensorio, porque todas han algo de divino” (p. 93).

Dicho de otro modo, Amado Nervo emplea y concibe la imagen como *fantasma*: la amada que es inmóvil —o, más apropiadamente, inmovilizada— en un contexto —su propio velorio— y características particulares —pautadas por su rictus sonriente— no es sino una *imaginación*, una transformación en imagen, que conformará a perpetuidad la presencia de una ausencia. Si la muerte de Ana Cecilia implicó la negación de su cuerpo, esta imagen, con sus lúgubres sensualidades, será su reafirmación: en adelante, la mujer inmortalizada en/como *La amada inmóvil* incorporará a la muerta que se fue y a la viva-imagen/imagen-viva que regresa. El poeta otorga, pues, una forma, un semblante, específicos a la versión de su amada que desea evocar cuando la recuerde; será esta determinada resurrección *imaginada* aquello que regrese espectralmente a y bajo el nombre de Ana Cecilia Luisa Dailliez.

En consecuencia, en el poemario, Nervo (2010) confiesa cómo, avante, será exclusivamente esa “visión [que lo] llena de blando recogimiento y unción” (p. 854) la que,

⁷⁸ Basados en la opinión de Débray (1994), confirmamos lo típico y absolutamente humano de la reacción frente al cadáver de Ana Cecilia. En su deseo de conservar aquello *ad portas* del inminente desvanecimiento, Nervo crea una imagen, aun siendo en su caso poética, en el mismo contexto, funerario y exequial, en que, a lo largo de la historia de nuestra civilización, fueron creadas las primeras imágenes: “Es una constante trivial que el arte nace funerario y renace inmediatamente muerto bajo el agujón de la muerte. Los honores de la tumba relanzan de un sitio a otro, la imaginación plástica. [...] *Ídolo* viene de *eidōlon*, qué significa fantasma de los muertos, espectro, y sólo después imagen y retrato. El fantasma arcaico designa el alma del difunto que sale del cadáver en forma de sombra intangible, su doble, cuya naturaleza tenue, pero aún corpórea, facilita la figuración plástica. [...] La imagen atestiguaría entonces el triunfo de la vida, pero un triunfo conseguido sobre la muerte y merecido por ella. Y que no se crea que el orden del símbolo tiene un origen más puro que el más grosero imaginario. El cadáver les presta un mantillo común. Signo viene de *sema*, piedra sepulcral” (pp. 20-22).

⁷⁹ No es, pues, coincidencia, la consagración de Ana como un ídolo o imagen. A lo largo de *La amada inmóvil*, Nervo (2010) usará el término *idolatrada* como epíteto constitutivo de su mujer. Por ejemplo, en el poema “Los muertos” —“¡Feliz quien a su lado tiene el alma de un muerto *idolatrado*!” (p. 877)—. En el poemario se canta a la imagen vivificada de una muerta.

totalizante y homogeneizante, abroge todas las demás depositadas en su memoria: “Yo *no puedo ya verte/de mi memoria delante/sino en el sosiego inerte/y glacial de aquel instante//[...con] tu rostro ambiguo [...de] sarcófago antiguo*” (p. 853). La imagen de la muerta, (re)animada y (re)viviente, ostentará un lugar privilegiado en la mente del poeta y sucederá cualquier otro recuerdo de Anita. El sarcófago egipcio en el poema connota la rotundez histórica de aquellas máscaras mortuorias: así como la dorada escafandra del faraón Tutankamón signó su apariencia para las generaciones por venir, esta imagen de Ana sería igual de conclusiva e imponente para su recuerdo futuro.

Tal capacidad tiránica de la imagen de la amada inmóvil no se limitará al resto de imágenes que de Ana Cecilia pudiera custodiar el poeta. La voz poética divulga una suerte de transacción circular de las imágenes —como si gozaran de existencia y, sobre todo, capacidad de agencia autónomas—, en que la de la amada inmóvil busca sustituir a la que de la madre, fallecida seis años antes, Nervo (2010) hubiera buscado inmortalizar también: “No, madre, no te olvido;/mas apenas ayer ella se ha ido,/y es natural que mi dolor presente/*cubra tu dulce imagen en mi mente,/con la imagen del otro bien perdido*” (p. 802). Este poema no solo revela el peso ontológico que Amado Nervo asigna a los fantasmas, interpelando y apostrofando las imágenes de lo ausente, sino también que este afantasmamiento de Ana sería una repetición, el *regreso*, de un proceso análogo de imaginación de la madre muerta.

Ciertamente, en *En voz baja* (1909), el poemario en loor a la madre recién partida, existe un claro antecedente de la apropiación y añoranza de la muerta como imagen por parte de Nervo (1920c): “En vano entre la sombra mis brazos, siempre abiertos,/asir quieren su imagen con ilusorio afán,/ [...la de] mi ausente *idolatrada*” (p. 179). En esta intertextual, y acaso edípica, cesión madre-pareja del epíteto *idolatrada* queda, pues, comprobado un diálogo establecido por el mismo poeta entre ambas obras, ambas mujeres y, sobre todo, sus fantasmas. De dicha intercambiabilidad fantasmagórica desembocarán la indistinción y asimilación entre ambas, denominadas en *La amada* como la búsqueda de una “Unidad”:

Ya juntas viviréis en mi memoria/como oriente y ocaso de mi historia,/como principio y fin de mi sendero,/como nido y sepulcro de mi gloria;/¡pues contigo, nací: con ella, muero!//Ya viviréis las dos en mis amores/sin jamás separaros;/pues, como en un matiz hay dos colores/y en un tallo dos flores,/¡en una misma pena he de juntaros! (Nervo, 2010, p. 803).

Estas coincidencias entre la experiencia y verbalización poética de dos duelos imposibles, separados por 6 años y consignados en poemarios distintos, constatan dos verdades sobre los

fantasmas convocados por Amado Nervo. En primer lugar, que la transformación en imagen de aquello cuya pérdida aparece insuperable constituye un proceso no solo ya tipificado en su vida —y, sobre todo, en su poesía—, sino también sexuado: las mujeres existen exclusivamente en la memoria y la poesía, como presencias de la ausencia, pero nunca como totalidades presentes. Ya lo había enunciado alguna vez Molloy (2019): “Lo femenino se da, en la obra de Nervo, como categoría deshabitada [...]. La mujer es, ante todo, carencia de mujer, y la condición para amarla está en relación directa con su ausencia” (p. 354).

En segundo lugar, que reincidirá en algo similar al embrollo nominal al que la sometió en vida —esa incorporación espectral de las propias madre e hija—. Ausente, Ana no solo será convertida en una imagen que obligue la perpetua disponibilidad de una presencia, supuestamente suya, sino que esa presencia deberá acomodar, cual lecho de Procusto, la de su también ausente suegra, Juana Ordaz y Núñez. En instancias fantasmales diversas, desdoblada y tres veces madre —de su hija, de sí misma y de Nervo—. Por si fuera poco, este gesto desdibuja lo particular de la ausencia de estas mujeres: cada proceso de duelo, como cada mujer, es distinto y singular, y su equiparación no es sino la homogeneización de la subjetividad femenina, siempre diversa, a los ojos simplificadores del poeta.

En todo caso, *La amada inmóvil* estará dedicada a la imagen específica que de la desaparecida busca preservarse. Y esa imagen-fantasma —complejo ente que invoca la presencia de lo ausente representando, en palabras, otro ente ambiguo como es un cadáver reanimado y perennemente joven— buscará consignarse por siempre en la poesía. Acaso por eso la definición que de *inmortalidad* rige el ejercicio artístico de Nervo (1920c) sea “*fijar*[nos...] en el torbellino en que giran los seres y las cosas [...a] nosotros que *no más somos fantasmas* [y] queremos perdurar en la memoria de *otro fantasma*: la posteridad, que ha de surgir mañana de la sombra en que nosotros nos desvanecemos” (p. 151). El *fantasma de un fantasma*: la imagen poética de lo perdido sobreviviendo para siempre.

El regreso del Eros medieval y sus fantasmas

Existe, según el propio poeta, otra ocasión —que a lo mejor, como comprenderemos, no es *otra*—, en el marco de su cotidianidad, en que, como ocurrió con el cuerpo de la amada, también es fundamental la producción y mantenimiento de imágenes mentales de aquello, o más bien aquellos, fugaces y evanescentes frente a sus ojos. En un lenguaje pseudocientífico, característico de su heterodoxo y muy selectivo acercamiento al saber y los enigmáticos

intereses que siempre transmitió en sus crónicas, Nervo (1920h) esclarece la naturaleza óptica e imaginaria que, para él, conlleva un *enamoramiento* o *un amor a primera vista*:

A cada instante millones de moléculas salen de nuestro cuerpo, por la perenne eliminación de nuestra economía, y no nos movemos, no respiramos, sin que un *torrente invisible de porciones nuestras* nos abandone para ir a otros cuerpos, para asociarse con otras formas de la vida. Asimismo, infinitas moléculas entran en nosotros, de suerte que cuando [...] *miramos a una mujer hermosa*, mucho de nosotros mismos se ha ido a formar parte de [su] cuerpo [...], mucho de nosotros ha volado con *el fluido de nuestros ojos* hacia aquella mujer, que se lleva, sin saberlo, algo de nuestro ser y nos ha dejado algo del suyo (p. 106).

Acorde a esta moderna y oculocentrista *ars amatoria* nerviana, en el fenómeno visual los seres poseerían la capacidad de *desdoblarse* expandiendo y repartiendo su presencia en lo que él llama “porciones invisibles” o “fluido de nuestros ojos”, captables y recuperables para la mirada ajena. Aquello otro, esas porcioncitas de presencia que niegan la unicidad de sí excediendo sus dimensiones corpóreas, constituiría, en su propia definición, algo fantasmal: la persona, en este caso la mujer hermosa, no solo estaría compuesta de ella misma donde actualmente está, sino también de esos fragmentos de sí que viajan “en torrentes” para residir en la pupila del prójimo. Y serían estos breves fantasmas, expedicionarios incorpóreos del aire, los que inspirarían la afición amorosa⁸⁰; aquello del inapropiable otro que, desde la vista, sería exclusivamente nuestro para atesorar.

En un aforismo, Nervo (1920k) consigna, más coloquialmente, la puesta en escena de este enamoramiento fantasmal: “Pasó una muchacha rubia, *me miró*, y [...] por la noche ya en mi lecho, *con aquella mirada tracé un sueño muy bello*[...], *una novela intensa* [...]. Y ella [...] no puede adivinar el bien que me hizo” (p. 162). El poeta identifica, así, los beneficios de un cortejo desdoblado. Primero, la presencia geográfica y temporal de una mujer podría dislocarse en la distancia y diferirse en el tiempo; puede amarse a término indefinido amando la imagen mental de aquella, ausente y efímera. Segundo, el hecho de que sea una imagen, instalada por vía ocular en la *imaginación*, posibilita las más utópicas fantasías, según él, como sacadas de la literatura y los sueños. Tercero, que la mujer “no

⁸⁰ No debe subestimarse el peso ontológico y simbólico que a la mirada y lo mirado concede Nervo (1920a), sobre todo en cuestiones pasionales. Tal es su convicción visual del amor que al final de su vida afirmó incluso que quien “ha visto una mujer muy bella, ha visto todo lo que hay en ella” (p. 314). Apercibirse de una *imagen* sería el gesto inicial de donde emanarían las demás expresiones del deseo. Por eso recuperamos la definición desiderativa del ojo en Badouin, citado por Litvak (1979): “El ojo es el órgano por donde la tendencia sexual se satisface primitivamente. Ver, según Badouin, significa la «incorporación del objeto por el ojo»” (p. 46).

pueda adivinar” las sigilosas apropiaciones de la mirada varonil la desautoriza por completo de sus propios fantasmas, sobre los que no tendría ni consentimiento ni conocimiento.

Lo más probable es que las prescripciones fantasmáticas para el galanteo, así como las tres características del aforismo de la muchacha rubia, hubieran sido implementadas por Nervo cuando absorbió la visión postrera de su inconsciente novia cadáver. En un enamoramiento póstumo⁸¹, la imagen de esta mujer perpetuada por sustancias ceras e iluminada por sirios luctuosos habría viajado hasta sus ojos para ser interiorizada y, posteriormente, adorada y animada en *La amada inmóvil*. No en vano Ana, y antes su madre, son sus *idolatradas*, y, además, habitan la interioridad, las tripas, del poeta —“Gracias, idolatrada mía, del fondo de mis entrañas” (Nervo, 2010, p. 791)—. Iconódulo empedernido, él se enamora de las imágenes, los fantasmas, que residen inicialmente dentro de sí y luego son transformados apoteósicamente en voluptuosas imágenes poéticas.

A pesar de que en sus textos Nervo utiliza vocablos del discurso químico de su época —como las *moléculas* y los *fluidos*—, intentando, acaso, inscribir su teoría amorosa en un contexto contemporáneo, una lectura hermenéutica, hilada en un entramado mayor de la literatura en castellano, revelaría que esta bebe de otras fuentes, más literarias y tradicionales, respecto a sus enamoramientos imagofílicos. ¿No está reescribiendo Nervo acaso, sirviéndose de la jerga moderna, el intercambio ocular descrito en el célebre soneto VIII del toledano Garcilaso de la Vega? ¿O reinvocando los espíritus viajeros del romance LV del conde Bernardino de Rebolledo?⁸² Ambos casos, provenientes de la tradición poética

⁸¹ En el poema “Mi secreto” admite estar enamorado de la presencia de una ausencia, de un fantasma: “¿Mi secreto? ¡Es tan triste! Estoy perdido/de amores por un ser desaparecido,/por un alma liberta,/que diez años fue mía, y que se ha ido.../¿Mi secreto? Te lo diré al oído:/¿Estoy enamorado de una muerta!//¿Comprendes —tú que buscas los visibles/transportes, las reales, las tangibles/caricias de la hembra, que se plasma/a todos tus deseos invencibles—/ese imposible de los imposibles, de adorar a un fantasma? (Nervo, 2010, pp. 801-802). Con “adorar a un fantasma” no se refiere a lo que muchos podrían interpretar como un gesto necrofilico (que, dicho sea de paso, sí existe en el poemario, pero no en este verso). El poeta se refiere a adorar una imagen de lo ausente, y es más que notorio porque lo vergonzoso de su secreto es que ama algo invisible, contrapuesto a los amores sensibles de sus pares. Un cadáver no es invisible, intangible ni *impenetrable*.

⁸² En los poemas de ambos, se refiere a unos *espíritus*, en la época llamados visivos, que transportan la imagen del objeto deseado y, a través de los ojos del sujeto del amor, los envían hacia la interioridad del poeta. Términos como *moléculas* serían solo la adaptación de estos conceptos otrora vinculados a la invisibilidad y la intangibilidad. Por un lado, canta de la Vega (1977): “De aquella vista buena y excelente/salen espirtus vivos y encendidos,/y siendo *por mis ojos recibidos*,/me pasan hasta donde el mal se siente.//Entránse en el camino fácilmente,/con los míos, de tal calor movidos,/salen fuera de mí como perdidos,*llamados de aquel bien que está presente*.//Ausente, en la memoria la imagino;/mis espirtus, pensando que la *vían*,/se mueven y se encienden sin medida” (p. 186). Por otro lado, de Rebolledo (1997): “La luz de Madamoysela/me daba tan en la vista,/con tan eficaces rayos,/con reflexión tan activa,/que *los espíritus*, que/*salieron a recibirla*,/volvieron al corazón/las especies encendidas” (p. 36). En ambos casos, detectamos un antecedente claro de la lógica del

española del Siglo de Oro, son solo algunos de los centenares de ejemplos, de variopintos orígenes y acervos de las lenguas romances, que Nervo pareciera estar emulando.

Lo cierto es que, a la luz del proyecto estético-ontológico de regresos espectrales colectivos que supone *La amada inmóvil*, muchas voces masculinas de la tradición castellana y europea occidental —como la de Garcilaso, Rebolledo y tantos otros— son conjuradas en el poemario no a modo de epígrafe, sino en la particular forma de amar, y de poetizar dicho amor, de Amado Nervo. Implementando, práctica y literariamente, una versión modernizada de instructivas poéticas amorosas de otrora, el poeta recontextualiza prácticas cotidianas y artísticas que remontan el Medievo en plena Modernidad. Proponemos que en el poema “Eso me basta” el nayarita sugiere su adhesión a una larga tradición poético-amorosa compuesta tanto por antecesores como por contemporáneos.

En un gesto absolutamente moderno de consideración de los precursores y la relación de la propia escritura con el bagaje cultural y literario occidental que lo ha antecedido, Nervo (2010) encausa su *Amada inmóvil* en el que Rodríguez Adrados llamaría el río de la literatura, en un afluente de poetas cantores de mujeres ausentes: “Este libro tiene muchos precedentes,/tantos como gentes/habrán sollozado/por un bien amado,/desaparecido,/por un gran amor extinguido//[...Muchos eran] poetas mayores” (pp. 829-830). Curiosamente, este poema contiene una de pocas notas al pie, y este muy minúsculo recurso tipográfico esconde la mayúscula ideología que sostiene el peculiar sentimiento amoroso de Nervo:

Muchos grandes amantes lloraron antes que yo en rimas eternas: Alighieri, a Beatriz; Petrarca, a Laura; Miguel Ángel, a Victoria Colonna. Muchos hermanos míos por la estatura, también: Espronceda, a Teresa; Isaacs, a María; Silva, a su hermana; Balart, a Dolores; Villaespesa... y una gran peregrinación de dolientes futuros seguirá a la nuestra (p. 829).

A una lectura superficial de esta nota le satisfaría solo constatar una afición admirativa, o una concordancia afectiva, que el poeta expresa hacia estos íconos literarios. No obstante, para nosotros, este regreso espectral suscitado por Amado Nervo, en particular de los italianos Dante Alighieri y Petrarca, acaece en partida doble: por un lado, sus voces, como fantasmas, son evocadas estilísticamente en el canto a una amante muerta como Ana Cecilia; por otro lado, la forma de amar que poetizaron y perfeccionaron —acogida y acomodada a la lengua castellana por exponentes renacentistas como los anteriormente mentados Garcilaso y

enamoramamiento planteada por Amado Nervo: una prótesis de la presencia ajena, una proyección incorpórea de su cuerpo y su semejanza, aterrizada en nosotros por vía de nuestra visión y excita nuestros más profundos deseos.

Rebolledo— implica el regreso espectral de lo que, en tratados medievales amorosos como los de Andrés el Capellán y Marsilio Ficino, es denominado también *fantasma*.

Según, Agamben (2016), en la Edad Media, entre los siglos XII y XIV, en Europa Occidental, la principal doctrina sobre el amor —amalgama de neoplatonismo, estoicismo neumático y aristotelismo— lo concibe “como un proceso fantasmático. No un cuerpo externo, sino una imagen interior, es decir el *fantasma* impreso, a través de la mirada [...] es el origen y el objeto del enamoramiento” (p. 60). Amar apasionadamente a alguien, en un intento de poseerlo como objeto del deseo, solo podría ocurrir de la “elaboración y la inmoderada contemplación de este simulacro fantasmático mental” (p. 60). La imagen o fantasma impreso en nuestro corazón es, pues, adorado en ausencia de su referente real.

Será precisamente esta teoría de la génesis del deseo erótico que Dante⁸³, Petrarca⁸⁴ y, sobre todo, “la lírica trovadoresca y los poetas del *dolce stil novo*” vehicularán ideológicamente en su poesía y “[dejarán] en herencia a la poesía occidental moderna” (Agamben, 2016, p. 60), como la de Nervo. A propósito de los stilnovistas, será en la “Balada v” de Guido Cavalcanti, su mayor representante, donde hallemos un matiz de estas imágenes fantasmales, que, a su vez, será fundamental para la poética nerviana. Dado que los seres reales, presentes y vividos, impresos en nosotros a través de la vista, son transformados pasional y desiderativamente en imágenes por cuenta de la imaginación, esas imágenes, esos fantasmas, no son exactamente representaciones o capturas imparciales de lo real, sino que se prestan a ser sus idealizaciones, mitificaciones y sublimaciones⁸⁵:

⁸³ No es casualidad que la doctrina poética de inmortalización adoptada por Nervo sea virgiliana, como constata el epígrafe de *La Eneida*, y que, en su *Divina comedia*, como establece Agamben (2016), Alighieri exponga su doctrina amorosa proveniente de la boca de Virgilio: “La percepción, de seres verdaderos/saca la imagen que despliega dentro,/e impulsa al alma a que se vuelva a ésta;/y si, vuelta hacia ella, se doblega/Amor se llama ese doblegamiento,/que por gozar de nuevo entra en vosotros” (Alighieri, 2012, p. 405). En *Paraíso*, Beatriz indica al poeta que del deseo nace o se imprime una stampa en el interior: “«Expulsa el fuego/de tu deseo —dijo—, y que este salga/por tu imagen interna bien sellado[»]” (p. 629). En el capítulo 2 de su *Vida nueva*, Alighieri (2003) describe cómo la imagen de Beatriz no solo lo acompaña, sino que se enseñoa de él.

⁸⁴ En diferentes instancias del *Cancionero* de Petrarca (2008) se recoge esta idea del enamoramiento de una imagen, dislocada de su referente real. Un primer ejemplo es el soneto 94, en el que el poeta describe el tránsito de la imagen de los ojos al corazón: “Cuando al pecho *los ojos han llevado/la imagen* dueña, otra cualquiera parte:/las virtudes que el ánimo comparte/dejan los miembros, peso inanimado” (p. 288). En el soneto 107, es tal su tiranía gráfica, que, como reside en su interior, no puede escapársele y lo acecha en todas partes: “No veo donde pueda ya salvarme:/siempre soy por sus ojos hostigado/[...] *Su imagen* por doquiera se reparte/y no puedo mirar donde no vea/aquella luz o alguna semejante” (p. 305). La belleza “en [sus] dos ojos estampó su huella” (p. 314) en el soneto 116, y en el soneto 135 es “Amor, que jamás le deja un punto,/con la imagen fatal [de una mujer] que le destruye” (p. 358).

⁸⁵ Para Agamben (2016), en cuanto subjetiva y motivada por el deseo y el amor pasional, la conversión y asimilación óptica de las mujeres en sus fantasmas no es nunca imparcial u objetiva: como cualquier imagen,

Veo en los ojos de la dama mía/una luz llena de espíritus de amor/que trae *un nuevo placer* al corazón,/despertando una vida alegre./Algo me ocurre cuando estoy frente a ella/que no puedo decirle al intelecto:/viéndola me parece salir de sus labios/*una mujer tan hermosa*, que la mente/no puede entender, y de la que/*otra de nueva belleza nace* (Cavalcanti, como se citó en Agamben, 2016, p. 183).

Cuán importante es la insistencia de este vate florentino en las más elevadas novedad y renovación que, respecto de la belleza y estado original de la dama, conlleva la belleza de la imagen fantasmal. Esto indica que, propulsado y forjado por la fantasía amorosa imaginativa, el fantasma supera, ennobleciéndolo y perfeccionándolo a su propio gusto, al referente que afantasma o desdobla. Es por eso que, para el mismo Agamben (2016), “el descubrimiento medieval del amor [...es, a la vez,] el descubrimiento de la irrealidad del amor, o sea de su carácter fantasmático” (p. 147). El amor medieval no es el amor de la realidad, ni tampoco de una supuesta imagen fidedigna suya, sino de una imagen enaltecida y ensalzada que no corresponde necesariamente con lo real sino, por ende, con algo irreal.

