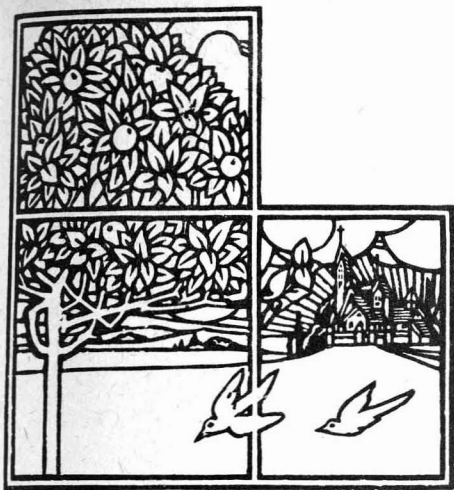




# Salvador Reyes Nevares

## LA PROSA DE AMADO NERVO

La prosa de Nervo es la parte menos conocida de su obra. Es su lado malo. Su cara oculta, a fuerza de no tener lectores.

Y sin embargo, por su volumen, es más considerable que su poesía. Incluso pasando a la poesía libros escritos en prosa, pero que son poéticos —como *Plenitud*—, resulta mucho más abundante aquella modalidad que ésta.

Nervo cultivó varios géneros de prosa. Escribió crónicas, crítica literaria, ensayos, reportajes, informes, cuadros de viaje, autobiografía, cuentos y novelas cortas.

Me ocuparé de las obras narrativas.

### *Una ambigüedad inicial.*

Nervo es un modernista. Pero no es posible tomar este aserto sin una previa matización. Nervo no es un modernista de una pieza y, por otra parte, el modernismo no se produjo nunca en estado puro. El modernismo puro es una mera abstracción de la crítica. Existe como categoría independiente en la historia literaria de nuestros países; pero es muy difícil encontrar un autor que sea modernista y nada más que modernista. En casi todos hay mezcla. Y la cosa es comprensible, porque el ir y venir de las tendencias fluctúa. No se presta a clasificaciones claras y distintas. Además, el curso de una vida humana por fuerza abarca lapsos en que una tendencia se va ocultando, surge otra, llega a su ápice, declina y acaso otra más empieza a despuntar. Y estos “ismos” conservan tonalidades de sus predecesores y anuncian en alguna forma a los que van a seguirles.

Nervo hizo el viaje del romanticismo al modernismo. Esto, por lo que toca a la cronología. Por lo que toca al acento de su voz, mantuvo siempre ciertas vetas románticas. Rasgos de su carácter personal y peculiaridades de la escuela a la que se adscribió. El modernismo —aún si lo concebimos desvinculado de la figura de Nervo y de todo otro creador concreto— arrastra gangas parnasianas, simbolistas, impresionistas... y desde luego románticas.

No hemos de esforzarnos en acomodar nuestros esquemas mentales a una realidad huidiza y mutable. Nunca casarán perfectamente con ella, porque los esquemas —por definición— están tirados a cordel y la realidad no suele obedecer a imperativos geométricos. El concepto de modernismo nos ayudará a navegar por estas aguas; puede hacer las veces de método que nos conduzca a la cabal inteligencia de una época y de las obras que en ella se produjeron, pero no es ni un fruto único, ni un tronco sin residuos y sin adherencias. Sólo por obras de nuestro entendimiento hemos llegado a representárnoslo desnudo y netamente dibujado.

### *Sus burlas melancólicas...*

Nervo empezó a escribir cuentos por los veinte años de su edad. Cuentos vacilantes, si bien en ellos —en algunos— es posible

distinguir ya determinadas líneas características, que habrían de prolongarse casi sin mudanza a lo largo de sus ficciones posteriores. Una de ellas es su afición a intervenir en la trama. A colarse al ámbito de los mundos que construía y alzar su voz entre las de los personajes. Amado Nervo avanza a cada momento hacia el prosenio y mete baza. No se resigna a permitir que sus creaturas actúen desembarazadamente y a su solo riesgo. El formula observaciones, acota, hace comentarios, inventa interlocutores para que estos comentarios tengan réplica. Interlocutores —hay que aclarar— que lo son de él, de Amado Nervo, y no de ninguno de los seres ficticios de sus relatos. Es, en fin, un autor entrometido.