En otras palabras, el objeto *imaginado* del deseo terminará por romper su vínculo, su correspondencia, con el *real* objeto del deseo: liberado de su origen, el fantasma flotará a la deriva como una invención, una totalmente nueva persona deseada⁸⁶. Por eso la amada a la que Nervo (1920b) le canta no es la Ana Cecilia de carne y hueso, sino una imagen de su muerta, divinizada: “Te divinizaré como si fuera/yo poderoso emperador romano,/y una vez vuelta diosa,/tendrías tu ofrenda a diario[:]// La ofrenda de mis versos, que son otra deificación” (p. 161). Este proceso adhiere las apoteosis ovidianas de las *Metamorfosis*: el canto glorioso del poeta transforma al referente y lo eleva a la altura ontológica de las mismas *estrellas*, inmortales —como es el caso de la ninfa Calisto o su hijo Artas—.

Cabe resaltar del anterior poema otro componente de esa “Divinización”: en su poesía, Nervo (1920b) “[habrá de] *pintar* [las] santas formas *vírgenes*” (p. 161) de Ana Cecilia. Si ella ya existe, y por lo tanto sus formas, modélicas y visibles, pueden ser calcadas

esta implica una apropiación y, en términos afectivos, una idealización. En el proceso erótico, la facultad estimativa —aquella que, para fisiólogos de la época como Avicena y Vasco de Taranta, gobierna la imaginación—, encargada de producir y depositar estas imágenes, entraría en error, “desencadena[ndo] en efecto el deseo, y el deseo empuja a imaginación y memoria a revolverse obsesivamente en torno al fantasma que se imprime en ella cada vez más fuertemente en un círculo morboso en cuyo ámbito Eros viene a asumir [una] hosca máscara saturnina [...]. La exaltada sobrevaloración del objeto de amor, que se cuenta entre las intuiciones más características de los poetas de amor, encuentra así su explicación prosaica precisamente en el vicio de la virtud estimativa (el poeta «piensa que [la suya es] la mujer más bella, más venerable, más extraordinaria y más dotada en el cuerpo y en el alma»)” (p. 196).

⁸⁶ Es por eso que, en su “Balada XII”, Cavalcanti (2012) afirma que, posándose en el corazón, “el Amor/[...] forma del deseo *una nueva persona*” (p. 76).

o representadas, ¿por qué estas habrían de ser pintadas *vírgenes* —inéditas, inestrenadas—? Lo cierto es que, como bien estipula Agamben (2016), el primero de dos mitos emblemáticos de la teoría fantasmático-amorosa medieval, de la pasión por una imagen, es el de Pigmalión y el enamoramiento de su estatua, “una imagen artísticamente construida” (p. 124)⁸⁷. La intervención de la fantasía en la creación imaginaria del fantasma, en la deformación de lo referencial en pro de lo imaginado idealizado, desembocaría en que la nueva persona, el fantasma, fuera como un producto estético de la imaginación artística.

En ese sentido, el nayarita *pinta* —crea estéticamente— una nueva imagen de la amada que se deslinda de la de carne y hueso. Nervo (2010) incluso se acerca él mismo a la tridimensional gesta de Pigmalión, y, en su poema “Este libro”, describe *La amada inmóvil* como el tallado de una celestial e inmortal estatua de mujer: “¡Un dolor infinito/labró en él con su escoplo/*tu divina escultura,*/como en recio granito, para siempre jamás!” (p. 824). Esta interpelación a Ana Cecilia se trata, por un lado, de la asociación metafórica entre el cuerpo dispuesto, pétreo y rígido en su “quietud augusta de estatua” (p. 853), y una escultura; por otro lado, de la caracterización de su quehacer poético como la animación amorosa de la estatua del ser amado. A este propósito, Nervo se compara a sí mismo con Pigmalión⁸⁸.

El segundo mito representativo de esta tradición es, según Agamben (2016), Narciso enamorado de sí mismo en el arroyuelo —pero interpretado bajo una luz distinta a la de sus lecturas más modernas⁸⁹—: “La Edad Media no ve en el mito de Narciso simplemente el amor de sí, sino sobre todo [también] el amor por una imagen” (p. 124)⁹⁰. El acercamiento

⁸⁷ Descrito así en las *Metamorfosis*: “Con técnica admirable esculpió con éxito un marfil blanco como la nieve y le dio una hermosura con la que ninguna mujer puede nacer, y se enamoró de su obra. El rostro era de una verdadera doncella, de la que pensarías que vivía y que quería moverse [...] hasta tal punto se oculta el arte en su arte. La admira Pigmalión y apura en su pecho pasiones por lo que parece un cuerpo” (Ovidio, 2012, p. 125).

⁸⁸ En uno de sus poemas más complejos, Nervo (1920b) se atribuye cualidades deíficas y promete esculpir e insuflar vida a una estatua con su poesía: “La luz que mi ser destella,/inundará la creación,/y animará la pasión en ti, con el centelleo/del fuego de Prometeo,/la estatua de Pigmalión” (p. 130). El arte, la poesía, será como un vestido que recubra (¿o esconda?) el referente original: “Te vestiré toda de arte para que tu alma presienta el prodigio que me alienta” (p. 131). Comparada con un medallón y una estatua, que deben ser esculpidos, la amada es, pues, *rehecha* en la imagen auspiciada por la poesía —y no con cualquier material, sino con un marfil que, en su extranjería y extrañeza, la aliena y rarifica aún más—: “Te labraré, sola y fiera,/en marfil de Singapur,/una lis en campo azul:/¡la realeza en la quimera!/Y [...]dibujaré tu perfil,/—tu perfil de medallón— que brillará[...]//Te labraré con mis brazos/estrofas a martillazos/en granitos inmortales” (pp. 131-134).

⁸⁹ La inaugurada por Freud en 1914, en su *Introducción al narcisismo*. Desde entonces, este mito será comprendido como origen épico del amor a sí mismo, y no del amor a las imágenes.

⁹⁰ Ovidio (2012) posibilita esta interpretación con el término latino *imagine*, que se enseñoorea de Narciso al mirar el arroyo: “El joven [...] se recostó cautivado por el aspecto del lugar y su fuente y, mientras desea calmar la sed, otra sed creció, y, mientras bebe atraído por la imagen de la belleza contemplada, ama una esperanza sin cuerpo, piensa que es un cuerpo lo que es agua. Se queda estupefacto a la vista de sí mismo” (p. 296).

medieval combina, entonces, la afición al yo con la afición a la imagen. En vista de lo planteado anteriormente sobre la producción fantástica de estas imágenes, equivalente a una creación artística, podemos admitir una pregunta: ¿la imagen artificial no da mayor cuenta del artífice imaginador que de lo representado imaginado? Sobre todo si, como en Cavalcanti, esta busca confesamente aventajar la realidad referencial a la que supuestamente remite.

El esfuerzo inicial por aprehender en imagen lo real, siempre perdible y huidizo, será reforzado en un segundo y más definitivo esfuerzo por salvaguardar para siempre ese fantasma de lo real: las sugestivas imágenes que nos inatúan deben perdurar para que podamos reciclar y profesar nuestro deseo. En ese sentido, estos hombres estarían luchando contra una “pérdida imaginaria que [...] no tiene ningún objeto real, [...] sino la apariencia que el deseo[, subjetivo,] crea al propio cortejar del fantasma. [...Así,] lo que es real pierde su realidad para que lo que es irreal se vuelva real” (Agamben, 2016, p. 63). En otras palabras, el mundo real exterior es desdoblado y confiscado por otro interior —subjetivo, imaginado, fantástico—; análogamente sucedería con la amada real y el fantasma que la sustituye.

Ahora bien, amar al fantasma de la imagen por sobre lo real implicaría, en un gesto narcisista, volcar la pasión y el deseo en una imaginación totalmente propia, y, por ende, en uno mismo: “Si el mundo externo es en efecto negado narcisistamente [...] como objeto de amor, el fantasma recibe sin embargo de esa negación un principio de realidad y sale de la muda cripta interior para entrar en una nueva y fundamental dimensión” (Agamben, 2016, p. 63). En consecuencia, si la imagen de la que se enamoró Narciso reflejaba en agua al propio Narciso, las imágenes creadas y albergadas por los amantes no reflejarían a sus amadas, sino, en últimas, a sí mismos. En su adopción de este modelo, Amado Nervo no sería la excepción.

En esa línea de pensamiento, Nervo (1920k) describe en uno de los últimos poemas de su vida que para conservar aquello exterior en riesgo de desaparecer para siempre, debe, irónicamente, mirar hacia su interior, propio y único: “Adéntrate en ti mismo,/digiere lo que viste,/húndete *en el mutismo/de tu mundo interior,/y* asómate [...] al edén que perdiste.../Todo lo que vislumbres, *dentro de tu alma existe,/y es tu propio espectáculo y tú el espectador...*” (p. 73). Es importante destacar, primero, la palabra *mutismo*, que implica casi una no-participación de lo exterior, ni siquiera del referente real, en la creación de estas imágenes; segundo, la identificación narcisista entre visualizador y lo visualizado. Él mismo es la imagen mental que produce desde su fantasía y que cree estar viendo.

En *La amada inmóvil*, Nervo pareciera adherir esta particular visión introspectiva procurada por estos fantasmas en una serie de versos a través de imprecisas y espurias metáforas ópticas y especulares. En el poema “Más yo que yo mismo”, como lo indica su nombre, Nervo (2010) manifiesta que si él fuera un espejo, el reflejo que la amada muerta vería en él sería no el de ella misma —como debería ocurrir con estos cristales—, sino el del rostro del poeta: “Merced al noble fulgor/del recuerdo, mi dolor/*será espejo* en que has de verte,/y así *vencerá a la Muerte* la claridad del amor” (p. 795). No parece ser casualidad que el poeta identifique en la supuesta reflexión de este espejo el mecanismo adecuado para procurar el fin de la muerte, a saber la inmortalidad, de Ana Cecilia: volviéndose imagen podrá subsistir, pero en detrimento de su propia e independiente identidad y realidad.

Otro de los poemas utiliza el símil del falso espejo: “Busco lo que buscabas, lo que dejabas deo, amo lo que tú amabas, *copio como un espejo*/tus costumbres, tus hábitos... ¡Soy *no más tu reflejo!*” (Nervo, 2010, p. 837). En esta instancia, es de particular interés el verbo *copiar*, elegido por la voz poética: la imagen, el reflejo, de Ana no vendría siendo sino el mismo Amado, que, en la pantomima dramática del comediante, reproduce patéticamente los gestos y ademanes de la muerta, como acostumbrándose o entrenándose para la puesta en escena de una falsa representación. Falsa, eso sí, en cuanto no representa aquello que dice representar, sino a sí mismo: el mimo, el actor, el payaso. En realidad, no es el poeta quien se moldea, obediente, al designio de la imagen, sino lo contrario: esta actúa como la sombra de aquel, pues hace y es hecha acorde al dictamen de su genio imaginativo y poético.

Más allá del fenómeno óptico, otros poemas soslayan la mediación de la representación y evocan una casi total incorporación de ambos, más precisamente de Ana Cecilia en Amado, en un solo ser: “¡Oh vida mía, vida mía,/agonicé con tu agonía/y con tu muerte me morí!/De tal manera te quería,/que *estar sin ti es estar sin mí*” (Nervo, 2010, p. 795). No hay Narciso reflejado sin Narciso reflejante; análogamente, no hay Ana reflejada sin que Amado Nervo la refleje. Esta integración de los dos amantes es reproducida también en otro de los poemas: “¡Qué importa que no escuches cómo estoy sollozando/ si escucho mi sollozo yo, que *soy tú dos veces!*” (p. 861). Aunque críptico, el verso revela en la voz poética una refractiva capacidad de la duplicación de aquello que busca “representar”: la imagen espectral, que vive dentro suyo, y él mismo asumido como imagen, sombra, de aquella.

En definitiva, en ocasión de la repentina partida del objeto del deseo y el afecto, Amado Nervo procura el regreso espectral de un peculiar y antiquísimo método del enamoramiento que es, a su vez, en su ínsito vínculo con la producción de imágenes de lo amado evanescente, fantasmal. *La amada inmóvil* trata, pues, en todo sentido, del retorno masivo de los fantasmas del pasado y, sobre todo, los de Eros. Competente y apasionado productor de imágenes poéticas, el nayarita reivindica el papel que una teoría amorosa medieval anterior al siglo XIV —tan dependiente del ámbito imaginativo y fantástico de la mirada— puede tener en la moderna creación artística y en su propia búsqueda de tácticas para comprender la pérdida. Lo anterior, sobre todo, en una Modernidad en que la visión es, supuestamente, empírica y objetiva.

La promesa fotográfica y sus resonancias poéticas

Aunque aparente e inicialmente anacrónica o descolocada, esta reivindicación nerviana, este regreso espectral, de una antigua comprensión de las imágenes como fantasmas en plena Modernidad no debería extrañarnos. Quizá este particular fenómeno medieval de apasionamiento e inmortalización iconódulas, latente e insepulto, retorna de las maneras más imprevistas a acechar un tiempo en que, aun más que en su época original, lo irreversible de la desaparición y la imposibilidad del duelo del desvanecimiento de lo sólido —de la muerte de lo vivo y lo amado frente nuestro— avasalla y, sobre todo, inmoviliza a las personas.

A lo mejor sea por eso que Agamben (2016) se pregunta si la cultura poética y la concepción general del amor en la Modernidad no habrán continuado y privilegiado ese modelo de imágenes como “única tentativa coherente del pensamiento occidental por superar la fractura metafísica de la presencia” (p. 224). Sobre todo cuando el contexto de escritura de *La amada inmóvil*, y en general de actividad literaria de Amado Nervo (entre 1899 y 1919), se caracterizaron no solo por la preponderancia de novedosas tecnologías y medios, ópticos o comunicativos, cuya función era hacer visible la imagen de aquello inasible o invisible, sino también de otros aparatos que, como el teléfono o el gramófono, dislocan a sus usuarios de sus propias voces y hasta de sus semejanzas, registradas en algún soporte.

Como divulgan sus crónicas y versos, este entorno mediático estimuló profundamente los horizontes epistemológicos y poéticos de Nervo. En general, cualquier invención que *revelara la imagen* de algo le resultaba atractiva. Es por eso que el hecho de que el imaginado

fantasma de Ana Cecilia, inicialmente perceptible solo en su interior, pudiera ser *revelado* y dotado de cierta materialidad —a través de las éfrasis poética consignada en el papel— es metaforizado con los efectos visualizadores de, por ejemplo, un microscopio o telescopio: “¿Es más absurdo/seguir viviendo que el haber vivido;/ser invisible y subsistir, tal como/en redor nuestro laten y subsisten/innumerables formas, que la ciencia/sorprende a cada instante con sus ojos de lince?” (Nervo, 2010, p. 825). Así como estos avances tecnológicos posibilitan la visión de lo que se escapa a nuestros ojos, la poesía es privilegiada como *medio revelador de imágenes*: a su través la imagen imaginada cobra realidad como imagen poética.

No obstante, serían las advenedizas fotografías, emergentes y aumentantes en México durante su vida⁹¹, las que *capturarían* su mayor atención. Sin duda, su capacidad de aprehender y almacenar en soportes físicos los simulacros del mundo exterior y, en particular, del semblante humano, trastornarían y conmocionarían al nayarita. Desde entonces, Nervo (1920h) asume su interioridad como una fotografía del mundo de afuera: “Nuestra vida interior no es por su parte más que una *reproducción en miniatura y analógica* de la obra de la creación, una *reducción fotográfica* de la naturaleza, que se extiende más allá de nosotros” (p. 34). Resuena, pues, la hipótesis de la poesía como *revelado* de estos celuloides internos.

Por consiguiente, si cambia la relación con la vida interior, también con la exterior: en adelante, el mundo transitorio y móvil se convertirá para el poeta en constante objetivo del visor; sus ojos, cuales obturadores, dispuestos siempre a la captación de una imagen. Por ejemplo, en una crónica, Nervo (1920h) lamenta no poder immortalizar un atardecer mientras caminaba con un amigo: “Arrobados en nuestro delicioso asombro, [...sentíamos] no tener una placa de colores para *fotografiar* aquello, *antes de que se desvaneciera*, y llevárnoslo *amorosamente*, a fin de estrecharlo después —como hubiera querido Flaubert con ciertos paisajes— «contra nuestro corazón»⁹²” (p. 252). No solo llama la atención la reacción, el

⁹¹ Sería precisamente en el Porfiriato (1876-1911) que comenzaría a democratizarse el acceso a la imagen fotográfica en México. Para inicios del siglo XX y el tiempo de *La amada*, allí la fotografía ya estaría lo suficientemente explayada, pues documentaría el proceso revolucionario de ese país (Meyer, 1978).

⁹² No es gratuita la mención del corazón como sitio de las imágenes. Y el gesto no nace con Flaubert ni con los dieciochescos, como Balzac, y sus personajes que abrazan daguerrotipos. Agamben (2016) remonta este fenómeno al conocimiento de fisiólogos de la Antigüedad, como Sileno de Cirene: “La teoría poética de la imagen [fantasmal] en el corazón no es pues una invención arbitraria de enamorados, sino que se funda en una sólida tradición médica. [...]Es] en el corazón, sede de la parte «hegemónica» del alma, en cuya sutil materia neumática se imprimen las imágenes de la fantasía como los signos de la escritura se imprimen en la tablilla de cera” (pp. 157-163). Por eso el mismo Nervo (2010) declara lo siguiente sobre el espectro de Ana Cecilia: “Dondequiera [...] he de abrir los brazos para *apretar contra mi corazón su espectro adorado*” (p. 88). Como deseara hacer con la foto de un bello atardecer, así abraza la imagen de su amada, contra el corazón.

impulso, inmediatos de necesitar tomar una instantánea para eternizar aquello a nuestro alrededor, sino también la normalización de un léxico técnico fotográfico (p. ej. “la placa de colores”) a la hora de concebir fenómenos cotidianos, como los carices de un crepúsculo.

Las capacidades de la fotografía también se extenderían a los fantasmas de los muertos, imprimibles en el celuloide. Por ejemplo, en “Fotografía espírita” —crónica humorística sobre las supuestas apariciones en imágenes, por las que cobraban algunos inescrupulosos⁹³—, Nervo (2006) se declara abierto a la posibilidad de que las fotos capturen un ámbito supraterráneo: “Los *espíritus* tienen coqueterías de mujer [...que] “*revela*” un buen fotógrafo, artista macabro que *fija* en su cámara oscuras *fisonomías ultraterrestres*. [...] «*Hay que atraparlos*», y los atrapa por un medio muy sencillo” (p. 113). La fotografía permitiría, acorde a las creencias del poeta y tantos otros en la época, materializar y, sobre todo, atrapar e inmortalizar en un soporte físico, la imagen, a un difunto, volviendo presente lo ausente.

Lo curioso es que, como ocurre con la imagen poética de la amada inmóvil en el poemario, alejada de su referente —de la verdadera Ana Cecilia— y más cercana a una creación artística nueva y distinta, estas “fisonomías ultraterrestres”, meras manipulaciones subjetivas de los fenómenos lumínicos por parte de los fotógrafos y utileros, obedecen más a la voluntad del genio creativo que a la fidelidad al ser que supuestamente intentan representar. Bien sea que busquen demostrar el alma o fantasma del fotografiado, o de alguno de los familiares o amigos que desean volver a ver, el “espectro” usado y *revelado* por el fotógrafo corresponde al semblante de algún secuaz copartícipe o al rostro de alguna foto antigua, aleatoria y reciclada, a modo de máscara para aquel que promete retratar⁹⁴.

Más allá de estas interpretaciones paranormales, Nervo sí es impresionado por la más obvia y, para él, milagrosa dimensión tanatológica de las instantáneas: en un mundo siempre en movimiento, tendente hacia el progreso, “las cámaras fotográficas [...permiten al] hombre moderno [soñar y trabajar] para restituir lo que está siendo sustraído por los nuevos ritmos” (Linhares Sanz y De Souza, 2019, p. 67). En otras palabras, ahora es posible conservar las

⁹³ Rosset (2008) describe el peculiar fenómeno de la *fotografía espírita* como inherente al paroxismo de la era fotográfica: “Durante bastante tiempo (aproximadamente de 1870 a 1930), las personas atraídas por lo sobrenatural [...] esperaban que la fotografía proporcionara a los incrédulos una prueba material de lo bien fundado de sus fantasmas. Entonces vimos aparecer, durante la edad de oro de la fotografía ocultista, innumerables fotografías de fantasmas, de espíritus, de difuntos [...]” (p. 14).

⁹⁴ Consúltese el anexo 3 para una mejor comprensión de este fenómeno. Allí encontrará una sucinta galería de fotografías espíritas capturadas por el pionero del campo, el inglés William Hope (1863-1933). En cada una, el fotografiado junto al efecto lumínico mistificador o semblante que, como espectro, representa a algún muerto.

efigies de los fallecidos en soportes que, como el celuloide, sobreviven y suceden a la muerte. Estas posibilidades de inmortalidad artificial ofrecidas por las modernas fotografías repercutirán, entonces, en la imaginación de Amado Nervo —cuya adopción/adaptación del modelo fantasmático medieval cobra mayor sentido contextual—, su quehacer artístico y su búsqueda por garantizar la supervivencia de Ana Cecilia a través de las imágenes poéticas⁹⁵.

Es por eso que el patetismo y optimismo de los éxtasis poéticos que acarrea poder volver a ver a la muerta en *La amada inmóvil* —por ejemplo, “Hoy, ¡por fin!, te recobro: todo, pues, era cierto.../[...] ¡Qué dicha! No es que sueñe despierto.../¡Te recobro! ¡Me miras y te vuelvo a mirar!” (Nervo, 2010, p. 851)—, poder atisbar su imagen a través de la poesía y a pesar de su ausencia, solo son equiparables al júbilo que para Amado Nervo fue presenciar por primera vez la imagen animada y en movimiento de una película. Ambos, un visual regreso espectral y una promesa de derrota de la muerte. Jubiloso, Nervo (1920e) describe en estos términos la posibilidad de *reproducir* a quienes ya se fueron a través del portentoso artificio del audio de un gramófono sobrepuesto a la cinta de un cinematógrafo:

Ahí tenéis la realidad, *la vida, que pasa frente a vosotros, tal cual es, tal cual fue*, mejor dicho. La perennidad del instante efímero, lograda para los postreros. [...] Un disco y una cinta de materia frágil, pero indestructible al propio tiempo, han bastado para guardar al par de los bronceos vuestra fisonomía, vuestra actitud, vuestras palabras y vuestros hechos para el porvenir. El hombre es impercedero ya, merced al sincronismo de dos aparatos familiares: ¡*La muerte ha sido vencida!* ¡Seguiremos viendo y oyendo a los seres que admiramos y amamos, y será como si no se hubiesen extinguido! Que *el fantasma se mueva y hable* gracias al sortilegio de una cinta y de un disco [...]. Los mismos sentidos que se dieron cuenta de que existía; los mismos sentidos, gracias a los cuales existió de hecho para nosotros, seguirán dando fe de que se mueve, de que sonrío, de que gesticula, de que *habla*, con la propia unidad con que ejecutaba estos actos antes de volverse polvo... (pp. 52-53).

No es gratuito, entonces, que la anterior interpelación al fantasma en la crónica nos remita a unos versos de *La amada inmóvil* en que el poeta le ruega a la imagen de la amada, de la muerta Ana Cecilia, que por favor “anime” el poemario⁹⁶. Porque para Amado Nervo y el

⁹⁵ Nuestro planteamiento es que la progresiva propagación de la imagen fotográfica a finales del siglo XIX y comienzos del XX afectó profundamente la poesía de Nervo y le infundió su particular proclividad por las imágenes. Para soportar este planteamiento, nos basamos en Debray (2001) y su concepto de *mediaesfera*. Podemos concluir que la introducción de la imagen fotográfica o el video, mayormente estimulantes, no relegaría a la poesía como medio de comunicación escrito, sino que, más bien, cambiaría y reajustaría las relaciones que entabla con sus beneficiarios (los poetas, los lectores, etc.) y con los demás medios: “Un nuevo soporte no suprime al precedente[, sino que] puede sumarle nuevas posibilidades” (p. 70).

⁹⁶ En el poema “Este libro”: “Humilde florilegio,/pobre ramo de rimas,/su solo privilegio/es que *acaso lo animas/tú* [...]” (Nervo, 2010, p. 824).

recién fotográfico mundo que habita, la imagen es sinónimo de recuerdo, de presencia y, sobre todo, de vida. Porque ni la muerte ni los muertos, pasados y presentes, continuaron siendo iguales después de la fotografía: “La vida póstuma apareció por otros portales; [...] otros fantasmas sobrevivieron. Con ella, la tarea de recordar, al día siguiente, la existencia de los muertos [...] nunca más se hizo del mismo modo” (Linhares Sanz y De Souza, 2019, p. 64). Ahora, para recordar, bastaba solo con mirar una imagen: un fantasma, una foto, una *amada inmóvil*, como dentro del cristal de un portarretrato, como preservada en un libro de poesía, siempre aguardando ser invocada, presta para el regreso.

El fantasma de un fantasma: la muerte como ilusión y el anatema de la realidad

“¿Muerta tú, Helena...? No, tú no puedes morir. Tal vez no hayas existido nunca y seas sólo un sueño luminoso de mi espíritu; pero eres un sueño más real que eso que los hombres llaman la realidad” (Silva, 2015, p. 236).

A pesar de —o quizá, en un intento de encubrimiento, a causa de— todos estos múltiples desdoblamientos de Ana Cecilia, existe en *La amada inmóvil* una particular insistencia por ratificar y sentenciar, en todos los sentidos, la singularidad de esta mujer. Ella fue solo una; ella fue única; ella fue absolutamente irremplazable e indivisible. Tan importante es esta constatación que pauta la totalidad de los escritos desde el frontispicio, con el poema “Ofertorio”⁹⁷: “Dios mío [...]//Tú me diste *un amor, un solo amor, ¡un gran amor!*//Me lo robó la muerte/...y no me queda más que mi dolor” (Nervo, 2010, p. 763).

En esta y otras instancias del poemario⁹⁸, esta unicidad es proclamada en lo numérico —ella no era dos ni tres—, lo ontológico —su presencia era única y, por ende, irrepetible— e incluso en declaraciones semejantes a un panteísmo total e indivisible: “Tú eras *la sola verdad* de mi vida,/[...] lo eras *todo*: ley, verdad y vida...” (Nervo, 2010, p. 826). Para

⁹⁷ Un acercamiento crítico a estos versos inaugurales, celebración de lo unitaria que era Ana Cecilia, debería indagarse por qué Nervo, asiduo conocedor de la doctrina cristiana y antiguo aspirante al sacerdocio, utilizaría el nombre de esta sección del rito eucarístico (“Ofertorio”), o metonímicamente la oración en él pronunciada, en que se consagra una tripartición de Jesucristo, análoga a la Santísima Trinidad: él, por sí mismo, es uno; el pan, su cuerpo, él mismo y otro; el vino, su sangre, otro y él mismo. No deja de ser contradictoria la asociación, a menos de que el nayarita hubiera previsto para su dama una unidad igual de problemática y múltiple a la del Dios cristiano: “Glória tibi, Trínitas æquális, ũna Ana Cecilia[...] ũnam Femina in Trinitáte, et Trinitátem in unitáte venerémur” (“Gloria a ti, Trinidad igual, única Ana Cecilia [...] que veneremos a una sola mujer en la Trinidad santísima y a la Trinidad en la unidad”, adaptación de una parte del medieval Símbolo Atanasiano).

⁹⁸ Por ejemplo, en el prólogo confesional: “Tenía yo *un cariño, uno solo* [...]” (Nervo, 2010, p. 769).

Rosset (1993), la elección semántica de este último verso estaría completamente justificada: saberla *verdadera* tras constatarla unitaria y una es reconocer que fue real, pues de la unicidad de la presencia de las cosas y los seres depende la realidad de su existencia: “La estructura fundamental de lo real [es] la unicidad, [que] designa a la vez [el] valor y [la] finitud: [es todo lo que] posee el privilegio de no ser más que un[o], lo cual aumenta infinitamente su valor, y el inconveniente de ser insustituible, lo cual [lo] disminuye” (p. 77).

Es por esto que el desenlace de Ana Cecilia lo golpeó hercúleamente: la pérdida de lo real y, por ende, singular “es inapelable: no solo no había dos como [ella], sino que, una vez acabad[a], no queda más de sí. Tal es la fragilidad ontológica de toda cosa venida a la existencia” (Rosset, 1993, p. 77). Así, aniquilando una presencia, la muerte aniquila también aquello uno que uno es, confirmando la realidad de la que se gozaba. Hasta este punto, los versos sobre la unicidad de Ana Cecilia, conjugados todos en el pretérito o copretérito, se sostendrían: efectivamente, antes de su muerte, ella debió ser solamente ella sola. Y lo habría seguido siendo de no ser porque su muerte terminó siendo cuestionada por Amado Nervo.

Si “la muerte [de Ana Cecilia] signific[ó] el fin de toda distancia posible, tanto espacial como temporal, de [ella] mism[a] con respecto a [sí] mism[a] y la urgencia de una coincidencia con [ella] mism[a]” (Rosset, 1993, p. 92), dicho cuestionamiento lo sería también de la realidad y, por ende, de la *unicidad* de esta mujer. Cualquier intento de sobrevida, si la muerte ya se ha consumado, implicaría, copiándola o duplicándola, afirmar que ya no es una: ¿si ella era solo una, cómo explicar, entonces, que una fue la que murió y otra de ella misma la que sobrevive de algún modo? En consecuencia, todos los fantasmas de la viva y de la muerta —los múltiples nombres, los ángeles, las estrellas y las imágenes— denegarían la cualidad singular de Ana Cecilia —y, por ende, los versos del “Ofertorio” y afines—; estos fantasmas solo habrían sido posibles/plausibles a causa de la imposibilidad del poeta de aceptar la muerte de lo amado y la conclusión de una presencia, única.

Pero no poder aceptarlas no implica, de ninguna manera, negarlas. Porque, si fueran negadas, no habrían sido necesarios dichos fantasmas: ¿para qué duplicar a alguien que, a diferencia nuestra o de la amada, fuera imperecedero, ubicuo o infinito?; ¿habría necesidad verdadera de afantasmarse lo que era “todo: ley, verdad y vida”? Todos estos desdoblamientos de Ana son propiciados, en consecuencia, por una comprensión desdoblada del acontecimiento mismo de su muerte. Por un lado, Nervo no pierde nunca la irrevocable

sensación de realidad de la tragedia vivida y percibida por los propios ojos —y de eso da fe en el poemario la exactitud horaria del relato de la agonía y eventual fallecimiento—; por otro lado, actúa basado en una realidad alternativa, imaginaria, en la que, merced a los fantasmas, la muerte de la mujer es y será imposible. A este esquema ontológico Rosset (1993) lo llama *ilusión*, y a quienes lo personifican, como Nervo, *ilusos*:

Nada más frágil que la facultad humana de admitir la realidad [...]. Lo real no se admite sino bajo ciertas condiciones y sólo hasta cierto punto: si abusa y se muestra desagradable [...o] me incomoda y deseo liberarme de él, lo haré [...] mediante un modo de mirar [...] a medio camino entre la admisión y la expulsión pura y simple [...: se trata de] una percepción acertada [de los acontecimientos] que se muestra impotente para articularse en un comportamiento adaptado a [dicha] percepción. [...En efecto, no se trata] de ceguera, sino de *ver doble*. [...] Todo sucede como si el acontecimiento estuviese mágicamente escindido, o, más bien, como si dos aspectos del mismo acontecimiento adquirieran cada uno existencia autónoma. [...] La técnica general de *la ilusión* consiste, en efecto, en convertir una cosa en dos, igual que hace el *ilusionista* (pp. 9-19).

Esto explica por qué en uno de los apóstrofes más emotivos de todo el poemario, Nervo (2010) clama, cual si fuera la musa de su proyecto poético, por la intercesión de la ilusión: “¡Ilusión, nodriza de las almas, no me abandones! ¡*Déjame creer* que soy amado de los dioses y que [...] voy a volar libérrimo al lado del alma que me aguarda[!]” (p. 786). O por qué para él “la muerte, como tantas veces lo [repitió] a [su] adorada, es sólo una ilusión” (p. 789). En vista de lo vivencial y materialmente contundente y poderoso que fue el deceso de Ana, Nervo pide que lo “dejen creer”, que le den fe —por definición, creer en lo invisible—, para poder ver otra cara de la moneda; pide que alguna fuerza prestidigitadora —que será esa de los fantasmas—, no lo suficiente poderosa para borrar dicho tenaz acontecimiento, al menos le regale *otra* realidad, un duplicado, donde ya no la Ana una, sino la otra, no pueda morir.

Pero esta intromisión ilusoria de un redoblado, irreal y borroso mundo de los fantasmas no conllevará, en ningún caso, una sana y equitativa coexistencia con aquel mundo que, aunque distinto, pretende calcar. Así como las cabezas de la Hidra de Lerna se peleaban o devoraban entre sí para ocupar la posición de la dorada cabeza central, ungida e inmortal, dos versiones distintas de una misma historia —de nada más que la vida y muerte de Ana Cecilia Luisa Dailliez— rivalizarán entre sí para alcanzar la perduración y, sobre todo, la asunción de Amado Nervo. Él, vivo y existente, es, como lo dictaban sus versos sobre la amada, realmente uno y uno solo, y, por lo tanto, como acatando la célebre paremia contenida en Mateo 6:24, no podrá servir a dos señores y deberá conformarse con alguno de los dos.

Su decisión es confesada por su particular elección de palabras: “Veintiún días [...] fueron necesarios para poder clavarme en la conciencia la convicción de que [Ana Cecilia] iba a morir. Esta convicción era de tal suerte desmesurada para mis fuerzas, que hoy mismo, *a pesar de todas las evidencias, me rebelo [...] contra ella*” (Nervo, 2010, p. 771). Debemos tener en cuenta que este verbo específico, *rebelarse*, proviene del léxico marcial, en particular de las sublevaciones militares. Su rebeldía *revela*, acaso, la verdadera naturaleza de la ilusoria producción de los fantasmas, alejada de una inocente o inofensiva estrategia de evasión de lo que nos rodea: aunque no se niega la realidad y lo real, a la amada de carne y hueso, doblándola sí busca violentársela a través de una deslegitimación y usurpación simbólicas.

Rememorando antiguas disquisiciones platónicas⁹⁹, Rosset (1993) admitirá que aquella es una de las cualidades inherentes al doblez del fantasma: buscando supuestamente proteger de lo real, “por piedad, a una persona asfixiada por el presente[...] quiere un poco más y está dispuesto a sacrificar cuanto existe —es decir, lo único— en beneficio de todo lo demás, es decir, de [sí mismo, de] todo lo que no existe” (pp. 61-87). En este sentido, *La amada inmóvil* no consistirá solo en la apoteosis de la imagen poética de una muerta viviente, sino en un paralelo anatema de la realidad y la vida verdaderas, que a lo largo del poemario serán agredidas y rebatidas en favor del fantasma. La imagen de Ana Cecilia, idealizada y blanquecina, exhumada de su ataúd, se encargará ella misma de rematar e inhumar cualquier vestigio que de la Ana Cecilia, humana, contingente y de carne y hueso, pueda subsistir.

En algunas ocasiones, a la realidad verdadera se la entiende como un hurto, una estafa o engaño: “[Necesito] convencerme de que es verdad lo que sé, lo que pienso, lo que me pasa [la muerte de Ana Cecilia]; que no se trata de una *macabra prestidigitación*, de un *espantoso escamoteo*” (Nervo, 2010, p. 769). El anterior pasaje no solo da cuenta de la naturaleza desdoblada del acontecimiento catastrófico —¿es verdaderamente plausible, incluso desde el

⁹⁹ En *Sofista*, uno de sus diálogos tardíos, Platón (1871) establece dos formas distintas de la mimesis: el ícono (*eikon/eikón*) y su contrario, el fantasma (*phántasma/fántasma*): “El arte de imitar comprende dos especies: el arte de copiar, que reproduce exactamente las proporciones del modelo; y el arte de la fantasmagoría, que *le modifica* según la distancia y la perspectiva para agrandar a la vista por medio de una *engañoso semejanza*” (p. 14). Como vemos, el *fantasma* encubriría, detrás del propósito de reproducir fielmente algo, una falsa mimesis. Al respecto, Teetetes responde afirmativamente a la pregunta del extranjero: “«¿Y cómo llamaremos lo que tiene apariencia de bello, porque en vista de lo bello se ha arreglado la perspectiva, pero que cuando se considera por despacio, se ve que *no se parece al objeto cuya imagen representa?* Puesto que *se parece sin parecerse* realmente, ¿no es un fantasma?»” (p. 66). Platón atribuirá este arte de la fantasmagoría al sofista, que busca engañar deliberadamente con su forma de representar la realidad: en ese sentido, el fantasma será una compleja y difícil, pero a la vez siniestra, falsa representación a la que no solo le basta con existir, sino cuyo propósito será usurpar, sustituir, a lo supuestamente representado y su estatus ontológico original/originario.

mismo lenguaje, que sobre algo ya sabido y comprobado necesitemos posterior convencimiento?—, sino que releva a lo real de su única realidad: considera la muerte de Ana, primero, como un robo, un inusitado crimen, como si ella fuera víctima, y no más bien detentora, de su propia mortalidad y, por ende, realidad; segundo, como una prestidigitación, asignándole las propiedades del *show* o *espectáculo*, un fingido montaje o puesta en escena.

Esta misma idea persiste en el poema “Escamoteo”: “Con tu desaparición/es tal mi estupefacción,/mi pasmo, que a veces creo/que ha sido *un escamoteo, una burla, una ilusión*;/que tal vez sueño despierto [...]” (Nervo, 2010, pp. 798-799). Nervo se proclama víctima de alguna suerte de conspiración, sea la realidad, pero no conocemos exactamente aquello que, supuestamente protegido y “a prueba de balas” —siendo tan invulnerable al cambio, la enfermedad y la muerte—, le fue refundido —ni tampoco quién se lo refundió—. El poeta nos da a entender cómo la realidad para él es ahora la del fantasma de la imagen, pues es esa la amada invencible cuya eternidad jamás debería poder ser raptada, y cuyo rapto, por ende pasmaría. Pero ¿cómo puede sorprendernos que nos arrebaten algo que no existe?

En el anterior poema aparece otra imagen que no solo anula lo real de la realidad, sino que lo caracteriza como algo inverosímil y fantástico: el sueño. Se trata de una imputación calderoniana: “Después de más de *cuarenta años* [su edad entonces] de *incoherente soñar* [...despertaré] en ese plano en que *ya nada es ilusión y todo es verdad...*” (Nervo, 2010, pp. 831-832). El poeta asigna al reino del fantasma, donde despertará en brazos de una mujer inmortal, la cualidad de la verdad, mientras que —porque en ella a Ana le correspondió extinguirse— su vida entera es desvirtuada como si fuera un sueño: tanto producción quimérica de la mente como estado aletargado e inconsciente. Una concepción similar de la vida real también es reproducida en el poema “Dormir”, de *El estanque de los lotos* (1919):

El Sueño es en la vida el solo mundo/nuestro, pues *la vigilia nos sumerge/en la ilusión común*, en el océano/de la llamada realidad.//[...] Ni la esposa misma/que comparte tu lecho/y te oye *dialogar con los fantasmas*/que surcan por tu espíritu/mientras duermes, podría,/aun cuando lo ansiara,/traspasar los umbrales de ese mundo,/de *tu mundo mirífico de sombras* (Nervo, 1920f, p. 85).

Nótese cómo mientras que la esposa y el mundo real pertenecen a “un océano de ilusión”, el sueño, vacación de este mundo, es considerado lo real, como si fuera el mundo. Nervo no escatima sus términos: la esposa, silenciada, es contrapuesta a los dialogantes fantasmas, pobladores del bastardo mundo “real”. Acaece, entonces, un trueque absoluto del sentido y, ahora sí, un certero escamoteo de lo veraz: lo real es sustituido por lo irreal, y lo que en

verdad es fantasma termina por hacer de lo real su propio fantasma o imagen. Sin duda, la invocación shakespeariana de las tres brujas de *Macbeth* recobra su inmortal pertinencia: “*Fair is foul, and foul is fair*” —lo que no es como si fuera, y lo que es como si no fuera—.

Se consuma, así, la tremenda violencia de la ilusión nerviana: inicialmente se trata solo de crear un fantasma de la vida, para después hacer de la vida, literalmente, un fantasma, “en cierto modo lo otro de nada, [...] el doble de “otra” realidad que se desvanece perpetuamente en el umbral de cualquier realización” (Rosset, 1993, p. 42). En la apoteosis de la divinizada y escultural *Amada inmóvil*, el fantasma ha cumplido con su objetivo: Ana deja de ser, desdoblada, dos, y vuelve a convertirse en una, pero una que ya no es real, sino otra una que ha expoliado a la real. Es su doble, su fantasma, que aguarda a Nervo (2010) en un mundo de sombras, a espaldas de la verdadera realidad, afantasmada: “Nada significa [...] *esta ilusión, esta fantasmagoría de la vida*, tras de la que Ana me aguarda” (p. 781).

Después de esta usurpación, Nervo interpela a la amada del pasado, que vivió y murió: “¡Parece *mentira* que hayas existido!/Te veo tan lejos.../[...] Eres más sutil que mi propio ensueño;/eres *el fantasma de un fantasma, eres el espectro de un espectro...* Para reconstruir *tu imagen* remota,/he menester ya de un enorme esfuerzo...” (Nervo, 2010, p. 837). Imprecisa, ya casi inexistente, el poeta la interpela una última vez antes de que desvanezca: ella es ahora *el fantasma, la imagen, el espectro, de otro fantasma*, seductor e inmortal, que la ha desplazado y por quien la han intercambiado. En un retorno al inicio del capítulo, entendemos ahora por qué para Nervo era más cómodo asumir como plausible y verdadera una visión profética de su primer encuentro con Ana Cecilia que el encuentro mismo: el encuentro real es la imagen, la repetición, de la mística imagen premonitoria; no lo contrario.

Así, cuando Nervo interpela como única —como sola, una— a su amada, estará interpelando a la imagen, al fantasma suplente de la verdadera única. Ingenuamente se delata en el poema “Señuelo”: “¿[E]ngrañaré [a la muerte]? ¡Quizá, si tú me ayudas *desde la eternidad*, oh *inmarcesible* amada, oh *novia única*, cuyos *besos de sombra* he de reconquistar” (Nervo, 2010, p. 858). Resulta que la verdadera y real novia única no era inmarcesible; ni sus besos pudieron estar hechos de sombra; ni habitó jamás la eternidad. El poeta rompe, de este modo, la promesa unitaria que inaugura el poemario: abandona por alguien, por *algo*, más a “un amor, un solo amor” que Dios le dio y que ya no es uno. O quizá sí la cumplió y, como en el ofertorio de la misa, siempre la quiso como una y varias a la vez.

Capítulo 3: *Modernismo, fantasmas de un fantasma*

—Espíritus, erotismo y encuentro—

“Detrás de mí, si vuelvo la cabeza,/hallo siempre un fantasma colocado./¡Ayer testigo fue de mi grandeza!/¡Hoy el cadáver es de mi pasado!” (Casal, 2007, p. 61).

Cinco años antes de emprender la escritura de *La amada inmóvil*, Amado Nervo declaraba la desaparición venidera de un movimiento literario aún en pleno esplendor. Ciertamente, 1907 no había sido una temporada fácil para todos aquellos asociados al Modernismo: en general, germinaban debates y polémicas antimodernistas (Acereda, 2006). Sin embargo, también acababa de publicarse una de las obras modernistas más importantes: *El canto errante*, del victorioso Rubén Darío. En él, en elefante por la India o en los trenes de Londres, el cosmopolita y ubicuo cantor celebraba el transatlántico éxito de la poesía modernista “por todo el mundo”, “sobre la tierra” y “por la humanidad” (Darío, 2007, p. 34). Y tan solo dos años antes acababan de lanzarse, además, los célebres *Cantos de vida y esperanza*.

Por eso no dejan de aturdir las ominosas advertencias del ensayo “El Modernismo”: “Dentro de veinte años, nuevos poetas más *sutilizados*[...] cantarán cosas junto a las cuales *nuestros* pobres «modernismos» de ahora resultarán ingenua senectud” (Nervo, 1920d, p. 100). Llama la atención, por un lado, la consideración de voces presentes y actantes, como las del mismo Darío y la suya, proyectadas hacia un futuro que, en teoría aún remoto, las neutraliza y torna ausentes. Por otro lado, el empleo de la propia y posible refutación como marca definitoria del Modernismo: sin nunca tildarlo textualmente de “aparatoso” o “desmedido”, es así caracterizado tácitamente cuando a esos aún hipotéticos y nonatos seres les es pronosticado superarlo, en un par de décadas, con una lírica más suave y sutil.

Reparemos un momento en esos venideros y quiméricos poetas. El despliegue de la historia revela, como constata Durán (1968), que las reales tendencias sucesoras del Modernismo en la literatura iberoamericana y universal, tales como la renovación vanguardista, se caracterizaron, al contrario, por “una mayor complicación de la expresión poética” (p. 98) y sus formas. De ahí que, aunque Nervo no se equivocara en su cálculo temporal sobre el advenimiento de la novedad —por ejemplo, los protovanguardistas *Poemas árticos* y *Ecuatorial* (1918), de Huidobro, llegaron tan solo diez años después de su pronóstico—, sí pareciera haberlo hecho en su predicción del tipo de novedad.

Todo esto supone una problemática y fantasmal definición del Modernismo. A este fenómeno artístico, contemporáneo y fértil, le es incorporada la que —según el nayarita— sería su propia negación, una especulativa versión suya ya superada y vetusta en nuestra cultura. El poeta pretería, así, el desplome del Modernismo, que, como nueva experiencia pasada y, por lo tanto, aprehensible, le indicaría un camino poético viable para sobrevivir a la eventual catástrofe. De ahí que Nervo termine por adoptar —o, más bien, inaugurar— esa hasta entonces irrealizada sutileza lírica que supuestamente los desactualizaría a él y a los modernistas en el futuro. Pero esto no conducirá al poeta al verdadero porvenir de la literatura, sino que lo alejará del complejo e inminente dinamismo del avenir vanguardista.

Entonces, su obra poética tardía —desde *En voz baja* (1909)— ostentará una mayor economía lírica y lingüística ajena al estilo verboso y grandilocuente del Modernismo. La búsqueda de claridad del sentido y el abandono de complejos artificios verbales reemplazarán de súbito y afanosamente todo lo que hasta entonces había consagrado su escritura:

En *mis mocedades* solía [...escribir] *malarmeísmos* que no entendía ni el *Sursum Corda*[:] sobró quien me llamara maestro, y tuve cenáculo y dizque fui jefe de Escuela [... Pero] ahora [...] me espanta el estilo gerundiano, me asusta el rastacuerismo de los adjetivos vistosos, de la logomaquia de cacatúa, de la palabrería inútil; ahora busco *el tono discreto*, el matiz medio, el colorido que no detona; ahora sé decir lo que quiero y como lo quiero[...],y me entiende todo el mundo (Nervo, 1920L, pp. 114-115).

Lo cierto es que el poeta retrocede esos mentados rasgos característicos de su escritura a un pasado demasiado remoto. No solo empleaba aún gran parte de todo aquello supuestamente característico y rechazado de sus “mocedades”, sino que incluso procuraba que de sus versos más recientes para el tiempo de la oscura predicción¹⁰⁰ brotaran aún, como en los días de *Azul* (1888), piedras preciosas: “Querría que mi verso, de guijarro/en gema se trocase y en joyero” (Nervo, 1920c, p. 31). Así, en nombre de una supuesta madurez autoral, el nayarita “sacrifica” el repertorio modernista de su escritura sin llorar jamás su partida, y todos sus elementos perdurarán, *sobrevivirán*, insepultos y faltos de un apropiado trabajo del duelo¹⁰¹.

Como resultado, estas obras —más cercanas en el tiempo a las Vanguardias que a la cumbre dariana— no conformarán ni las primeras, cuyos impulsos y formas contraventores no comparten, ni el Modernismo, inmolado por Nervo anticipadamente. Las caracterizará, en

¹⁰⁰ Los de *Los jardines interiores*, publicado dos años antes, en 1905.

¹⁰¹ Los críticos no han llegado a un consenso sobre el motivo de esta atenuación del Modernismo en el nayarita. Algunos como Durán (1968) lo atribuirán a una “reacción frente a los cambios del mundo externo” (p. 128); otros, como Leal (1970), al efecto que en él tuvieron las repentinas muertes de su madre y Ana, en 1909 y 1912.

cambio, el presagiado adelgazamiento lírico, pero atravesado por el acechante *regreso espectral* de aquel espíritu modernista cuya pérdida nunca fue procesada ni acomodada en el imaginario del vate. Serán, pues, criaturas híbridas y problemáticas que, en un “periodo de enlace entre la etapa en que se supone que muriera el Modernismo y aquella en que se formaron las bases de la literatura [...] moderna” (Feustle Jr., 2019, p. 206), incorporarán espectral y paradójicamente remanentes modernistas y una sencillez lírica antimodernista¹⁰².

La amada inmóvil (1920) no será la excepción y reproducirá esta ambivalencia. Allí, el carácter lírico será escueto para satisfacer una motivación confesional¹⁰³. A través de un extenso y accesible prólogo prosado, dividido en ocho capítulos, Nervo buscará airear, sin ninguna traba formal o estilística, sus más profundos sentimientos sobre la muerte de Ana. Esta postura rivaliza con el tradicional recurso modernista de las máscaras y el enmascaramiento, presente, por ejemplo, en la poesía de Darío¹⁰⁴ o, como indica Díaz Rinks (1995), “en los varios desdoblamientos en forma de máscaras o caretas con que se disfraza el artista/narrador/protagonista José Fernández” (p. 28) en *De sobremesa* (1925), de Silva.

En el libro, entonces, cuanto más genuinas las emociones, menos complejidad demandará la poesía que las expresa. Por ejemplo, Nervo (2010) no encuentra más palabras, sino la pura repetición, para enunciar su pena: “[...E]stoy triste/triste, triste, triste,/¡con tristeza tal/que mi cara mustia/deja ver mi angustia/como si fuera de cristal!” (p. 797)¹⁰⁵. Tal será la simpleza que no habrá *algo más* a qué reducir esta subjetividad poética relevada de sus ornamentos; por ende, será caracterizada solo con referentes alusivos a la transparencia, el vaciamiento o la desnudez: “Después de haberlo escrito, quedé más resignado,/como si en

¹⁰² Proponemos que a esta ambivalente poética nerviana se le sitúe, en términos de historiografía literaria, en lo que Arrom (1963) llama el Posmodernismo: etapa iniciada en 1910, cuando de la progresiva disolución del Modernismo desembocan múltiples experimentaciones literarias y corrientes derivativas. Entre todas estas, nos referimos específicamente a la reacción conformada por poetas como Pedro Prado, Agustín Acosta y Rafael Arrieta —todos menores que Nervo por casi 20 años—. Asumiendo la sencillez y limpieza líricas como bandera —foráneas al Modernismo de Darío, que conservó el lenguaje y lírica artificiosos tanto en su etapa preciosista como en la de mayor conciencia social—, aún preservarán ciertos rasgos modernistas. Algunas características que compartirán con estos versos tardíos de Nervo, incluyendo los de *La amada*, serán la recurrencia de la prosa poética, versos cortos y depurados, léxico sencillo y supuesta “honestidad” poética.

¹⁰³ El manuscrito incluía una nota que pareciera apelar a sus futuros lectores, como comprueba su inclusión en la advertencia de Reyes: “Este es un *libro confidencial*. Y el hecho de obsequiarlo a un amigo significa, en concepto del autor y donante, una afectuosa distinción” (Nervo, como se citó en Reyes, 2010, p. 759).

¹⁰⁴ Como refleja, por ejemplo, la performatividad y teatralidad del sujeto poético en poemas como “Musa, la máscara apresta,/ensaya un aire jovial/y goza y ríe en la fiesta/del Carnaval” (Darío, 2007, p. 173).

¹⁰⁵ Comparémosla con una similar expresión poética de la tristeza siete años antes en sus *Jardines interiores*: “¡Cómo gimen las venturas en mi lívida cabeza!/¡Cómo canta en el cordaje de mis nervios la agonía!/Soy cigarra que se nutre con aljófár de tristeza/y que luego enhebra dianas al fulgor del mediodía” (Nervo, 1920c, p. 43).

su fiel ánfora hubiese *yo vaciado/todo* [...] de mi dolor presente,/dejando en l'alma sólo *la linfa transparente,/el caudal cristalino, diáfano*, de mi pena” (p. 873).

Este causal vínculo entre sinceridad/simpleza lírica y desnudez¹⁰⁶ introducirá en la obra el campo semántico del cuerpo. Así, la ausencia de proclividades estilísticas modernistas podría leerse, metafóricamente, como la anulación progresiva de una *corporeidad* escritural. Es por eso que, después de “d[ar] toda [su] alma, d[ar] todo [su] oro/[y] d[ar] todo aquello que pud[o] dar”, Nervo (2010) pareciera ya no gozar de un cuerpo: “Desnudo torno como he venido;/cuanto era mío, mío no es ya:/como un aroma me he difundido,/como una esencia me he diluido” (p. 844-845). El léxico utilizado pareciera estar describiendo a un fantasma.

Sin su otrora encubridora armadura modernista del lenguaje, Amado Nervo queda tan desnudo que trasluce, desvanecido y afantasmado, en un proceso de desintegración: a medida que su poesía se despoja de sus atavíos modernistas —desnudamiento de la letra—, la subjetividad poética lo hace de su piel y su presencia —desnudamiento de la carne—. Tal es así que Pacheco (2019) nos da la razón: “Nervo renuncia al vestuario y a la utilería. Comienza a *afantasmarse* [...]. Intenta escribir «sin retórica, sin procedimiento, sin técnica, sin literatura» [...] no sosten[iendo] «más que [...]su honda y perenne sinceridad»” (p. 268).

Pero ese cuerpo escritural no desvanece del todo en la poesía, y, como él, estarán presentes como ausentes esos procedimientos, técnica y literatura que se creían perdidos. Se trata del regreso espectral, de la *sobrevivencia*, de un Modernismo que —negado antes de tiempo, en su plena cima, por vía de profecías y teóricas renunciadas— nunca fue debidamente inhumado; de aquello inasimilable e inconsciente que ni la más “honda y perenne sinceridad” del poeta habrá podido depurar, exorcizar o dejar ir. En consecuencia, persisten, por ejemplo, en *La amada inmóvil*: imágenes de Esfinges, castillos, princesas o “Némesis sopl[ando] en mis alcores/con bocanadas de simún” (Nervo, 2010, p. 828); afrancesadas elisiones vocálicas ajenas al castellano y poemas en francés; un decimonónico sentimentalismo cursi; etc....

Era necesaria esta contextualización para emprender cualquier acercamiento a la aparentemente contradictoria y problemática identidad modernista de *La amada inmóvil*. A propósito, deseamos destacar tres características del Modernismo que, inolvidadas y

¹⁰⁶ La crítica patentizará la relación: *La amada* será “el libro más íntimo [de] la poesía mexicana” (Leal, 2019, p. 281); “la imagen más diáfana de la sinceridad” (Moreno Villarreal, 2019, p. 341) o “desnudez sincera” (p. 343); implicará “un proceso de desnudamiento estilístico” (Feustle Jr., 2019, p. 206); y estará “exenta de procedimientos[... en una] una poesía desnuda[...cuya] estética [será] de la sinceridad” (Xirau, 2019, p. 191); etc.

atinentes histórica o ideológicamente al dominio de lo espectral o espiritual, *regresan* a la más célebre creación literaria de Nervo. Comprobaremos, en función de su temática y retórica mortuoria —auspiciada por la partida de Ana Cecilia—, la presencia de algunos *fantasmas de ese fantasma* en que, para 1907, ya se había convertido el Modernismo según Nervo.

Acabar con el silencio de los muertos: los fantasmas del espiritismo y el cristianismo

“*Mme. de Girordin*: —¿Sabes tú que aquel que te interroga es un gran poeta?

[*Espíritu*.] —Sí” (Hugo, 2014, p. 54).

Amado Nervo: casi espírita, casi médium

En múltiples instancias de *La amada inmóvil*, Nervo (2010) insiste en que la muerta, ausente, responde a su clamor interdimensional: “Asir anhela mi oído/una voz que se ha extinguido/entre los ecos lejanos” (p. 874). Más allá de la necesidad de escuchar, lo que más desea el poeta, esperanzado, es la erradicación de ese absoluto e inaguantable silencio de la muerte —o, como lo llama él, “el inexorable callar del infinito”—: “Aguzando el oído,/en un mutismo trágico, pretendía escuchar/siquiera una palabra que me hiciese esperar...” (p. 872).

Por eso, con tal de lograrlo, la comunicación de la amada es bienvenida en cualquiera de sus posibles formas. Por ejemplo, la voz podría ser transcrita y llegar en el correo en forma de misiva: “¡Nunca/fue nuestra ausencia tan larga!/Noventa días sin verla, y sin una sola carta...” (Nervo, 2010, p. 807). O podría incluso simplificarse como un rudimentario llamado a la puerta: “—¿Has escuchado?/Tocan la puerta...[...]/Estoy citado/con una muerta, y un día de éstos ha de llamar” (p. 816). En todo sentido, un RSVP espectral.

Es por todo esto que el ámbito que más aturde al poeta es el doméstico: “¿De veras recorrías la casa, hoy en silencio?” (Nervo, 2010, p. 838). El que en la Modernidad se había convertido en resguardo y recogimiento de la barahúnda¹⁰⁷ —aún más en su caso, pues, como ya comprobamos, era habitado acallada y discretamente por Ana— es ahora deleznado por su mudez. Es tal el anatema del fúnebre silencio que Nervo recurre incluso a ensanchar el lenguaje con un neologismo: “¡La Muerte! [...]/¡Silencio!... ¡El máximo silencio/que es posible encontrar!/Silencio... *ultrasilencio*, ¡y no más, oh, no más!” (p. 850-851).

¹⁰⁷ En general, “antes [de la Modernidad] vivíamos en silencio y aislados[;] en la actualidad lo hacemos conviviendo con el ruido y las grandes aglomeraciones; ahora estamos en medio de una explosión de mensajes [y sonidos] de todo tipo” (Ávila Fuenmayor, 2010, p. 71).

No es casual esta exasperación con esta afasia del más allá. A diferencia de “otros tiempos, [en que] todo silencio era alivio [o] placer”, en esta década de la Modernidad (1910-1920) —la de la Primera Guerra Mundial— surge una anomalía denominada el “paradójico desasosiego del silencio” (Corbin, 2019, p. 75). Acostumbradas las personas a las ruidosas explosiones y la algarabía exterior, el silencio se torna acechante y es, en el imaginario colectivo, “intensamente ligado a la realidad de la muerte y la experiencia del duelo” (p. 76). La ausencia de ruido patentiza, por consiguiente, la ausencia de vida y de los desaparecidos.

En este orden de ideas, el poeta está atento a cualquier *manifestación fenoménica, comprobable y perceptible*, que confirme la supervivencia de su desaparecida. En el mundo moderno, perpetuamente estruendoso y estimulante, esperamos que los muertos *hagan ruido o se hagan sentir*; la fe cristiana en la vida eterna, basada en el absoluto silencio tanto del doliente como del muerto, ya no se acomoda a nuestros hábitos. Esto compele a Nervo al dominio del *espiritismo*: un ocultista conjunto de creencias y prácticas, en boga a principios del siglo XX, “inevitable e inextricablemente atado a la necesidad de comunicarse con los desaparecidos[... y que,] alejado [...del] Cristianismo fundamentalista[... ubicaba como] fuente de conocimiento [...la] observación y no las Escrituras” (Winter, 1998, p. 55-57).

Se trata de un movimiento parareligioso que, fundado a mediados del siglo XIX en los Estados Unidos y desarrollado en Europa, surge de la ambivalencia moderna y se sitúa dialécticamente desde y contra el positivismo: por un lado, reacciona a la anihilación que este reserva para los muertos, a través de la creencia inveterada en la sobrevida espiritual; por otro lado, no obstante, privilegia sus mismos métodos y medios empíricos para comprobarla. En otras palabras, según Chaves (2000), el espiritismo “busca aplicar el método científico a los asuntos espirituales [...fundamentándose en una] «fenoménica» materialista, que quiere probar la existencia del espíritu [y la vida del más allá] por sus posibilidades en la materia (ectoplasmas, mesas giratorias, toquidos, materializaciones, etcétera)” (p. 13).

Como lo demuestran sus crónicas y narrativa breve¹⁰⁸, Amado Nervo fue un asiduo asistente a sesiones espíritas junto a médiums, y lo más probable es que hubiera adquirido

¹⁰⁸ En sus crónicas, Nervo (1920i) oscilaba entre la seriedad y la ironía en lo que respecta a este tipo de fenómenos —de hecho, lo motivaba principalmente la curiosidad—, como lo demuestra en “Los que ignoran que están muertos”: “Una tarde [...] por curiosidad asistí a cierta sesión espiritista. [...] La médium era parlante (ustedes saben que hay médiums auditivos, videntes, materializadores, etc.). Las almas de los muertos se servían de su boca para conversar con los presentes, o como si dijéramos, hablaban por *boca de ganso*” (p. 22). De sus relatos, pueden destacarse “Al volver alguien ha entrado” —sobre un hombre que regresa de un viaje para

este sobrenatural gusto en su estadía junto a Rubén Darío, en Francia —cuna del perfeccionador y mayor representante del espiritismo, autor del más célebre tratado del tema (*El libro de los espíritus* [1857]), el lionés Allan Kardec—¹⁰⁹. Lo cierto es que entre muchos de los llamados modernistas, la participación o reconocimiento de esta ideología paranormal o de la manifestación material de los espíritus fue cotidiana y común: en su autobiografía, el mismo nicaragüense da cuenta de episodios fantasmales que lo atormentan¹¹⁰; José Martí era ponente defensor del espiritismo en polémicas públicas¹¹¹, etc....

Esto traduce también en términos de la poesía del movimiento, donde las apariciones y comunicaciones con fantasmas recurren, sutil y sigilosamente, como motivo en constante elaboración y expansión. Un primer ejemplo lo encontramos en la obra de Gutiérrez Nájera (2017). En su poema “La duda”, hallamos la infructuosa renuncia al acecho que el interpelado espíritu de un muerto ejerce en su vida, aterrorizándolo: “¿Qué quieres, de las sombras/*espectro pavoroso*?/¿Por qué junto a mi lecho,/velando siempre estás?/¿Por qué inclemente turbas/mi sueño y mi reposo?/¿Por qué, *fantasma negro*,/conmigo siempre vas?” (p. 88). Asimismo, en “*Tristissima Nox*”, reconoce en la noche —como clara herencia romántica— el momento idóneo de las apariciones y otras criaturas de ultratumba¹¹².

encontrar sus pertenencias fuera de sitio— y “El donador de almas” —una historia en que un amigo le regala a otro un alma atrapada llama Alda, para que le haga compañía—, entre otros tantos en su enigmática narrativa.

¹⁰⁹ Feustle Jr. (2019) lo considera así: “En 1900 Nervo fue a París. [...] Es aquí cuando nace la metafísica de Nervo. De esta época en adelante su labor literaria se orientó hacia [...] el más allá” (p. 208). Esto no es solo plausible, sino probable, pues, como constata Suárez Turriza (2019), “el espiritismo llegó a los modernistas hispanoamericanos en su versión francesa, es decir, «kardeciana»” (p. 54), a través de la lectura de adeptos franceses y europeos de Kardec y Flammarion, como Víctor Hugo y Maurice Maeterlinck —ambos citados múltiples veces en *La amada inmóvil* y admirados profundamente por el nayarita—.

¹¹⁰ Escrita para la revista *Caras y Caretas* y publicada poco antes de su muerte, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo* elucida estos asuntos en el capítulo XLVI: “Yo había, desde muy joven, tenido ocasión, si bien raras veces, de observar la presencia y la acción de las fuerzas misteriosas y extrañas, que aún no han llegado al conocimiento y dominio de la ciencia oficial. [...] Por ejemplo,] en la plaza de la catedral de León, en Nicaragua, una madrugada vi y toqué una larva, una horrible materialización sepulcral, estando en mi sano y completo juicio. [...] También] en la ciudad de Guatemala tuve el anuncio psicofísico del fallecimiento de mi amigo el diplomático costarricense Jorge Castro Fernández, en los mismos momentos en que él moría en la ciudad de Panamá; y la pavorosa visión nocturna que tuvimos en San Salvador el escritor político Tranquilino Chacón, incrédulo y ateo; visión que nos llenó, más que de asombro, de espanto” (Darío, 2015, p. 126). Asimismo, García Morales (1996) describe cómo “en su etapa argentina [...] Darío vivió el misterio como una intensa experiencia, que [...] fue al mismo tiempo vital y literaria: participó en círculos ocultistas, teosóficos y espiritistas, continuando su “iniciación” emprendida hacia 1890 en Centroamérica” (p. 125).

¹¹¹ Leyva (como se citó en Campos Hernández, 2015), rememora el 5 de abril de 1875, cuando, junto a Santiago Sierra y José María Vigil, José Martí participó, en el Liceo Hidalgo de la Ciudad de México, de una publicitada querrela pública contra materialistas y positivistas, en defensa de las mesas giratorias y los espíritus (p. 157). También fue un asiduo colaborador de la revista *Ilustración Espírita* en sus años en México (1875-1877).

¹¹² “¡Hora de inmensa paz! Naturaleza,/entregada en las horas de la noche/a insomnes trasgos y fantasmas fieros,/breves instantes dormir parece/en espera del alba” (Gutiérrez Nájera, 2017, p. 106).

Otro ejemplo es demostrado en el ascendente y paroxístico poema “Sombra”, del boliviano Ricardo Jaimes Freyre. En él, la voz poética parece ser conducida por la Muerte misma —simbolizada en una guadaña— a su destino final, caracterizado como un desfile o baile de almas actantes, sintientes, que aún ostentan *algo* de vida. Estas emiten un sonido, una música, que resquebraja el silencio mortuorio y atrae y horroriza al advenedizo muerto:

¿Por qué brilla una guadaña/sobre mi frente...? ¿No escuchas ese vago son que llega/suave y tenue, como el eco de una música lejana? [...]//Esas sombras que se mueven/son *espectros* que en el borde del abismo se entrelazan... No me arrastres... Tengo miedo del abismo[...]/¡Oh, *ese espectro* que a mí viene con los brazos extendidos/y que absorbe con sus ojos mis pupilas abrasadas! [...]//¿Ves cómo empuja desprendidos eslabones/hacia el fondo de la cima *la cadena de fantasmas*?/Vamos ya. Llévame. Siento que el latido de mis venas/se acompasa con el ritmo de la música lejana;/con el ritmo dulce y triste, que se mece en las tinieblas [...]//En su danza tenebrosa *la cadena de fantasmas*...[...]/¡Oh, el amor! ¡Oh, la alegría! ¡Oh, la dicha! (Jaimes Freyre, 2005, p. 159-161).

Comprobamos que el terror inicial de ver con los propios ojos a los fantasmas termina convertido en fascinación y dicha. Este gesto sintetiza poéticamente la inclinación que los modernistas sintieron por el espiritismo y otros esoterismos¹¹³, justificada así por Marini Palmieri (1988): “Tanto el ocultismo como el esoterismo o, sencillamente, todas aquellas formas de espiritualismo, puertas son que abren a los misterios que el arte puede revelar cuando es esencial, trascendental y no meramente materialista, o «precario»” (p. 79). De esta forma, el espiritismo interesaría a los modernistas porque les permitiría, desde su poesía, hacer visible aquello que, como los fantasmas, niegan la ciencia moderna y el positivismo.

Es por eso que la misión nerviana de acabar con el silencio de la muerte en el poemario —de sensibilizar la sobrevida espiritual de Ana Cecilia a través de sus versos— puede ser entendida, también, como un subsistente fantasma programático del Modernismo en su poética. No en vano, en el poema “Restitución”, la poesía y el genio poético se posicionan explícitamente como una alternativa más confiable y certera que la ciencia, aún engeguada y cerrada, para penetrar en el verdadero misterio de la muerte:

¿Encontrará la ciencia las almas de los muertos/un día, y a la angustia y el llanto que los van/buscando [...]//responderá la boca del abismo: “Aquí están”?/¿Descubriremos ondas etéreas que transmitan/a los desaparecidos la voz de nuestro amor,/y habrá para lo que ellos decirnos necesitan/algún maravilloso y oculto receptor?//¡Oh milagro, tu sola perspectiva nos pasma!/Pero ¿qué hay imposible para la

¹¹³ Paz (1981) señala que a causa de “escrúpulos racionalistas o escrúpulos cristianos”, “nuestra crítica apenas si se detiene en [...] la [profunda] influencia de la tradición ocultista entre los modernistas hispanoamericanos, no[...] menos profunda que [la de los] románticos alemanes y los simbolistas franceses” (p. 112-113).

voluntad/del hombre, que a su antojo tenaz todo lo plasma?;/Ante el imperativo del genio, *mi fantasma/tendrás que devolverme por fuerza*, Eternidad! (Nervo, 2010, p. 874).

Será, pues, el artificio literario —auspiciado por el demiúrgico poder del poeta— el que intente indagar el arcano y patentizar la existencia de aquello que la muerte sustrajo. Así, cuando Nervo (2010) exclama que “perdí tu presencia,/pero la hallaré; ¡pues oculta ciencia/dice a mi conciencia/que en otra existencia/te recobraré!” (p. 800), nuestra interpretación nos conduce a asociar la “oculta ciencia” con el espiritismo, sí, pero también con la poesía como su vehículo. Así como otros privilegian el giramiento de mesas u otros dispositivos para manifestar la presencia de lo desaparecido, Amado Nervo intentará usar la poesía como vehículo espectral idóneo y predilecto para un experimento espiritista¹¹⁴.

En este orden de ideas, es posible interpretar parcialmente *La amada inmóvil* bajo ciertos lineamientos espiritistas. En el prólogo confesional, Nervo (2010) admite que a pesar de la intempestiva muerte de la amada, “h[a] permanecido espiritualista” (p. 774), y que “inveteradas ideas espiritualistas, que desde [su] infancia anclaron en el alma, ahondadas por tantas lecturas, [le] han impedido la [idea de la] muerte” (p. 781). Asimismo, distintos documentos históricos, como su correspondencia con amigos y allegados¹¹⁵, revelan que en ocasión del fallecimiento de Ana Cecilia buscó profundizar sus acercamientos a la doctrina.

Cabe resaltar, acorde a esta hipótesis, el apostrófico —e históricamente soslayado— subtítulo del poemario: *La amada inmóvil, versos a una muerta*. Desde el frontispicio, se delega a muchos de los poemas la persecución —el deseo de transición de la univocidad a la reciprocidad— de un posible intercambio entre el poeta y su fallecida¹¹⁶: “La alta cantidad

¹¹⁴ De acuerdo con el mismo Kardec (2011a), “de todos los medios de comunicación, la escritura manual es el más simple, el más cómodo y, sobre todo, el más completo. Hacia él deben tender todos los esfuerzos, porque permite que se establezcan con los Espíritus relaciones tan continuadas y regulares como las que existen entre nosotros” (p. 235). Incluso entre su tipología de médiums, existen dos categorías en las que Nervo, en cuanto poeta, entraría fácilmente: los “médiums versificadores[, que] obtienen, con más facilidad que otros médiums, comunicaciones en verso” (p. 252) y los “médiums poéticos[, que] aunque no obtengan versos, las comunicaciones que reciben tienen algo de tenue, de sentimental; nada que sugiera falta de delicadeza” (p. 253).

¹¹⁵ Por ejemplo, Nervo (como se citó en Simón Díaz, 1993) escribió a su gran amigo Rubén Darío: “El 7 de este mes, después de veintiún días de agonía, se me murió mi Anita. Casi once años habíamos vivido juntos y amándonos en paz. Usted fue testigo de los comienzos de nuestro amor. He agotado el sufrimiento humano, y en vario *pido consuelo a mis ideas espiritualistas* que sólo me sirven de estorbo” (p. 181). Del mismo modo, en una análoga misiva a su amigo Luis Quintanilla y Fortuño, en ocasión de la tragedia: “Cuando encuentres algo que sea de marcada tendencia espiritualista, algo que me haga pensar en que no somos solo esa pobre cosa putrefacta que se deshace en los cementerios, algo que *me nutra* en la idea de que *mi Ana vive aun en alguna forma y que me ama y me espera*, mándamela” (Nervo, como se citó en Leal, 1970, p. 489).

¹¹⁶ En ese sentido, el poemario suscribiría la premisa básica del espiritismo, con que abre *El libro de los espíritus*: “Diremos, pues, que la doctrina espírita o el espiritismo tiene por principio las relaciones del mundo material con los Espíritus o seres del mundo invisible” (Kardec, 2011b, p. 19). Invocando a la amada a lo largo

de poemas del libro que tienen a Ana Cecilia como narrataria explícita o implícita [lo] convierten en una especie de continua conversación con ella y, por tanto, en un diálogo poético” (Martínez, 2004, p. 395). Pero más que de un diálogo, para nosotros se trataría de una serie de comprobaciones fáticas del canal comunicativo entre esta vida y la otra¹¹⁷.

El acto escritural de Amado Nervo exploraría también la variopinta tipología de los médiums. En el poema “Mediumnidad”, esboza la suya como una escritura mediúmnica: por un lado, dictada por alguien, *algo*, más allá de sí mismo —“Mis rimas [...] nunca mías han sido en realidad: al oído me las dicta... ¡no sé quién!”—; por otro lado, conformada por la voluntad de dos almas enamoradas y conjuntadas en un estilo poético —“Quizás a través de mí van departiendo entre sí dos almas llenas de amor, [...] y yo no soy más que el hilo conductor” (Nervo, 1920b, p. 26)—. Con estas declaraciones, el nayarita no solo se autoproclamaría médium, sino, además, según los textos de Kardec, *médium inspirado*¹¹⁸.

No obstante estas constataciones, abundan las razones por las que una interpretación ceñidamente espiritualista de *La amada inmóvil* no podría sostenerse, ni podría catalogarse esta *stricto sensu* como “poesía espírita”. Desde el ámbito contextual e ideológico del Modernismo, Chaves (2000) señala cómo la asimilación de las corrientes esotéricas por parte de estos poetas se caracterizó por su incompletitud y superficialidad, acercándose más a un exhibicionismo literario de los saberes ocultistas —que en sus obras fungen por ende, como material poético, exotismos cultos y artificios retóricos, en vez de creencias genuinas—¹¹⁹:

del poemario, llamándola, dedicando a ella sus versos para interpelarla, Nervo debería poder establecer contacto con ella: “Los Espíritus pueden comunicarse en forma espontánea, o bien en respuesta a nuestro llamado, es decir, presentándose mediante la evocación” (Kardec, 2011a, p. 371).

¹¹⁷ Más que transmitirse una información específica, Nervo (2010) espera una carta, una voz o un llamado a la puerta para *determinar* si existe o no una posibilidad de la comunicación. Es por eso que, desesperado, quiere saber si alguien sí lo está oyendo y lo ignoran —o si, en su defecto, él puede oír algo—: “Se adivina no sé qué,/un confuso rumor de almas...//De fijo nos oyen, pero/nadie nos responde nada” (p. 808); “¿Es por ventura el eco de sus pasos/el que se oye, a través de la ventana,/avanzar por los quietos corredores?” (p. 832); “Esfinge: ¡abre tu oído!/¡Compadécete ya, noche oscura!//Oye mi imploradora/voz, ¡oh, Isis!, desgarrar tu capuz/...y tú, lucero ignoto en que ella mora,/¡por piedad, hazme un signo de luz!” (p. 850); etc.

¹¹⁸ Cuando Nervo atribuye a su poesía la capacidad de evocar un espíritu, se está asumiendo como un médium: “Toda persona que siente, con mayor o menor intensidad, la influencia de los Espíritus es médium” (Kardec, 2011b, p. 217). Sin embargo, a diferencia de los médiums meramente escribientes —sencillamente transcriben lo deseado por un espíritu—, Nervo compone poemas de su propia obra, inspirado por aquello otro que evoca: “Toda persona que recibe, a través del pensamiento [...] comunicaciones ajenas a sus ideas preconcebidas, puede ser [llamado] médium inspirado[...], en el que] la intervención de un poder oculto es mucho menos perceptible, [pues] es todavía más difícil distinguir el pensamiento propio de aquel que le es sugerido” (p. 238). En su propia descripción, él hace patente dicha indistinción: el alma otra, la de su desaparecida, se conjunta a la suya en la escritura, y su pensamiento, alimentado por ambos, se hace uno.

¹¹⁹ El mismo Chaves (2005) plantea, de forma similar a —y acaso coincidente con— la periodización que del Modernismo hiciera Arrom, dos etapas de vinculación entre espiritismo y literatura en México: “Una

Es bastante limitado [...] el conocimiento ocultista que aparece [en los textos de Nervo y los modernistas], presentado casi siempre de manera desordenada y superficial, buscando más bien llamar la atención del lector por [...] una aparente erudición esotérica [...] del nivel de comentario, de curiosidad, de un hombre culto al tanto de la florescencia esotérica de su momento. Que a nivel personal el ocultismo de Nervo no haya sido suficientemente sólido no significa que a nivel literario y cultural no tenga importancia. [...] De alguna manera, en estos casos, al tiempo que se trata de una marca individual, se manifiesta un signo de la época (pp. 21-27).

Quizá el propio Nervo (2010) fuera consciente de esta aproximación a una disciplina que a veces le procuraba risa, y a veces, consuelo. De ahí que, allende el tanteo espiritual que pudiera suponer *La amada*, cualquier capacidad extrasensorial que esta pudiera conceder fuera finalmente negada: “[Muchos han pretendido franquear] ese mar [de la muerte] en una nave mágica que se llama clarividencia, visión astral, con timoneles enigmáticos que se llaman médiums [...]. Ahora bien; a mí me ha sido hasta hoy negada toda videncia” (p. 778).

Aún más cuando, progresivamente, los poemas revelan la sentida rendición de un hombre ante el silencio sepulcral. Sus versos transitan de la certidumbre —“*Cierto*, detrás de esa hostil fortaleza, alguien se halla...” (Nervo, 2010, p. 808)— y la duda especulativa —“*Tal vez* ya no le importa mi gemido/en el indiferente edén callado/en que el espíritu descarnado/vive como dormido...” (p. 847)— a la última renuncia al posible contacto, como demuestra el poema en prosa “La aparición”: “*Iba a decirle algo* de mi muerta [a Jesús]; pero [...] comprendí que no era preciso decirle nada; que *los muertos estaban en paz*” (p. 870).

De los restos de la religión a una religiosidad de restos

A pesar de sus coqueteos con el espiritismo, no extraña que la obra de Nervo sea asociada al cristianismo tradicional: para Oyuela (como se citó en Gómez Sánchez, 2020), Nervo fue un poeta absolutamente cristiano; para Albareda (1968), “Cuando [Ana] muere, [la] poesía [de Nervo] muestra un estado de aceptación cristiana de sereno dolor, y todos los versos de *La amada inmóvil* [...] son ofrecidos a Dios cristianamente”; la contracara de la edición de Porrúa invita al lector a adentrarse en un “dolor [que] se transfigura a lo largo del poemario,

decimonónica de inicio que se continúa dos, tres décadas más en el siglo XX (coincide con el Modernismo literario, aunque lo antecede), que se distingue sobre todo porque se escribe de espiritismo por convicción y por doctrina, siendo aquí la literatura apenas un medio de expresión, un hermoso vehículo. La segunda etapa es la propiamente moderna, cuando el espiritismo deja de ser doctrina que enseñar y se torna recurso literario, tema, asunto. En la primera etapa la literatura es el medio del espiritismo, en la segunda el espiritismo es el medio de la literatura” (p. 54-55). Deseamos plantear que, así como se sitúa en un intermedio posmodernista, *La amada* oscilaría, en su particular y ambiguo enclave temporal, entre estos dos acercamientos literarios al espiritismo.

siguiendo el ideal cristiano” (Mejía Sánchez, p. 236, 2009). Sin embargo, difícilmente podría acoplarse la gesta espiritista por la vida ultraterrena con la tradición cristiana.

Si bien es cierto que para Kardec (2011b) y sus discípulos sus creencias adhieren una visión cristiana del mundo —“Dios es la inteligencia suprema, causa primera de todas las cosas” (p. 73)—, existen múltiples focos de divergencia: sobre la primogenitura de Adán; el sometimiento del texto bíblico a las refutaciones científicas y la existencia de una trinidad universal compuesta por Dios, espíritu y materia, entre otros. La principal diferencia que nos atañe, no obstante, es la completa disimilitud entre sus respectivos paradigmas de ultratumba: no solo en el animado, menesteroso y muy humano mundo kardeciano de los espíritus, sino en la posibilidad y, sobre todo, necesidad de los vivos de entrar en contacto con este¹²⁰.

En el texto bíblico, el Dios cristiano establece la muerte como un límite infranqueable —vencido hasta entonces solo por Jesucristo y otros autorizados por el Padre—. Los que buscan traspasarlo artificialmente son condenados: Levítico 20:6 maldice explícitamente la actividad médium y adivina; similarmente lo hace Deuteronomio 18:10-12 sobre quienes consultan a los muertos. Respecto a la particular incursión espírita de Nervo, en nombre del amor, existen dos prohibiciones: Levítico 21:11 restringe el acercamiento, aún más el amoroso, a un cadáver, y Mateo 22: 29-30 descarta la posibilidad del matrimonio —aún peor, dada la ilegalidad del lazo entre Ana y Amado— después de la muerte y la resurrección.

Estos preceptos no solo alejan a *La amada* de una adhesión formal al cristianismo, sino que lo sitúan en una dialéctica y desafiante postura hacia su institucionalidad e idea de Dios. Aunque este no niega la existencia espiritual de la muerta, sí la posterga escatológicamente y constriñe al poeta a la inaguantable espera del propio y natural fallecimiento¹²¹, atenuada por el confortador aunque inescrutable poder de la oración —cuyos resultados no son inmediatos ni comprobables, como procura su búsqueda por algún sonido, palabra o manifestación sensorial—. De ahí que deba decidir entre solo “dos formas de restitución: o que ella venga a [él] espiritualmente, o que [él] vaya a ella por el [...] camino

¹²⁰ “Las oraciones de los vivos estaban encaminadas a ayudar a los muertos, y no, como en las sesiones espiritistas, al contrario [...]. La brecha material entre los vivos y los muertos no era cruzada[:] para los católicos ortodoxos se mantenían los límites; para los espiritistas, [debían] cruzarse” (Winter, 1998 p. 64).

¹²¹ Un rezago cristiano aún en Nervo (2010) es la censura del suicidio, so pena de damnación y eventual imposibilidad de reencuentro con Ana: “Según [muchas] lecturas pretenden, mi voluntaria destrucción me aparta[ría] para siempre del objeto adorado, en cuya busca justamente quería ir. Varias veces acaricié la «cacha» de mi *browning*, [...una de] tantas llaves para abrir las puertas del *au-delà*... Pero me asustó no la aprensión vulgar de la muerte, sino el horror de una ausencia todavía más terrible, infligida por castigo” (p. 781).

real de la muerte” (Nervo, 2010, p. 778). Considerando inaceptable la segunda, le apostará a la primera, a pesar de sus provocadoras implicaciones religiosas.

En consecuencia, después de declarar la “inutilidad de la plegaria” (Nervo, 2010, p. 776), el nayarita contrapondrá la palabra poética como vía de acceso al misterioso reino de la muerte. Sin negar el poder de Dios, sí usurpa el místico papel que este asignó al rezo como vía de acceso a la intercesión divina; así, le pide al Señor que dé “a [sus] versos el prestigio de una profecía hecha por los ángeles” (p. 785): el poder de volver a ver a su muerta. Sus estrofas reproducen, pues, el papel de las preces, proyectando y predicando una creencia no hacia la existencia de una divinidad, sino del fantasma de una mujer, “a quien h[a] rezado como letanía de fe, poesía y amor, estas páginas” (p. 860) del poemario.

El poeta no solo roza la blasfemia rezándole a un fantasma, sino que pretende que Dios vaya en contra de sus propios designios devolviéndole a su muerta: “Mi lógica concibe [la imposibilidad de] todo esto... y, sin embargo, [...] pido a Dios que me restituya a mi Ana” (Nervo, 2010, p. 777). Esto no solo descubre una concepción *sui generis* del Dios cristiano, sino una interpretación muy selectiva y personal de esa fe —en que encaja, por ejemplo, el espiritismo—. Es como si Nervo reacomodara a su guisa, para sus propios propósitos fantasmales, las piezas del gran rompecabezas de la religión, y solo así pudiera creer.

Esta ambivalente y optativa disposición es identificada por Paz (1981) como una característica propia del intelectual modernista, nacido de un mundo en que el positivismo “desmanteló la metafísica y la religión en las conciencias” (p. 105). Este poeta ya no puede pretender una cercanía a credos a los que habría accedido más genuina e inmediatamente en otros tiempos —antes del insuflor secular ilustrado del siglo XVII—. Las suyas son, por ende, “más que creencias, búsqueda[s] de una creencia [...] en un paisaje devastado por la razón crítica y el positivismo[...; búsquedas] no [del] Cristianismo, sino [de] sus restos” (p. 113).

Es por la sobrevivencia de esta fragmentaria y contrariada proximidad modernista a la fe y al más allá que en *La amada inmóvil* conviven, paradójicamente, la sumisión cristiana¹²² y la fantasmal contumacia frente a una muerte decretada por Dios. Que, obediente, Nervo (2010) no se suicida, pero, desobediente, acude a pseudociencias sacrílegas. Que se denomina cristiano, aunque “desligado de [las] fórmulas y recetas religiosas” (p. 777)

¹²² Por ejemplo: “¡Dios no ha de devolvértela porque llores! [...] ¡Ya todo es imposible!//Dios lo ha querido... ¡Inclina la cabeza,/humíllate, humíllate,/y aguarda [...]el beso de la Esfinge!” (Nervo, 2010, pp. 824-825).

que la práctica implica. En definitiva, en su poesía busca asimilar los despojos de la otrora cabal e intacta teología cristiana para construir una religiosidad que, unipersonal¹²³, pudiera romper, mientras él vive aún, el silencio que habría sellado para siempre la boca de su muerta.

Por un beso de la mujer espíritu: erotismo idealista y transgresor

“El deseo es señor de espectros,/el deseo nos vuelve espectros” (Paz, 2014, p. 583).

Tres años antes de la tragedia, Nervo (1920c) ya preveía el *regreso* de una novia espiritual, de una criatura celeste y etérea con la que satisfacería fogosas fantasías del amor. A pesar de que a su lado estaba aún su joven amante, él prefería ignorarla y aguardar el amor de la que

con alas cándidas/hasta la tierra [llegaría],/a recoger mi espíritu/bajo los niveos pliegues/de tu impalpable túnica/bordada de fulgor—oh, tú la *esposa mística/por mucho tiempo ausente*—/y que con labios fluidos/[posaría] sobre mi frente/glacial los santos ósculos/de su inmutable amor://[...] entonces, ¡oh, *seráfica/novia* que esperé tanto,/oirás la estrofa única/que no cantó mi canto/en este mundo pálido/y erial donde nací;[...] a mujer alguna,/guardándotela, incólume/como la luz, a ti! (p. 211).

Esta dama de ensueño se trataba, en todo sentido, de una *mujer fantasma*: por un lado, era la aparición de alguien, de *algo*, hasta hace poco sabida como ausente en cuanto remota e inmaterializada; por otro lado, para describirla era necesario un campo semántico asociado tradicionalmente a lo fantasmal —*nívea, glacial, seráfica, transparente*, etc.—, alejado de la robustez, la carnosidad y la rojez de las mozas de nuestra dimensión. Y solo cuando todas esas beldades irrealizables encontraran la manera de advenir en la Tierra, de cobrar las suficientes forma y realidad, solo entonces Amado Nervo le dedicaría sus mejores versos.

Ya para *Serenidad* (1914), el nayarita hasta imaginaba el momento de un posible y real aterrizaje, asignándole coordenadas atmosféricas y geográficas en la propia calle Bailén: “¡Oh!, ven tú, la Escogida, la que fue, cual ninguna,/celestial! Ven al seno de mi amor, que no engaña;/y a la noche de plata [...] /Besa, místicamente, mi faz, bajo la luna,/junto al viejo Palacio de los Reyes de España” (Nervo, 1920b, p. 142). Evocaba, para su encuentro pasional con esta imaginada, los momentos que Novalis —autor de cabecera del poeta, y, con razón, teniendo en cuenta a la muerta y regresada Sophie von Kühn, de los *Himnos a la noche* (1800)— consideró propicios para el trance, como la penumbra y el mágico claro de la luna.

¹²³ En uno de sus aforismos finales, Nervo (1920k) da cuenta de este deseo de un sistema religioso que se acomode a sus anhelos, y no lo contrario: “Un Dios que contente mi razón: eso quiero; eso voy buscando... [...] Será mi Dios, únicamente mío; porque la Razón razonaría de distinta manera en cada hombre” (p. 227).

Llama la atención que estas sugestivas y resonantes imágenes no solo anteceden, sino que prefiguran y esbozan la complejión de la muerta reanimada que protagonizaría el poemario en loor a la amada. Estas “mujeres” poéticas no solo comparten rasgos beatíficos e incorporeizantes, sino que también representan el cumplimiento de una promesa espectral: una ausencia vuelta presencia. Y desempeñan, además, el papel de una amante taumatúrgica. Pareciera, pues, que la desaparecida Ana Cecilia habría personificado, dado un nombre propio y algo de presencia por fin —irónicamente, con su muerte—, a esta soñada dama sideral, y que *La amada* habría constituido esas rimas prometidas por Nervo a su quimera.

De ser así, un preexistente tópico literario habría cobijado en la poesía la singularidad de Ana. En efecto, estas descripciones espirituales femeninas no habrían proliferado solo en Nervo, sino en el Modernismo de finales del siglo XIX y principios del XX como un particular “arquetipo femenino: la *mujer espíritu*¹²⁴, casta, virgen, desmaterializada” (Litvak, 1979, p. 44). Más alma que cuerpo, esta sería representada, acordemente, con rasgos físicos tenues y angelicales, vinculados a la doncellez. De sus usos destacan, por ejemplo, la Cleopatra dariana, “rosa marmórea omnipotente” de mucha “blancura y mirada astral” (Darío, 2007, p. 331); la “novia yerta [...] que nació en la bondad de los sepulcros” y que es “(Flor, Virgen, Alma, Espuma, Nieve, Símbolo)” (Lugones, 1897, p. 59) en *Las montañas del oro*; etc.

En el caso de *La amada*, destacamos dos identidades ultraterrestres con las que Ana es transfigurada en esta *mujer espíritu*. La primera, ya descrita en el capítulo anterior, es la mujer muerta o cadavérica, de albugínea y exequial belleza. Para él, la Esfinge, símbolo finisecular y modernista de la muerte, imprime a las difuntas características propias de una belleza mística y de ultratumba: en su “boca de piedra [...] florece/un sonreír cordial” y en

¹²⁴ Ciertamente, una mujer fantasma o espíritu, con una mitad de este mundo y la otra del otro, suscribiría aquella “iconografía de incontables criaturas híbridas [que pueblan la literatura modernista y en general la finisecular]. Mujeres serpiente, sirenas, ninfas, sátiras, *vampiresas*, que representan elementos demoníacos de animalidad y sensualismo” (Litvak, 1979, pp. 41-42), entre las que también están, por ejemplo, las faunasas y esfinges de Darío en *Prosas profanas y otros poemas* (1896-1901) o las sirenas de “El pescador de sirenas”, de Leopoldo Lugones. Con estas transformaciones se busca, por un lado, otorgar sentido, poético e imaginario, a la inconmensurable sensualidad y “peligrosidad” de la mujer; por otro lado, exotizar y hechizar la belleza femenina, que, en una época cada vez más sexualizada y erotizada como lo fue la *fin de siècle*, ha perdido el misterio y el tabú que antes la rodeaban. En ese sentido, los ojos masculinos, ya más acostumbrados que otrora a los encantos femeninos —y, por ende, desencantados y hasta aburridos con las típicas desnudez y sexualidad femeninas—, encuentran formas, monstruosas y perversas, de renovar su interés. Es por eso que la Ana Cecilia fantasma de *La amada inmóvil* cobra mayor sentido a la luz de uno de los últimos aforismos de Nervo (1920k): “Es preciso poner un poco de misterio en la mujer. La mujer sin misterio es un manjar un poco soso. Fuerza es confesar que en la noble cocina del amor, sin enigma, no hay salsa ni sabor” (p. 139). La idea de una amorosa muerta viviente, de Ana regresada, surge de una tragedia, pero también de un estimulante deseo.

“sus senos[.]/blanduras de almohada para [los] miembros” (p. 32); son sus “ojos inmensos[... y sus] hombros de mármol,/en que los besos se hielan” (Nervo, 1920b, p. 51).

Es decir que, según la poética de Nervo (2010), es la muerte quien hace de *las mujeres espíritu*; “llen[ándolas] de misterio” y “[volviéndolas] míticas, casi fabulosas” (p. 837). En consecuencia, en *La amada*, el poeta le pregunta a Ana Cecilia y, en general, a toda damisela sustraída por el óbito: “¿Qué tristes mujeres de carne y de hueso, con sus pobres encantos efímeros, podrían venceros?” (p. 838). ¡Ninguna!, respondería, pues el despliegue de la historia demuestra que, ciertamente, la amada muerta excedió cualquier expectativa u oportunidad que, a los ojos del hombre, hubiera podido tener la amada viva. La una, espiritual, insinuante, legendaria; la otra, insulsa, común, habitual.

La segunda es la Virgen María, sin pecado concebida y vestida de hábitos canos, a quien Litvak (1979) identifica como metáfora particular para connotar la *mujer espíritu*. Reelaborando la oración latina, cuya dicción es un préstamo de la Anunciación (Lucas 1:26-32), el poeta emula un rezo mariano dirigido a Ana en “*Gratia plena*”. Allí, no solo se ufana de la belleza celestial y lechosa de su dama, sino que le asigna un lugar de origen en otra dimensión, adonde, tras su muerte, regresa como en la católica Asunción:

Era “llena de gracia”, como el Avemaría;/¡quien la vio no la pudo ya jamás olvidar!//Ingenua como el agua, diáfana como el día,/rubia y nevada como Margarita sin par,/al influjo de su alma celeste, amanecía... [..]//Cierta dulce y amable dignidad la investía/de no sé qué prestigio lejano y singular.// [..] Era “llena de gracia”, como el Avemaría,/¡y a la fuente de gracia, de donde procedía,/se volvió... como gota que se vuelve a la mar! (Nervo, 2010, p. 796).

Algo curioso del fraseo de este poema es cómo, supuestamente, solo quien la vio podría recordarla, máxime cuando, según él, es también acuosa e invisible. ¿Sería acaso tan pálida que trasluciría? ¿Y cómo podría recordarla alguien dada la imposibilidad de la captación de su imagen? Lo cierto es que los rasgos constitutivos de la *mujer espíritu* —el enfriamiento de las manos, el aterciopelado de la piel, el emblanquecimiento del rostro...— no son solo atributos definitivos, sino que también pueden constituir etapas transitorias de un proceso espiritualizador mayor en que si bien la mujer se vuelve “mensajera del mundo del espíritu y del más allá”, lo hace a costa de su propia tangibilidad: “Desmaterializa[da... y] convirti[da] en blancura, en sueño lunar [...y] a veces [...] en perfume” (Litvak, 1979, p. 63).

Es por eso que en *La amada*, habiendo alcanzado el paroxismo de la estatura espiritual concedida por la muerte, la mujer es reducida materialmente a tan solo un aroma: “Explique

alguien (si lo osa)/el hecho, y por qué, además,/de *tus caricias de diosa*/me queda una *misteriosa/esencia* sutil de rosa...” (Nervo, 2010, pp. 819-820). La muerta puede ser asumida como una divinidad de otro mundo, pero es precisamente por esto que sus caricias pierden el apremio y la dureza del tacto. Análogamente, en el poema “Al encontrar unos frascos de esencia”, en cuanto el espíritu ha escapado de sus labios y se ha liberado de la cárcel del cuerpo, ella empieza a ser percibida solo como una esencia atrapada en una botellita (p. 858).

Como esta, abundan en el Modernismo presencias femeninas desvanecidas progresivamente, que, ora ausentes, ora desintegradas, persisten. Por ejemplo, el ecuatoriano Borja (2012) casi replica el nerviano *fantasma de un fantasma* —la *mise en abyme* fantasmal— sometiendo a una mujer, que en vida era ya considerada un fantasma, a la también espectral evocación memoriosa: “Para mí tu recuerdo es hoy como la sombra/del fantasma a quien dimos el nombre de adorada...” (p. 29). ¿Qué la sombra de una sombra no implicaría una doble desrealización? Otro ejemplo está en un poema que Darío (2007) dedicaría a su propia difunta, Rafaela Contreras: las “vírgenes empíreas”, las “estrellas castas” y las “boca[s] de nieve” ambientan la llegada de Stella, quien, ya partida, no solo aún vuela convertida en alma liberta, sino que, además, es “hermana” de Lady Ligeia (p. 194).

Más allá de sus propiedades “purificadoras”, fabulosas y físicas, aquello que convoca a todas estas mujeres espirituales es, sin duda, su rol como objetos del amor o del deseo de las voces masculinas que las cantan. Darío es seducido por su Cleopatra o por las místicas y amorosas posibilidades del alma de Stella; la cadavérica doncella de Lugones es su novia... Y ni hablar de Nervo, cuya *Amada* es una oda a las posibilidades del afecto y la pasión con un fantasma. Resulta, pues, irónico que estas, tan tenues que parecieran no estar —o que definitivamente no están— ahí, despierten semejantes apetencias eróticas, normalmente satisfactibles solo en la plena manifestación y florecimiento de la carne y la presencia.

Según Litvak (1979), esto obedece un dialéctico y contextual “impulso idealista del erotismo” que obsedió al arte occidental de la *fin de siècle*. Por un lado, en “rechazo del mundo positivista, de las realidades aparentes [y] de las convenciones morales burguesas” (p. 229), los modernistas buscan en distintos ámbitos —máxime en el hedonismo sexual encaminado al contacto con la revelada/reveladora figura de la mujer— los restos del misterio metafísico de otrora. Parcialmente desaparecida la imponente deidad cristiana, no desaparecen en estos vates sus aspiraciones divinas, que reconcilian contradictoriamente con

soslayadas prohibiciones religiosas del cuerpo¹²⁵: “Si antes el milagro fue que Dios se convirtiese en carne, ahora podría ser que la carne revelara a Dios” (p. 231).

Por otro lado, allende el reencuentro con un perdido y añorado ideal, este acercamiento erótico a lo espiritual pretende “la trasgresión de las prohibiciones[, que no solo] incrementa el placer[, sino que] lo varía[...y legítima] cuando viola algunos límites” (Litvak, 1979, p. 86). En el caso de las *amadas espíritu*, el deseo se configura como deseo sobrehumano de quebrantar las fronteras naturales entre vida y muerte¹²⁶. El intento de *penetrar* el misterio del más allá es asumido, a su vez, más literal y corporalmente, implicando parafílicas y aberrantes simulaciones de escenas sexuales o románticas con cadáveres —o sus fantasmas—¹²⁷, consignadas, como resultado, en poesía sensualista.

Es a la luz de este particular erotismo que en *La amada* proliferarán oxímoron de los gestos afectivos más carnales designados por adjetivaciones ultraterrenas. Por ejemplo, Nervo (2010) pregunta: “Si sus besos eran tales/en vida, ¿cómo serán/sus *besos espirituales!* [...]¿Sus *labios inmateriales!*” (pp. 812-813); o también sobre sus “lejanos besos místicos” (p. 821). La disponibilidad de estas combinaciones semánticas debe sensibilizarnos acerca de las posibilidades espectrales del lenguaje poético: con base en la definición derridiana de lo fantasmal, estos *besos* —pura positividad del cuerpo— incorporarían, en la adjetivación espiritual, su propia anulación —pura negatividad del no-cuerpo—.

Ahora bien, lo más explícito del ayuntamiento como experiencia más allá de la carne está solo sugerido en una oscura y, en apariencia, inocente referencia intertextual. Aprovechando el motivo modernista-preciosista de las princesas, Nervo (2010) asume a Ana como una pálida e inconsciente “Bella del bosque durmiente” —imagen surgida en el relato “Sol, Luna y Talía”, del *Pentamerone* (1634), de Giambattista Basile—, cuya “alma, en un

¹²⁵ En uno de sus aforismos finales, Nervo (1920k) sintetiza esta visión: “Yo en todo encarno ideal. Para mi sed inmortal todo beso es eucarístico, y pongo un impulso místico hasta en el amor sexual” (p. 32). Su trasgresión aquí es mayor, pues compara intercambiar fluidos con una mujer con recibir el cuerpo y la sangre de Cristo.

¹²⁶ Tal es así que en *La amada inmóvil*, planteando la hipótesis inversa de él muerto y Ana Cecilia viva, Nervo (2010) afirma que no permitiría el fenecimiento de su deseo, que, multidimensional, ya no atravesaría la barrera de la vida a la muerte, sino de la muerte a la vida: “Si yo me hubiese muerto, ¿qué mar, qué cataclismos, qué vórtices, qué nieblas, qué cimas ni qué abismos/burlaran mi deseo febril y omnipotente/de venir por las noches a besarte en la frente,/de bajar con la luz de un astro zahorí,/a decirte al oído: «No te olvides de mí»! (p. 835).

¹²⁷ Ya desde *Serenidad*, Nervo (1920b) demuestra este matiz ideológico del deseo transgresor: “Mis labios, antes pródigos de versos y canciones,/ahora experimentan el deseo de dar/ánimo a quien desmaya” (p. 33). En el descubrimiento tanto del arquetipo de la *mujer espíritu* como de la dialéctica espiritualidad del erotismo, pareciera confirmarse el hecho de que la muerte de Ana, su consolidación como una amada cadáver o fantasma, fue usufructuada poéticamente por Nervo para satisfacer previos rasgos programáticos tanatófilos de su poética.

total olvido de sí misma, flota en la noche”. Para devolverla al cuerpo, el rey —Nervo— debe “[persistir] en quererla [...por medio de] *signos misteriosos* que [demostrarán] una vez más [que] el amor ha vencido a la muerte” (p. 875). En esta instancia, lo *misterioso* de los signos amorosos no es solo la facultad casi animista e insufladora de vida que se les imprime, sino su naturaleza: como en el original de Basile, un velado acto sexual con la somnolienta¹²⁸.

Quizá el ejemplo más célebre y similar a la princesa dormida de Nervo sea el tercer “Nocturno” de Silva (1977), en el que la cadavérica dama, anunciada por “la luna llena [y] pálida” y “la noche llena de perfumes” descansa junto al amante en unas sábanas que, gracias a la polisemia poética, pueden ser tanto mortuorias como nupciales: “Sentí frío; ¡era el frío que tenían en la alcoba/tus mejillas y tus sienes y tus manos adoradas,/entre las blancuras niveas/de las mortuorias sábanas.//Era el frío del sepulcro, era el frío de la muerte” (p. 21). Como en espectral cópula, sus sombras, en vez de sus sexos, terminan vueltas una sola.

A pesar de estos ardorosos y a la vez arcanos ímpetus de los modernistas, existe un último y más definitivo obstáculo, común a todos los espíritus o restos poéticos de sus mujeres: “La pureza, intocable y fría, se vuelve contra sí misma y se convierte en esterilidad y muerte. Estos poemas, portadores de valores espirituales, son, a la vez, negativos [...] vacío[s...] por la ausencia de vida” (Litvak, 1979, p. 48). Algo tan ineludiblemente humano y vivo como el sexo no resiste las sobrehumanas —o, mejor, inhumanas— pretensiones de los poetas; imperfectas y terrestres, como toda carne y hueso, solo a las mujeres de este mundo les ha correspondido la posibilidad *real* de satisfacción del deseo de estos hombres.

Por su parte, desde la poesía ellos fraguarían para sí, acidiosamente¹²⁹, seres —o fragmentos de seres— que, como el misterio mismo, les recordarían los límites de su propia

¹²⁸ En el relato original de Basile, una doncella embrujada y condenada a un sueño profundo similar a la muerte es despertada por un rey. Sin jamás referirlo explícitamente, en efecto la somnolienta logra despertar, pero, elípticamente, embarazada de gemelos. Lo *misterioso* asume aquí, entonces, la pluralidad de sentido auspiciada por el erotismo finisecular: los llamados signos del amor que el rey Nervo debe dedicar a la amada son misteriosos en cuanto aspiran a un propósito espiritual —literalmente a devolver un espíritu— para vencer a la muerte, pero también en cuanto enigmáticos e insólitos: vencen a la muerte y sus límites naturales en el acceso carnal, traspuesto del relato original, a la fallecida de Nervo. En el eufemístico poema parecieran resonar ecos del “*Ite, missa est*”, de *Prosas profanas*, en que Darío (2007) celebra su unión espiritual, sellada con un beso, con una “sonámbula con alma de Eloísa”, cuyo “espíritu es la hostia de [su] amorosa misa” (p. 184).

¹²⁹ Esta es una de las características fundamentales de la teoría amorosa medieval abordada en el capítulo anterior: “Dante (*Purgatorio*, XVII) entiende la *acidia* como una forma de amor[...] un persistir y exaltarse del deseo frente a un objeto que él ha hecho para sí mismo intangible. Fijo en la escandalosa contemplación de una meta que se le muestra en el acto mismo en que resulta vedada y que es para él tanto más obsesiva cuando más inalcanzable se vuelve, el acidioso se encuentra así en una situación paradójica en la que, como en el aforismo de Kafka, «existe un punto de llegada, pero ningún camino» [...] Puesto que su deseo permanece fijo en lo que

humanidad y perdurarán por siempre inaccesibles y vedados a su propio deseo. En el mundo tangible y material, un perfume no se puede acariciar; una piel perpetuamente fría nunca podrá calentarse, y una boca inmaterial no podrá ser nunca como un par de labios, carnosos y surcados. El cálido y vital deseo sucumbiría, frente a los poéticos fantasmas, yerto y glacial. Aparecen, entonces, al cierre, un par de preguntas: ¿sería vana toda esta fingida y artificial consumación del amor; puro onanismo poético? ¿O podría el caso de Amado Nervo revelar algún gesto trascendental detrás de estas *mujeres espíritu* y sus pasiones espectrales?

El poema como lugar del no lugar: utopía modernista y encuentro fantasmal

“¡Si nos dejan,/nos vamos a querer toda la vida!;/¡Si nos dejan,/nos vamos a vivir a un mundo nuevo!;/Yo creo podemos ver/el nuevo amanecer/de un nuevo día!;/Yo pienso que tú y yo/podemos ser felices/todavía...!” (Jiménez, como se citó en Delgado de Rizo, 1991, p. 345).

Quizá consciente de la imposibilidad de satisfacción del deseo en función, sobre todo, de la incongruencia de sus respectivos estados y estaciones —¿cómo conciliar el amor proveniente del más acá con el más allá?—, Nervo (2010) inquiere a lo largo del poemario sobre las espirituales coordenadas geográficas¹³⁰, si es que existen, en que sí podría *encontrarse* con el alma de su muerta: “Si tras el negro muro de granito/de la muerte hay un mundo, un más allá,/al cruzar el dintel del infinito/mi pregunta primer, mi primer grito,/ha de ser: «Y ella, y ella, ¿dónde estás?»” (p. 876). La imaginación nerviana de la sobrevida de Anita es de carácter espacial: “¿En qué estrella estás?/¿En qué espacio vuelas?/¿En qué mar rielas?” (p. 797).

La necesidad de estas preguntas patentiza su inaccesibilidad a los parajes del reino espiritual, en cuanto hombre de carne y hueso atado a su tiempo y espacio. A propósito de estos últimos, Nervo (2010) reconoce también, a través de este cariz geográfico del poemario, la imposibilidad de que la negatividad de lo muerto sustituya alguna vez la pura positividad de las locaciones de esta vida: “Venecias, Romas, Vianas, Parises,/qué más me da/vuestra

se ha vuelto inaccesible, la acidia no es sólo una *fuga de*, sino también una *fuga por*, que comunica con su objeto bajo la forma de negación y de carencia [...]. Y cada gesto que cumple en su fuga da fe de la perduración del vínculo que la une a ello” (Agamben, 2016, pp. 32-34). Aunque enamorarse de una imagen o de un espíritu implique, irreductiblemente, la insatisfacción y estagnación del deseo, también conllevará la perseverancia de ese deseo trunco. En función de sí mismos, en cuanto *no suyas*, las mujeres espíritu siguen atadas a ellos.

¹³⁰ Nervo (2010) se dirige a veces a la Muerte —“Abismo de los abismos, distancia de las distancias, [...]/¿dónde tienes a mi muerta?” (p. 807)— o incluso a la amada misma —“Ana, razón suprema de mi vida,/¿dónde estás, dónde estás, dónde estás?” (p. 851); “¿Adónde fuiste, Amor, adonde fuiste?” (p. 878)—.

balumba febril y vana,/si de mi brazo no va mi Ana” (p. 799). Así como él no puede participar del misterioso más allá, Ana Cecilia tampoco podría hacerlo del manifiesto más acá.

En vista de esto, la obsesión en tercera persona por el *dónde está* se convertirá en la de una colectiva y segunda persona: *dónde podremos estar*. Nervo (2010) precisará, entonces, de una ubicación, alguna *estancia*, lo suficientemente intermedia —un fantasmal e idílico emplazamiento que participe mutuamente de las dos separadas dimensiones de los amantes— para una posible reunión. De sus elucubraciones concluirá que no habrá un espacio material y geográfico posible para semejante proeza, por lo que urgirá redefinir la noción de *lugar*: si el paraíso es estar con su amada, “el paraíso existe,/pero *no es un lugar*” (p. 876).

Entonces, el nayarita someterá un concepto, circunscrito en el uso a un lugar —celeste o terreno, pero lugar igualmente—¹³¹, a su propia negación: el no ser un lugar. Por consiguiente, el de Ana y Amado deberá ser un *encuentro fantasmal* que incorpore la negatividad a la positividad, al paraíso en su no-paraíso. Esta ambigua y perseguida quimera será metaforizada, a la luz de su saber astronómico, con el difícil vacío¹³² de los hoyos negros: “Para el que ni recobra ya ni olvida,/¡bendito agujero negro!/[...] En *la misma nada* fundiremos nuestras áridas *bocas*, *ya sin labios*,/en tu regazo, ¡fúnebre agujero!” (Nervo, 2010, pp. 810-811). La ciencia de su oquedad es asemejada a un *topos outopos*, un espectral *lugar del no lugar*, para el amor: donde los amantes puedan estar sin necesidad de estar juntos en realidad; donde las bocas puedan besarse aunque los húmedos labios no se entrelacen.

Esta búsqueda de un espacio y tiempo para un encuentro amoroso no solo denegado en el dominio de lo real —sino también contrario a él— enmarcará a *La amada* en el género de la literatura utópica¹³³. Frente a la cruda realidad en que ha desaparecido el natural mecanismo de alivio del deseo —su novia—, Nervo escudriñará, por medio de la poesía, un *locus* para su renovada, aunque lejana, posibilidad. Análogos proyectos literarios¹³⁴ habrán

¹³¹ *Paraíso* implica lo geográfico en sus dos acepciones lexicográficas: “Cielo, *lugar* en que los bienaventurados gozan de la presencia de Dios” o “*Sitio o lugar* muy ameno” (Real Academia de la Lengua, 2020a).

¹³² La definición astronómica del *agujero negro*, poco estudiada entonces, confirma el sentido de la metáfora: “Una estrella que se colapsa bajo su propia gravedad está atrapada en una región cuya superficie se reduce con el tiempo a tamaño cero. Y, si la superficie de la región se reduce a cero, lo mismo debe ocurrir con su volumen. *Toda la materia* de la estrella estará comprimida en una región de *volumen nulo*” (Hawking, 2020, p. 76). En términos supositivos y rudimentarios, Nervo habría querido destacar con esta metáfora esa posibilidad de contener en simultáneo toda esa materia —lo positivo— en lo nulo —lo negativo—. Poéticamente, sería una posibilidad de la coexistencia de lo que es y lo que no; del lugar que se anula, fantasmalmente, a sí mismo.

¹³³ “Del Lat. *Utopia*, [...], este del gr. οὐ *ou* «no» y τόπος *tópos* «lugar»” (Real Academia de la Lengua, 2020b).

¹³⁴ Litvak (1979) rememora *Socialismo individualista* (1904), del modernista “Felipe Trigo [...], que sentando] las bases de una utopía de tinte fourierista fundamentada en la *exaltación del erotismo* como fuerza

sido emprendidos ya en el Modernismo, y proponemos que el utópico registro poético de Nervo es otro rasgo que sobrevive de esa corriente literaria en su poemario.

Darío y compañía habrían adoptado el utopismo de los simbolistas franceses, cuyas “expectaciones religiosas del fin de siglo [...implicaron una] misteriosa (y hasta mística) esperanza de revelación de algo que no se ha producido aún” (Rodríguez Monegal, 1980, p. 440). Asiduo lector de Baudelaire y los simbolistas, Nervo habría aspirado a que, desde el alejamiento de lo cotidiano, su poesía representara lo que, como el encuentro fantasmal, sería novedoso, irreal e inusitado. De estos franceses, sobre todo de Mallarmé, heredan, pues, la “suger[encia poética de] personas, lugares [y] objetos que, [...] privados de toda relación con aquello que podría parecer que son sus congéneres existentes, no poseen como documento de identidad más que un certificado de no existencia” (Rosset, 2014, p. 65): el poema.

Para Chaves (2000), lo anterior es también un síntoma más de la problemática y dialéctica relación del movimiento con la burguesía finisecular. Burgueses a fin de cuentas, Nervo y sus colegas invertirían aquella plena y optimista confianza burguesa “en el Progreso y la Razón que [...] dirige[n] al *mejor de los mundos posibles*”, trocando su “dirección materialista [...] monetari[a...] por una *veta utópica* que sueña con la posibilidad de transformar el mundo [...a través del] ideal” (pp. 21-22)¹³⁵. Por eso los modernistas no solo habrían figurado lo irreal o irrealizable por inexistente, sino también por alternativo y prometedor: la poesía, con sus aspiraciones ultraterrenas, albergaría y otorgaría utópicamente una presencia para lo que, ausente y sin cabida en la vida —real, utilitaria, pragmática—, aparece como imaginada alternativa y posibilidad mejor y más noble de los acontecimientos.

Es en esta clave que, a pesar del desencantado y positivista contexto en que surge, la poesía modernista pretende independizarse de su referencial origen y simular encuentros amorosos, aún rodeados de misterio y religiosidad, con esas mujeres *vueltas espíritu*. Es por eso también que, aun cuando Ana ha muerto en una época materialista que asegura su

bienhechora[...], vislumbra [una] solución [...para] la [legítima] liberación del deseo” (p. 207). Aunque en un ámbito político y colectivo, puede rastrearse la similitud de un proyecto como este con *La amada inmóvil*: tanto Trigo como Nervo están buscando una alternativa utópica, consignada en el caso del nayarita en la poesía, a un mundo adverso en que el erotismo —eufemísticamente en Nervo, el *encuentro*— les ha sido vedado. Al primero, por una mojigata y represiva sociedad burguesa que condena el deseo sexual; al segundo, por el impactante drama de la muerte y una sociedad positivista que la entiende como exterminio total de la persona.

¹³⁵ Según Xirau (2019), esta compleja relación reproduciría aquella que se entabló entre los mismos simbolistas franceses y los positivistas comtianos: ambos habrían compartido la aspiración hacia un absoluto, pero mientras que “el absoluto de Comte se pretende científico; el absoluto que buscan los poetas [simbolistas] pretende ser sensible, verbal, lírico y religioso” (p. 193). También se heredó, pues, la lógica contradictoria con el rival.

desaparición y anihilación definitivas, *La amada inmóvil* se aboca de lleno a la figuración de un perpetuamente venidero, esperanzador y quimérico futuro: el poeta puede por fin, por medio de la poesía, abrazar de nuevo a su mujer y por primera vez a su fantasma. Quizá esto explique por qué para Nervo (1920d) la mayor merced del Modernismo es no la “de ver «hacia fuera»[, sino] la de [poder] ver «hacia dentro»[...] asoman[do] al alma íntima, arcana [y] misteriosa de las cosas mismas” (p. 96). Adentro, desde el poema, un mundo otro y mejor.

Este será el resultado de la geográfica pesquisa de Nervo. Aquel paraíso del no-paraíso junto a Ana será, obligadamente, la poesía misma. Existiendo en la realidad —y, por ende, afirmándola—, pero fingiendo y ofreciendo otra distinta —y, por ende, negándola—, incorporará fantasmalmente a la amada que murió y a aquella que regresa. El espíritu, el fantasma, la imagen; solo allí todo lo realmente inapropiable puede ser verdaderamente nuestro: “La palabra poética [viene] a establecerse así como el lugar donde la fractura entre el deseo y su inasible objeto [...] encuentra su conciliación” (Agamben, 2016, p. 222).

Solo gracias a este consuelo ofrecido por la poesía es que Nervo (1920b) puede dar cumplimiento a muchas de sus promesas, como la que le hiciera a la todavía viva Ana Cecilia en unos versos de *Serenidad* citados en la introducción de *La amada*: “*Rimemos nuestros destinos/para todos los caminos/futuros, que a mi entender/habremos de recorrer/en lo inmenso del Arcano*” (p. 136). Su futuro juntos, siempre caminos posibles, siempre irrealizado y utópico, deberá *rimar*: sí, armonizar y encajar, en la compañía mutua; pero también acompañarse y acomodarse a las cadencias y consonancias de la poesía, en las que podrá persistir, garantizado, como un fantasma —como la viva presencia de aquello cuya única correspondencia con la realidad es la ausencia de la muerte—.

Así, la poesía será ubicada como lugar de un no-lugar: ya no serán mares ni estrellas lo que Nervo (2010) necesite para su encuentro con la amada, sino “un rinconcito que en cualquier parte [le] preste abrigo;/un apartado *refugio* amigo [...]/*un libro austero* que [lo] conforte/[, y] una esperanza que sea norte/de [su] penar” (pp. 799-800). Sobre todo un libro que, como una *Amada inmóvil* —erótica y amorosa utopía, fantasmal historia de amor—, sería resucitado alrededor del mundo a través de la lectura, de generación en generación, aun hasta cien años después. Solo así la pasión que la muerte les arrebató puede gozar de una vida nueva y sostenible. Solo en sus versos, esos perennemente protegidos e irrealizados norte y futuro, Ana Cecilia y Amado, “de fantasma a fantasma [se] p[ueden] amar” (p. 851).

Conclusión: El abierto e inconcluso abrazo del fantasma

“Tres veces/a su encuentro avancé, pues mi amor me llevaba a abrazarla,/y las tres, a manera de ensueño o de sombra, escapóse/de mis brazos [...]./¿Una imagen es esto, no más [...]/para hacerme llorar con más duelo?” (Homero, 1993, p. 270).

Aunque hemos evidenciado los logros de *La amada inmóvil* en la invocación y *acercamiento* a/de lo desaparecido —tanto en sus elaboradas y sugestivas imágenes de la amada fantasma como la consecución de una geografía imaginaria y posible para el muy añorado encuentro espectral—, pareciera existir, al final, *cierta cosa* de los fantasmas, algo en perpetua fuga y escape, que no se ajusta del todo a las aspiraciones de Nervo (2010). Quizá esto explique ese resignado tono del poemario que, simultáneo pero también posterior al rimado y victorioso entrelazamiento fantasmal, culmina así en el postrer poema: “...Amor, ¡ya no vendrás!” (p. 879). Es como si, al final de su periplo, Nervo intuyera que, a pesar del supuesto regreso espectral de su dama, aún procura satisfacer su deseo con aquella que efectivamente perdió.

Algo similar ha ocurrido a su *alter ego* Sabino en el Desierto de los Leones. Después de mucho correr y superar obstáculos, ha acorralado y celebrado la captura de su espanto, pero este no ha cumplido con las expectativas que de él tenía su perseguidor. En ambos casos, es como si el alcanzado *abrazo* de esa presencia *otra* lo fuera de algo distinto a lo que pretendían estrechar; como si este, insuficiente y problemático, no concluyera su búsqueda del regreso de lo ausente, sino que propiciara la *apertura* de otra nueva. Lo cierto es que estos abrazos de la inusitada *presencia* fantasmal no podrían, por su propia extrañeza, proveer lo que el abrazo de las otrora presencias, hoy desaparecidas: “Ser atormentado por un fantasma es tener la memoria de lo que nunca se vivió en presente, [...] de lo que, en el fondo, *nunca tuvo la forma de la presencia*” (Derrida, como se citó en Rocha Álvarez, 2010, p. 74).

Con base en lo anterior, afirmamos que la poesía sí goza de potencialidades fantasmales aprovechadas por Amado Nervo en *La amada inmóvil* para proporcionarse vías plausibles de simbolización, claves de sentido autóctonas y acomodaticias a su propia subjetividad —integradas a *tropos* y términos inherentes a sus propios intereses y visiones de mundo (p. ej. la creencia en la vida más allá de la muerte, la proclividad por el Arcano, etc.)—, para interpretar el duelo de la traumática partida de su compañera. Ciertamente, el registro poético es un vehículo propicio para interpelar y resignificar la muerte y lo muerto

—igual que categorías afines: lo olvidado, lo invisible e, incluso, lo inexistente—; para otorgarle, a través del lenguaje, una luz nueva y distinta bajo la cual brillar al rostro de algo, o alguien, que, como el de Ana Cecilia, ha sido desfigurado en su propia pérdida y ausencia.

Se trata de no permitir a lo ahora lejano alejarse demasiado ni dejar morir del todo a lo que ya está muerto —como luchar contra el vacío de un vacío—; de procurar que *algo* insólito, indecible e inubicable de lo ido *regrese* asumiendo la máscara de una presencia. Pero se trata siempre de la vaguedad e incompletitud de *algo*, nunca del completo y definible *todo*; de *algo* jamás identificable o equiparable, ni por medio de las más poderosas metonimia o sinécdoque, a la *toda presencia*, completa e irreducible. Es por eso que el fantasma de la amada en el poemario es *algo* respecto a Ana Cecilia, pero jamás Ana Cecilia misma, íntegra o incluso revivida: “Esto no es resurrección sino sobrevida. [...Por eso] el duelo [permanece] imposible, sin normalidad, apuntando sin dirección a ningún tipo de restitución o permuta económica que favorezca la simple sustitución” (Agüero Águila, 2021, p. 222).

En otras palabras, el fantasma de/en la poesía permitirá al nayarita reconsiderar a Ana, aunque nunca recomponerla. Y quizá sea ese el *quid* de esa frustración paralela a la emoción y optimismo, rastreable en el hecho de que el léxico del libro —poemas con nombres tales como “Restitución”, “Resurrección”, “Reparación”..., y versos como “Eternidad: ¡devuélveme lo que me has sustraído!/Abismo: ¡restitúyeme lo que sorbió tu hondura!” (Nervo, 2010, p. 850)— refiere ofuscada y equivocadamente, apuntando en verdad a ese *algo* espectral, a lo que supone como el regreso del *todo*¹³⁶. En este orden de ideas, *La amada inmóvil* sí ofrece la posibilidad de *re-suscitar* —de suscitar de nuevo, recontextualizar, volver a dar importancia y voz— a Ana Cecilia, pero no de literalmente *resucitarla*.

Por ende, los ya mentados abrazos espectrales serán imperfectos: a diferencia de los de carne y hueso, estos no entrecerrarán dentro de sus extremidades una culminación, un final o una meta —el cuerpo del otro, su presencia *presente*, como objetivo—. Por el contrario, se afirmarán y negarán a sí mismos fantasmalmente: en perpetuo oxímoron, serán *abrazos abiertos e irresueltos*, siempre aprestados a la inconclusión de un duelo imposible; como si pudiéramos estrujar el humo o una sombra, se difundirán y explayarán como nuevos

¹³⁶ A lo mejor esta sea una resonancia, una repercusión del gesto originario, del dislocamiento nominal al que fue sometida Ana Cecilia durante su vida: aquí su nombre es, pues, utilizado para abarcar y referir a *algo* más y otro, a su fantasma, y no a ella misma, así como en aquella instancia refería a su madre o su hija.

fantasmas, fragmentos de *algo*, a los que habrá que volver a dar caza para intentar reunirlos —de nuevo y siempre infructuosamente— en un *todo* irreconstruible. Otras fuentes y poemas demuestran y complementan la idea de que, allende el propio embeleso y obsesión poético-fantasmales, Amado Nervo fue muy consciente de esta cruda realización¹³⁷.

En vista de que al inicio de esta investigación nos habíamos propuesto emular el esforzado y nerviano afán descubridor de fantasmas —y que, ostentosamente, nos habíamos dado a la tarea de *conjurarlos*—, nuestro proyecto deberá haber heredado, indefectible e inconscientemente, la desazón propia de sus resultantes abrazos. Así, en nuestro propio intento de ceñir la problemática del fantasma en el poemario —a pesar de lo extensivo y detallado de nuestro trabajo— no solo nos ha sido imposible abarcarla del todo, sino que esta ha terminado dispersándose y multiplicándose como partículas en el aire. Como el suyo, este documento no sería sino la huella del inalcanzable asimiento de un fantasmal objeto del deseo: en su caso, amoroso, y en el nuestro, epistemológico.

Tanto Nervo como nosotros hemos perseguido los fantasmas de una *Amada inmóvil* y arribado a un contradictoriamente inaugural término, a un falso cierre, de nuestras pesquisas. En todo sentido, a una paradójica *conclusión inconclusa*. Por un lado, nuestros deseosos brazos teóricos —como los acuñamos en la introducción— jamás podrían ser lo suficientemente prolongados o espaciosos para procurar aquel cobijador abrazo, un definitivo y esclarecedor cerco racional, de la insustancialidad e inefabilidad de la definición del *fantasma*¹³⁸. Por otro lado, en el fallido intento de rodear nuestro difícil objeto, hemos antes ampliado el *espectro* de reflexión sobre otros posibles *espectros* de *La amada inmóvil*.

¹³⁷ Desconcierta cómo este perenne invocador de fantasmas, en quienes creyó a lo largo de su obra —y para los que compuso todo un poemario en su loor, *La amada inmóvil*—, podría haber compuesto, en paralelo, muy exiguos y raros pero no por eso menos explícitos versos, casos aislados en su poética, sobre la necesidad de renunciar a los fantasmas para poder clausurar la apertura perpetua del duelo y hallar tranquilidad. Acaso el mejor ejemplo lo hallemos en el poemario prosado *Plenitud* (1918): “¡Qué admirable es la llave de oro que cierra cuidadosamente la puerta del castillo donde viven los fantasmas!... Si sabes usarla, si tienes cuidado de que esta puerta en determinados momentos no se abra, por más que desde adentro el tumulto de las tristezas, de los temores, de las preocupaciones, de la pasión de ánimo, quiera forzarla, ¡cuánta será tu paz y cuán permanente tu alegría! [...] Sorprendes en seguida los movimientos astutos de la turba negra, y acabas por confinarla definitivamente en el castillo de la Pena, de las Imaginaciones dolorosas, de los Miedos sin razón, de las Angustias sin objeto... [...] El fantasma será insinuante, expresivo. Pretenderá decirte muchas cosas. No hagas caso de sus invitaciones, de sus solicitudes, de sus argucias, de su llanto” (Nervo, 1920g, pp. 57-59).

¹³⁸ No en vano Derrida (2012) oponía cualquier acercamiento desde la visión del *scholar* a lo intempestivo e indomable del concepto (p. 25), y afirmaba que la “lógica” del fantasma abrigaría dentro de sí la comprensión “pero incomprendible” (p. 24). Asimismo, según Wolfreys (2013), el fantasma “escaparía cualquier lógica positivista o constructivista emergiendo entre, y no obstante nunca formando parte de, dos negaciones” (p. 70), ardua e improbable proeza para nuestros limitados lenguaje y entendimiento de la realidad.

Uno de ellos sería la situación del encubrimiento y silenciamiento poético-fantasmal de Ana Cecilia a la luz de las ponderaciones feministas de Spivak respecto al, según ella, patriarcal fantasma de Derrida¹³⁹. Otro ejemplo sería el rastreo del influjo de los *tropos* fantasmales nervianos, como posibles lenguajes para el duelo —sobre todo en un contexto bélico—, en las posteriores y específicas iteraciones de lo fantasmal en el canon de la Revolución Mexicana: *Aura* (1962), de Carlos Fuentes, y *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo¹⁴⁰. Aun otro, ya esbozado en nuestro primer capítulo, la lectura comparativa entre el proyecto epigráfico-archivístico de regresos espectrales en Amado Nervo y afines y casi contemporáneas visiones europeas de la historia, fragmentarias y espectrales, como las de Benjamin y Warburg. Y la lista podría continuar, como una inagotable y populosa estantigua.

Así, habiendo pretendido dar sepultura a los fantasmas de *La amada inmóvil*, de enclaustrarlos en la cripta del abrazo, más bien hemos sugerido la proliferación de otros, futuros y desde hoy siempre venideros. Y quizá ese quebrado abrazo de Sabino en el Desierto, su perpetuo desencuentro con una presencia verdadera, deba ser reapropiado por nosotros como positiva marca identitaria de este intento de acceso al espectro: no entendido como un cierre infructuoso y truncado, sino como la especulativa, múltiple e interminable persecución; una prolífica aunque también siempre resignada apertura hacia otros fantasmas.

¹³⁹ Spivak (como se citó en Blanco y Pereen, 2013b) disputa la visión derridiana del fantasma, de origen masculino, que soslaya la incorporación del matiz de las condiciones de existencia de diversas subjetividades en lo fantasmal. Todo lo muerto y lo futuro por venir sería agrupado por el dominio masculino, cual espectral e indistinta masa, en una lógica homogeneizadora de la ausencia regresada indiferenciadamente como presencia (pp. 310-311). Para ella, el fantasma no solo debe tener en cuenta las particularidades de grupos marginados, sino, en el caso de mujeres como Ana Cecilia, la noción de “la labor y el poder reproductivo de las mujeres como subalternas” (p. 310) inherente a la sociedad moderna capitalista. En síntesis, Spivak busca enfocar el muy amplio sentido de justicia con lo no-vivo, con lo no-presente, planteado por el filósofo francés.

¹⁴⁰ A pesar de que Nervo (como se citó en Durán, 1968) vivió la totalidad de la Revolución Mexicana, lo hizo desde el exterior y muy interesada e individualistamente, como lo revela su correspondencia: “Escribí una afectuosa carta a Juan Sánchez Azcona [secretario particular del entrante presidente revolucionario Francisco Madero] diciéndole que [...] entendía que la Revolución, dirigida por intelectuales, debía ayudar a los intelectuales. [...] Presiento que habrá cambios, quizá favorables para mí. Ojalá para ya no estar a las órdenes de ningún «jefe»” (p. 87). Es por eso que en este trabajo decidimos mejor abordar la Primera Guerra Mundial, un conflicto más cercano —geográfica y afectivamente— a los intereses de Nervo y su retórica fantasmal. No obstante, Nervo sí prevé, en una única muestra de análisis del evento, una consecuencia fantasmal de la Revolución. Los mexicanos, a pesar del ímpetu vital de su patria, desean ahora vivir como muertos: “¡Pobre patria! [...] Su organismo joven y vigoroso no quiere morir, pero sus hijos están locos y se hacen tanto mal que no creo que haya en nuestra historia ejemplo de mayor *vontade de morrer*” (p. 89). Sería importante establecer estos vínculos, sobre todo cuando, antes de la publicación de este trabajo, la investigadora Carolyn Wolfenzon ha lanzado su libro *Nuevos fantasmas recorren México: Lo espectral en la literatura mexicana del siglo XXI* (John Hopkins University Press, marzo de 2022) —en el que sitúa a Rulfo y a Fuentes como pilares fundacionales del tropo del fantasma literario en respuesta a la pérdida en el conflicto contemporáneo mexicano—. ¿No habrá cabida, pues, para una profundización de la posible resonancia de Nervo en estos, a su clarividente anticipación?

Anexo 1: Encuentros con fantasmas

“De pronto comprendí que los prefantasmas/trataban de comunicarse con nosotros/bajo la/forma de coincidencias/y que estaban aquí alrededor nuestro” (Hahn, 2012, p. 40).

Primer encuentro

Cuando tenía cuatro años, decidí ponerme una cobija blanca en la cabeza. Debajo estaba también yo todo de blanco: solía ser un niño muy flaco y asustadizo, siempre en calzoncillos y esqueleto. Solía ser un niño que lloraba en las noches cuando escuchaba a mi abuelo Rodrigo, al que todos decían que me parecía, ir a sentarse en la mecedora de la sala de su casa, sonámbulo, a hablar sobre la muerte: pobre, había enterrado ya a cuatro de sus hijos. Solía ser un niño que, al entrar a la alcoba de su madre, salía corriendo, pues creía ver un espanto, como un efluvio, que salía de las lámparas y que se parecía al Zorro, con su antifaz y su sombrero. Fue entonces que decidí ponerme una cobija blanca en la cabeza.

Pero, de repente, la cobija, el calzón y la camisilla ya no fueron blancos. Al parecer, me había puesto a girar en la habitación y, sin poder ver —pero creyendo no ser visto—, me había golpeado en la cabeza con la esquina de la mesita de noche. Recuerdo un espejo, un chorro de sangre, un hospital y varios puntos al lado de mi ceja. Y recuerdo que mi madre me prohibió volver a ponerme cobijas en la cabeza. Pero seguí oyendo a mi abuelo hasta que murió cuatro años después, y seguí viendo al Zorro salir de las lámparas. Aún tengo esa cicatriz, pero ya no se ve: ya no se ve, pero yo sé que ahí está. Como esa casa, como mi abuelo, como ese niño. A los cuatro años aprendí lo doloroso que es *querer ser un fantasma*.

Segundo encuentro

A Amado Nervo lo conocí exactamente cien años después de que terminó de escribir el último poema de *La amada inmóvil* (1918). Fue a través de una pantalla. Nadie me lo mostró ni nadie me habló de él; solo apareció ahí en mi computador, recomendado quizá por alguno de esos macabros algoritmos. O por *otra cosa*, no lo sé. Pienso que quizá a él esto le habría complacido: que un semblante suyo en Facebook me dictara, después de un siglo, el poema “El fantasma soy yo”. Este ha sido, quizá, su poema más célebre, pero me atrevo a decir que hoy lo superan algunos de *Plenitud* (1919), pues su cursilería los hace perfectos para las cadenas de WhatsApp. Mi tía Inés Amalia me mandaba a veces estos poemas por WhatsApp.

Cuanto más pasó el tiempo, mayor fascinación me causó esa declaración tan crítica pero a la vez inexorable y misteriosamente bella. ¿Quién en sus cinco sentidos querría ser un fantasma?, y ¿por qué? Desde niño había crecido con la idea de que, por el contrario, los fantasmas —desde Gasparín, el fantasma amigable, hasta el fantasma de Sir Simon Canterville— querían bien volver a estar vivos o bien dejar de “existir” como lo hacían. No fue fácil hallar respuestas. Sobre todo porque, en mi mundo, Amado Nervo sí era un fantasma: ninguno de mis amigos había escuchado de él; en ninguno de mis cursos de historia literaria se había mencionado su nombre; no era un autor “popular” o ampliamente citado...

Sin embargo, yo creía firmemente que Amado Nervo era, como dijo Jiménez Aguirre (2015), un “fantasma o cadáver con algo de «carnita para resucitar»” (p. 8). Y así comenzó esta *exhumación*. Una que, por supuesto, me gustaría pensar que él habría aprobado. A lo mejor sí, y por eso en un viaje al centro, en 2018, conseguí sus dos tomos de *Poesía reunida* (2010), nuevos, por solo 15 000 pesos; por eso, en 2019, en una sesión de trabajo de archivo en la Biblioteca Luis Ángel Arango lo primero que vi al abrir una revista Cromos de los años veinte fue uno de sus poemas; por eso se rasgó en dos, accidentalmente, la página 806 de mi libro, donde está “El fantasma soy yo”. Pero, con mucho amor y cuidado, la he remendado.

Tercer encuentro

Fue en la Universidad donde me empecé a interesar, epistemológica y académicamente, por el concepto del *fantasma*. Y de seguro le debo mucho a mis maestros y a algunas clases en particular; porque, si bien ninguno abordó nunca la fantasmalidad como eje central de algún curso, el fantasma siempre se coló desde las periferias, las grietas y los resquicios de los pênsum. Aún recuerdo ciertas instancias particulares. Sin duda, todo comenzó en 2017, en Estudios Literarios, leyendo *Pedro Páramo* con Cristo Figueroa: quizá su planteamiento de las tres Comalas haya influido en mi conciencia de ese tercer espacio intermedio, ni vivo ni muerto, ni celeste ni tampoco infernal, que es un pueblo fantasma.

En 2018, leyendo *La Celestina*, con Luis Carlos Henao, descubrí una palabra que me cambió: la *estantigua*¹⁴¹. Asimismo, ese año vi dos cursos que alimentaron plenamente mi fantasma: Romanticismo Europeo, con la lectura de Novalis y de *El alma romántica* y *el*

¹⁴¹ Areúsa, sobre Celestina: “¡Válala el diablo a esta vieja con qué viene, como *huestantigua* a tal hora! (Rojas, 2020, p. 103). Su significado es un sentido plural del fantasma: “Procesión de fantasmas, o fantasma que se ofrece a la vista por la noche, causando pavor y espanto” (Real Academia de la Lengua, 2020c).

sueño, de Albert Béguin; y Literatura Francesa del Siglo XIX, bajo el tutelaje de Rosario Casas, con la lectura de *Estancias*, de Giorgio Agamben. Para ser honestos, fue con este último pensador que empecé a indagar teóricamente al *fantasma*. Luego, en 2019, vinieron las lecturas particulares de Raúl Marrero-Fente, guiado por María Piedad Quevedo, y de Georges Didi-Huberman, bajo la dirección de Juan David Cárdenas. Y el resto es historia: después de haber seguido el camino hacia el fantasma, ahora el fantasma camina conmigo.

Cuarto encuentro

Ya ha pasado casi un año, pero aún recuerdo lo que sentí en aquella habitación del cuarto piso de la Clínica Reina Sofía. No olvido las palabras del Dr. Rubén Darío Contreras: “Usted está colgando de un hilo. Es probable que debamos llevarlo a la UCI”. Algo más colgaba de un hilo también: aquella bolsa gigante que, como una gran cobija blanca cubriendo mi rostro, transportaba esa sustancia *transparente* que tanto me faltaba. Fue solo entonces que pude caer en la cuenta de cuánto dependemos de aquello que no vemos: el aire, el amor, el recuerdo, Dios, sobre todo Dios... Sin duda, desde la habitación, yo no podía ver aquel mundo que perseveraba sin mi presencia: aún vivo, pero ya muy poco ahí. Fantasma.

Alcancé a despedirme de mis padres. Y por un momento, me entregué. Pero aún no era mi tiempo. Casi 6 millones de personas no contaron con mi misma fortuna. Tampoco lo hicieron, en otro contexto, los conejitos Mimo, Pastel y Pimienta, a quienes había enterrado tan solo unos cuantos meses atrás. Cuánto duele la muerte de un ser querido; cuánto duele la muerte de uno mismo; cuánto duele la muerte. El 22 de junio de 2021 fui dado de alta y regresé a casa. El proceso fue lento y tuve que volver a aprender a cómo lidiar con las cosas invisibles. Claro, por un lado, a respirar el aire, pues ya no sabía cómo; por otro lado, a manipular fantasmas desde la escritura. Qué difícil ha sido escribir en un tiempo como estos.

Quinto encuentro

Miento cuando digo que ya no estás aquí. Es cierto que hace meses renuncié a ti, y que tomé la difícil decisión de pretender que has muerto. Pero matarte, sabiendo que vives, es otorgarte otra existencia. Regresas en todos lados: lo que fuiste, lo que no fuiste, lo que imaginé que eras, lo que hubieras sido, lo que debes estar siendo. Hoy estás más que nunca. Pero cuánto quisiera exorcizarte con estas palabras: ¡por favor, Fantasma, me dañas! ¡Renuncio a ti!

Anexo 2: Cubierta de la 1ª edición de *La amada inmóvil, versos a una muerta* (1920)



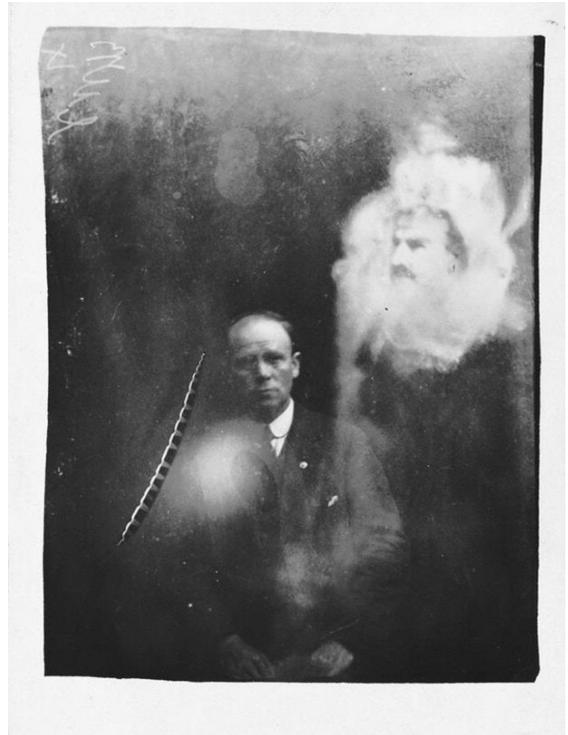
(Marco, como se citó en Nervo, 1920j, p. 6)

Anexo 3: Cubierta de la 2ª edición de *La amada inmóvil, versos a una muerta* (1928)



(Marco, como se citó en Nervo, 1928, p. 6)

Anexo 4: Algunas fotografías espíritas tomadas por William Hope



(Hope, 2011).

Referencias

- Acereda, A. (2006). La cuestión modernista como antesala de "El canto errante" (1907). *Lengua. Revista de la Academia Nicaragüense de la Lengua*(31), 126-144.
- Adame, A. G. (10 de noviembre de 2018). *La tragedia de los Nervo*. Recuperado el 25 de febrero de 2022, de Confabulario, revista cultural de El Universal: <https://confabulario.eluniversal.com.mx/amado-nervo-angel-gilberto-adame/>
- Agamben, G. (2016). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. (T. Segovia, Trad.) Valencia: Pre-Textos.
- Agüero Aguila, J. (2021). El imposible duelo o la traición más justa. La política de los fantasmas en Jacques Derrida. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*.(83), 217-229.
- Albareda, G. d. (21 de febrero de 1968). *Conferencia Amado Nervo*. Recuperado el 29 de marzo de 2022, de Biblioteca digital AECID: <https://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.do?id=7400>
- Alighieri, D. (2003). *Vida nueva*. (R. Pinto, Ed.) Madrid: Cátedra.
- Alighieri, D. (2012). *Divina comedia*. (G. Petrocchi, & L. Martínez de Merlo, Edits.) Madrid: Cátedra.
- Arrom, J. J. (1963). Esquema generacional de las letras hispanoamericanas (ensayo de un método): la generación de 1894. *Thesaurus*, XVIII(1), 141-162.
- Ávila Fuenmayor, F. (2010). Crítica a la modernidad: el eclipse de la razón. *Revista de Artes y Humanidades UNICA*, 11(2), 167-185.
- Barrón Mayorquín, C. (2016). *Del Nayar*. Recuperado el 23 de febrero de 2022, de Enciclopedia de Los Municipios y Delegaciones de México: <http://www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM18nayarit/municipios/18009a.html>
- Bauman, Z. (1996). Modernidad y ambivalencia. En Z. Bauman, U. Beck, A. Giddens, N. Luhmann, & J. Beriaín (Ed.), *Las consecuencias perversas de la Modernidad: Modernidad, contingencia y riesgo* (págs. 73-119). Barcelona: Anthropos.
- Berman, M. (1989). Introducción. La modernidad: ayer, hoy y mañana. En *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la Modernidad* (págs. 1-80). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Blanco, M. P., & Preen, E. (2013a). Introduction: Conceptualizing spectralities. En M. d. Blanco, & E. Preen (Edits.), *The spectralities reader: ghosts and haunting in contemporary cultural theory* (págs. 1-27). Nueva York: Bloomsbury.
- Blanco, M. P., & Preen, E. (2013b). Spectral Subjectivities: Gender, Sexuality, Race/Introduction. En M. P. Blanco, & E. Preen (Edits.), *The spectralities reader:*

- ghosts and haunting in contemporary cultural theory* (págs. 309-316). Nueva York: Bloomsbury.
- Borja, A. (2012). *La flauta de Ónix*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Brooke, R. (2019). Fragment. En *The Collected Poems of Rupert Brook* (pág. 122). Frankfurt: Outlook.
- Calvino, Í. (2013). Cibernética y fantasmas (apuntes sobre la narrativa como proceso combinatorio). En *Punto y aparte: ensayos sobre literatura y sociedad*. Madrid: Siruela.
- Campos Hernández, J. R. (enero-junio de 2015). Si estás aquí... ¡Manifiéstate! El espiritismo durante el siglo XIX en la ciudad de México. *Vita brevis*, 4(6), 154-160.
- Casal, J. d. (2007). La última noche. En *Páginas de vida. Poesía y prosa*. (pág. 61). Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Castro Varela, D. (2010). Tornasol. En *Viento quebrado: poesía reunida* (págs. 145-162). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Cavalcanti, G. (2012). *The metabolism of desire: the poetry of Guido Cavalcanti*. (D. R. Slavitt, Trad.) Edmonton: Au Press.
- Ceballos, C. B. (2019). Un retrato funambulesco. En G. Jiménez Aguirre, & L. Franco Bagnouls (Edits.), *Avatares de la posteridad: panorama crítico sobre Amado Nervo* (págs. 55-70). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Chaves, J. R. (2000). Nervo fantás(má)tico. En A. Nervo, *El castillo de lo inconsciente: antología de literatura fantástica* (págs. 9-29). Ciudad de México: Conaculta.
- Chaves, J. R. (2005). Espritismo y literatura en México. *Literatura Mexicana*, XVI(2), 51-60.
- Comte, A. (1980). *Discurso sobre el espíritu positivo*. (J. Marías, Trad.) Madrid: Alianza.
- Corbin, A. (2019). Las búsquedas del silencio. En *Historia del silencio: del Renacimiento a nuestros días* (J. Bayod, Trad., págs. 51-64). Madrid: Acantilado.
- Cortázar, J. (2005). Ese mundo que es este. En *La vuelta al día en ochenta mundos* (Vol. 1, págs. 71-75). Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Darío, R. (2007). *Obras completas: poesía* (Vol. 1). (J. Ortega, & N. Vélez, Edits.) Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores.
- Darío, R. (2015). XLIV. En F. Fuster (Ed.), *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo* (pág. 126). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.

- Debray, R. (2001). *Introducción a la mediología*. Barcelona: Paidós.
- Derrida, J. (2005). Con medias palabras. En *Cada vez única, el fin del mundo* (págs. 139-144). Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, J. (2012). *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.
- Despret, V. (2021). *A la salud de los muertos: relatos de quienes quedan*. Buenos Aires: Cactus.
- Díaz Rinks, G. (1995). Máscaras y símbolos: hacia la poética modernista. Divagaciones sobre la escritura y el artista en "De sobremesa" de José Asunción Silva. *Lucero*, 6, 28-36.
- Durán, M. (1968). *Genio y figura de Amado Nervo*. Buenos Aires: Editorial universitaria de Buenos Aires.
- Eliot, T. S. (2006). *La tierra baldía*. (V. Patea, Trad.) Madrid: Cátedra.
- Feustle Jr., J. A. (2019). La metafísica de Amado Nervo. En G. Jiménez Aguirre, & L. Franco Bagnoulis (Eds.), *Avatares de la posteridad: panorama crítico de Amado Nervo* (págs. 205-231). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- García Morales, A. (1996). El "frontispicio" de "Los raros" de Rubén Darío: una fuente gráfica desconocida y una explicación. En T. Barrera (Ed.), *Modernismo y Modernidad en el ámbito hispánico* (págs. 123-134). Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía y Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos.
- Gómez Sánchez, D. (2020). Anotaciones sobre la religiosidad en la poesía de Amado Nervo. *Anales de Literatura Hispanoamericana*(49), 147-154.
- González Rodríguez, S. (2003). La noche oculta. En *El triángulo perfecto* (págs. 9-150). Ciudad de México: Ediciones Era.
- Guerrero Apráez, V. (2020). Fantasma, institutriz y sacrificio: "Otra vuelta de tuerca" en clave benjaminiana. En *Walter Benjamin: fragmento, umbralidad, fantasma: claves conceptuales* (págs. 209-276). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Gutiérrez Nájera, M. (2017). *Poesía selecta*. (L. A. Viveros Anaya, Ed.) Guadalajara: Editorial Universitaria.
- Hahn, Ó. (2012). Discurso de incorporación como miembro de número en la Academia Chilena de la Lengua Santiago, 05 de diciembre de 2011. En Academia Chilena de la Lengua, *Boletín 80 de la Academia Chilena de la Lengua* (págs. 40-43). Santiago de Chile: Instituto de Chile. Obtenido de http://www.institutodechile.cl/wp-content/uploads/2019/02/boletin_adll80.pdf

- Hawking, S. (2020). *Historia del tiempo: del Big-Bang a los agujeros negros*. Madrid: Crítica.
- Homero. (1993). *Odisea*. (M. Fernández Galiano, Ed., & J. M. Pabón, Trad.) Madrid: Gredos.
- Hope, W. (11 de agosto de 2011). *The Spirit Photographs of William Hope*. Recuperado el 17 de marzo de 2022, de The Public Domain Review: <https://publicdomainreview.org/collection/the-spirit-photographs-of-william-hope>
- Hugo, V. (2014). *Le livre des tables: les séances spirites de Jersey*. (P. Boivin, Ed.) París: Folio.
- Jaimes Freyre, R. (2005). Sombra. En M. Souza Crespo (Ed.), *Obra poética y narrativa* (págs. 159-161). La Paz: Plural Editores.
- Jiménez Aguirre, G. (2015). Presentación. En A. Nervo, “*El sexto sentido*” y otras *historias extraordinarias* (págs. 7-15). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Jiménez, J. A. (1991). Si nos dejan. En C. Delgado de Rizo, *Cancionero: antología* (pág. 345). Bogotá: Ediciones Gamma.
- Kant, I. (1987). *Sueños de un visionario explicados mediante los ensueños de la metafísica*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Kardec, A. (2011a). *El libro de los médiums*. (G. N. Martínez, & M. H. Gazzaniga, Trans.) Brasilia: Consejo Espírita Internacional.
- Kardec, A. (2011b). *El libro de los espíritus*. (G. N. Martínez, Trad.) Brasilia: Consejo Espírita Internacional.
- Krakauer, S. (1995). External and internal objects. En *The mass ornament: Weimar essays* (págs. 45-142). Cambridge : Harvard University Press.
- Leal, L. (Julio-septiembre de 1970). Situación de Amado Nervo. *Revista iberoamericana*, XXXVI(72), 485-494.
- Leal, L. (2019). En el centenario de su nacimiento. En G. Jiménez Aguirre, & L. Franco Bagnoulis (Edits.), *Avatares de la posteridad: panorama crítico de Amado Nervo* (págs. 281-292). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- León-Portilla, M. (1978). Nezahualcóyotl de Tezcoco: poeta, arquitecto y sabio en las cosas divinas. En *Trece poetas del mundo azteca* (págs. 39-75). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lihn, E. (1999). Kafka. En *Figures of speech* (pág. 151). Austin: Host Publications.

- Linhares Sanz, C., & de Souza, F. (2019). Entre fantasmas y fotografía: una alianza histórica en vías de transformarse. *Acta poética*, 40(2), 61-75. doi:10.19130/iifl.ap.2019.2.856
- Litvak, L. (1979). *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosch, editor.
- López Velarde, R. (2019). La magia de Amado Nervo. En G. Jiménez Aguirre, & L. Franco Bagnoulis (Edits.), *Avatares de la posteridad: panorama crítico de Amado Nervo* (págs. 251-254). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lugones, L. (1897). *Las montañas del oro*. Buenos Aires: Ed. Jorge A. Kern.
- Malvido Miranda, E. (2000). La guerra contra las momias en Nueva España. El siglo XVIII, jesuitas, franciscanos. Autoridades seculares e inquisición. *Chungará, revista de antropología chilena*, 32(2), 199-205.
- Marini Palmieri, E. (1988). Esoterismo en la obra de Leopoldo Lugones. *Cuadernos hispanoamericanos*(488), 79-96.
- Martínez, J. M. (2004). El público femenino del Modernismo: las lectoras pretendidas de Amado Nervo. En I. Lerner, R. Nival, A. Alonso, & J. d. Cuesta (Ed.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. 4, págs. 389-396. Madrid: Asociación Internacional de Hispanistas.
- Marzo, J. L. (2017). Los fantasmas adelantan el reloj. En J. L. Marzo (Ed.), *Espectres* (págs. 129-200). Barcelona: La Virreina Centre de la Imatge.
- Mejía Sánchez, E. (2009). Contracara. En A. Nervo, *La amada inmóvil · Serenidad · Elevación · La última luna* (pág. 236). Ciudad de México: Editorial Porrúa.
- Meyer, E. (1978). Introducción. En *Imagen histórica de la fotografía en México* (págs. 7-10). Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Molloy, S. (2019). Sentimentalidad y género: notas para una lectura de Nervo. En G. Jiménez Aguirre, & L. Franco Bagnoulis (Edits.), *Avatares de la posteridad: panorama crítico de Amado Nervo*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Moreno Villarreal, J. (2019). Nervo: el poeta sale a la superficie. En G. Jiménez Aguirre, & L. Franco Bagnoulis (Edits.), *Avatares de la posteridad: panorama crítico de Amado Nervo* (págs. 335-346). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mougel, N. (2011). *World War I casualties*. Obtenido de Sitio oficial del Centre européen Robert Schuman: <http://www.centre-robert-schuman.org/userfiles/files/REPERES%20%E2%80%93%20module%201-1-1%20-%20explanatory%20notes%20%E2%80%93%20World%20War%20I%20casualties%20%E2%80%93%20EN.pdf>

- Nater, M. (2009). El beso de la Esfinge: la poética de lo sublime en *La amada inmóvil* de Amado Nervo y en los *Nocturnos* de José Aunción Silva. *Romanitas, lenguas y literaturas romances*, 1(1).
- Nervo, A. (1920a). *Pensando*. Buenos Aires: Ediciones Selectas América.
- Nervo, A. (1920b). *Serenidad (Obras completas de Amado Nervo)* (Vol. 11). (A. Reyes, Ed.) Madrid: Biblioteca Nueva de Madrid.
- Nervo, A. (1920c). *Los jardines interiores/En voz baja (Obras completas de Amado Nervo)* (Vol. 7). A. Reyes (Ed.) Madrid: Biblioteca Nueva de Madrid.
- Nervo, A. (1920d). *Crónicas (Obras completas de Amado Nervo)* (Vol. 25). (A. Reyes, Ed.) Madrid: Biblioteca Nueva de Madrid.
- Nervo, A. (1920e). *Ensayos (Obras completas de Amado Nervo)* (Vol. 26). (A. Reyes, Ed.) Madrid: Biblioteca Nueva de Madrid.
- Nervo, A. (1920f). *El estanque de los lotos (Obras completas de Amado Nervo)* (Vol. 18). (A. Reyes, Ed.) Madrid: Biblioteca Nueva de Madrid.
- Nervo, A. (1920g). *Plenitud (Obras completas de Amado Nervo)* (Vol. 17). (A. Reyes, Ed.) Madrid: Biblioteca Nueva de Madrid.
- Nervo, A. (1920h). *En torno a la guerra (Obras completas de Amado Nervo)* (Vol. 24). (A. Reyes, Ed.) Madrid: Biblioteca Nueva de Madrid.
- Nervo, A. (1920i). *Ellos (Obras completas de Amado Nervo)* (Vol. 9). (A. Reyes, Ed.) Madrid: Biblioteca Nueva de Madrid.
- Nervo, A. (1920j). *La amada inmóvil, versos a una muerta (Obras completas de Amado Nervo)* (Vol. 12). (A. Reyes, Ed.) Madrid: Biblioteca Nueva de Madrid.
- Nervo, A. (1920k). *El arquero divino (Obras completas de Amado Nervo)* (Vol. 27). (A. Reyes, Ed.) Madrid: Biblioteca Nueva de Madrid.
- Nervo, A. (1920L). *Juana de Abaje (Contribución al centenario de la independencia de México). (Obras completas de Amado Nervo)* (Vol. 8). (A. Reyes, Ed.) Madrid: Biblioteca Nueva de Madrid.
- Nervo, A. (1920m). Místicas. En A. Reyes (Ed.), *Perlas negras. Místicas (Obras completas de Amado Nervo)* (Vol. 1, págs. 135-221). Madrid: Biblioteca Nueva de Madrid.
- Nervo, A. (1928). *La amada inmóvil, versos a una muerta*. (A. Reyes, Ed.) Madrid: Biblioteca Nueva de Madrid.
- Nervo, A. (2006). *El libro que la vida no me dejó escribir: una antología general*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

- Nervo, A. (2010). La amada inmóvil: versos a una muerta (1920). En G. J. Aguirre, & E. L. Astorga (Edits.), *Poesía reunida* (Vol. 2, págs. 757-884). Ciudad de México: Conaculta.
- Neurath, J. (2002). Venus y el sol en la religión de coras, huicholes y mexicaneros: consideraciones sobre la posibilidad de establecer comparaciones con las antiguas concepciones mesoamericanas. *Anales de Antropología*, 36, 155-177.
- Nozen, S. Z., & Choubdar, S. (2018). A Critical Study of the Loss and Gain of the Lost Generation. *Opción. Revista de Antropología, Ciencias de la Comunicación y la Información, Filosofía, Lingüística y Semiótica, Problemas del Desarrollo, la Ciencia y la Tecnología*, 34(15), 1436-1463.
- Ortiz, B. (1943). *Figura, amor y muerte de Amado Nervo*. Ciudad de México: Ediciones Xochitl.
- Ovidio. (2012). *Metamorfosis*. (C. Álvarez, & R. M. Iglesias, Edits.) Madrid: Cátedra.
- Owen, W. (2008). Shadwell Stair. En *The Poems of Wilfred Owen* (pág. 160). Chatham: Chatto Poetry.
- Pacheco, J. E. (2019). Amado Nervo o el desencanto profesional. En G. Jiménez Aguirre, & L. Franco Bagnoulis (Edits.), *Avatares de la posteridad: panorama crítico de Amado Nervo* (págs. 265-271). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Paz, O. (1981). Traducción y metáfora. En L. Litvak (Ed.), *El Modernismo* (págs. 97-117). Madrid: Taurus.
- Paz, O. (2014). Pasado en claro. En *Obra poética* (págs. 577-595). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Petrarca, F. (2008). *Cancionero*. (Á. Crespo, Trad.) Madrid: Alianza.
- Platón. (1871). El sofista. En P. d. Azcárate (Ed.), *Diálogos: El sofista. Parménides. Menón. Crátilo (Obras completas de Platón puestas en castellano por primera vez)* (P. d. Azcárate, Trad., Vol. 4, págs. 7-141). Madrid: Medina y Navarro Editores.
- Quevedo, A. (2014). *Fantasmas. De Plinio el Joven a Derrida*. Barañáin: Eunsa.
- Rabaté, J. M. (2010). *The ghosts of Modernity*. Gainesville: University Press of Florida.
- Ramírez González, K. (2018). La educación positivista en México: la disputa por la construcción de la nación. *Voces y Silencios: Revista Latinoamericana de Educación*, 8(2), 152-171.
- Real Academia de la Lengua Española. (2020a). *Paraíso*. Recuperado el 17 de febrero de 2022, de Diccionario de la Real Academia Española: <https://dle.rae.es/estantigua>

- Real Academia de la Lengua Española. (2020b). *Utopía*. Recuperado el 17 de febrero de 2022, de Diccionario de la Real Academia Española: <https://dle.rae.es/estantigua>
- Real Academia de la Lengua Española. (2020c). *Estantigua*. Recuperado el 17 de febrero de 2022, de Diccionario de la Real Academia Española: <https://dle.rae.es/estantigua>
- Rebolledo, C. d. (1997). *Edición crítica de los "Ocios" del Conde de Rebolledo*. (R. González Cañal, Ed.) Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.
- Redon, O. (1896). Of flesh and blood. En E. Bulwer-Lytton, *La maison hantée* (pág. 6). París: Auguste Clot, Ed. Obtenido de <https://www.oldbookillustrations.com/illustrations/flesh-blood/>
- Reyes, A. (1996). Tránsito de Amado Nervo. En *Obras completas de Alfonso Reyes* (Vol. VIII, págs. 9-49). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Reyes, A. (2010). Advertencia de Alfonso Reyes a la primera edición. En A. Nervo, G. J. Aguirre, & E. L. Astorga (Edits.), *Poesía reunida* (Vol. 2, págs. 759-760). Ciudad de México: Conaculta.
- Rilke, R. M. (1968). *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*. (F. Ayala, Trad.) Buenos Aires: Losada.
- Rocha Álvarez, D. (2010). La imagen y el fantasma. *Escritura e imagen*, 6, 73-85.
- Rodríguez Monegal, E. (julio-diciembre de 1980). La utopia modernista: El mito del nuevo y el viejo mundo en Darío y Rodó. *Revista iberoamericana*, XLVI(112-113), 427-442.
- Rojas, F. d. (2020). *Comedia de Calisto y Melibea (La Celestina)*. (J. L. Canet, Ed.) Valencia: Proyecto de Investigación Parnaseo.
- Rosset, C. (1993). *Lo real y su doble: ensayo sobre la ilusión*. (E. Lynch, Trad.) Barcelona: Tusquets Editores.
- Rosset, C. (2008). *Fantasmagorías. Seguido de: Lo real, lo imaginario, lo ilusorio*. Madrid: Abada.
- Rosset, C. (2014). Poética de lo invisible. En *Lo invisible* (págs. 65-76). Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Ruiz-García, J., Canal-Fontcuberta, I., & Martínez-Sellés, M. (2016). Las órdenes de no reanimar. Historia y situación actual. *Medicina clínica*, 147(7), 316-320.
- Santa Teresa de Jesús. (2015). Aspiraciones de vida eterna. En *Que muero porque no muero* (págs. 9-16). Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Sassoon, S. (2004). The Last Meeting. En *War Poems of Siegfried Sassoon* (págs. 39-43). Mineola: Dover.

- Silva, J. A. (1977). *Obra completa*. (E. Camacho Guizado, & G. Mejía, Edits.) Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Silva, J. A. (2015). *De sobremesa*. Bogotá: Biblioteca Básica de Cultura Colombiana.
- Simón Díaz, J. (1993). Amado Nervo y Madrid. *Anales de Literatura Hispanoamericana*(22), 165-185.
- Siskind, M. (Enero-junio de 2016). La Primera Guerra Mundial como evento latinoamericano: modernismo, visualidad y distancia cosmopolita. *Cuadernos de literatura*, XX(39), 230-253.
- Southworth, S. L. (2001). Sounding the Great Vacío: the Abyss in the Poetry of Amado Nervo and Rubén Darío. *Neophilologus*(85), 397-409.
- Suárez Turriza, T. (2019). Ecos y desvaríos espiritistas en El donador de almas de Amado Nervo. *Decimonónica*, 16(2), 51-67.
- Vega, G. d. (1977). *Poesías completas*. Madrid: Aguilar.
- Vilaltella, J. (2013). La memoria cultural en Warburg y las limitaciones de la construcción de la memoria nacional en Colombia: el regeneracionismo y el pasado precolombino. *Historia y memoria*(7), 113-166.
- Winter, J. (1998). *Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wolfreys, J. (2013). Preface: On textual haunting. En M. P. Blanco, & E. Peeren (Edits.), *The spectralities reader: ghosts and haunting in contemporary cultural theory* (págs. 69-74). Nueva York: Bloomsbury.
- Xirau, R. (2019). Nervo: pensamiento y poesía (tema y variaciones). En G. Jiménez Aguirre, & L. Franco Bagnoulis (Edits.), *Avatares de la posteridad: panorama crítico de Amado Nervo* (págs. 191-204). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Zea, L. (1968). El positivismo en la circunstancia mexicana. En *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia* (págs. 28-38). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.