Y sus intromisiones tienen por objeto, muchas veces, deslizar una broma, incluso en medio de circunstancias que pudiéramos reputar como muy serias. Una broma con cierto dejo escéptico. Nervo suspende la gravedad de la escena que narra. Al intervenir él, lo primero que ocurre es que el mundo irreal de su literatura revela su irrealdad. Quedan al descubierto los hilos de la tramoya. Se ve el mecanismo y hasta pueden anticiparse algunos movimientos futuros. Las situaciones patéticas se diluyen y el acento engolado de la voz cae en una familiaridad un poco frívola.

Nervo, en estos trances, hace pequeñas indicaciones sobre sus procedimientos narrativos o pone en entredicho alguna de las certidumbres más típicas —y por ello mismo más vulnerables— del romanticismo y del modernismo. Me refiero no sólo a certidumbres literarias, sino morales e incluso sociales. O sociológicas, para decirlo con menos inexactitud. Sus bromas implican un escepticismo muy visible, a la manera de Larra, de Acuña o de Heine. Así, la broma no se concreta a su naturaleza específica de enunciación alegre de una verdad más o menos sospechosa. Es una broma en que convergen tanto el gesto sonriente como el ademán melancólico. Lo que se pone en tela de juicio —y esto es lo que se presta a la broma— es la seriedad con que tomamos algunos clichés demasiado manidos. Por ejemplo, el de la fidelidad femenina, el de la gloria que acompaña al artista, el de la primacía de la gloria sobre el dinero. Por virtud de un fácil acto malabar, se descubre el engaño. Se ponen los puntos sobre las íes. Y se incurre en un escepticismo de buen tono. En un hermoso aire de despreocupación que no llega a ser patético, porque está revestido de finura.

### *A salvo de la cursilería.*

Este escepticismo, auténtico o pegadizo, realiza en la obra de Nervo una faena muy importante: la salva de la cursilería. La cursilería es el producto de un fingimiento. Es un querer aparentar lo que no se tiene. Querer sentar plaza de lo que no se es.

Pero para ser cursi es preciso simular determinadas actitudes. No de cualquier simulacro nace lo cursi. El simulacro debe serlo de una cierta laya de prendas en particular. De las prendas que atañen o a los sentidos o al corazón. Se es cursi a fuerza de intentar —sin



lograrlo— escalar las pendientes de la elegancia o del sentimiento. El fracaso de esta tentativa genera lo cursi. Lo cursi es siempre una pequeña, patética derrota. Y una derrota —además— que pasa inadvertida para el propio derrotado. El cursi no sabe que lo es. El cree que en realidad posee las virtudes que quiere ostentar. Las mira y remira y juzga que son de buena ley. No se percató de su radical falsificación. Las pone por delante para granjearse la admiración de sus prójimos y jamás se da cuenta de que éstos apenas pueden contener la risa.

El escepticismo de Nervo y de muchos otros románticos y modernistas —porque aquí no vale el distinguo— implica un oportuno acto de reflexión. Una toma de conciencia de los propios límites. Y al cobrar esta conciencia se conjura el peligro de la cursilería. Esto que hemos dado en llamar escepticismo —sin poner a prueba la justeza del término— es el ensayo de una pequeña broma en la cual se compromete el propio ser del sujeto que bromea. Es una broma a costa del sujeto mismo. La comprobación de las veleidades femeninas, de la vanidad de la gloria o de la aspereza triunfante del dinero se revierte contra la persona que habla y hasta la pone un poquito en ridículo.

Y entonces, en lugar de la cursilería, se obtiene un producto nuevo y muy escaso en nuestras letras. Se obtiene el humor, que es, en la prosa de Nervo, una de las cualidades más valiosas y más eficaces.

No quiero decir que Nervo no incurra en cursilería. Lo hizo y con alguna frecuencia, sobre todo en sus escritos juveniles. Sus páginas autobiográficas tituladas *Mañana del poeta* son un prodigio de cursilería. El muchacho provinciano —y por añadidura ex seminarista— apenas roto el cascarón se pone a urdir enamoramientos inexistentes y a escribir sobre ellos como si de veras existieran. Y entonces cae de bruces. Cursilería flagrante, de la cual poco a poco se va curando. Mientras permanece atado al romanticismo la curación no es fácil. Y no intento decir que el romanticismo traiga consigo una cursilería inherente. Lejos de mí tal despropósito. Lo que sucede es que cuando se quiere ser romántico —romántico con todas sus consecuencias— y se posee una sensibilidad llamada a otras tesituras, entonces sí que se resbala y cae. Entonces sí que se es cursi. El *Cuento de invierno*, escrito en 1894, cuando el autor tenía veinticuatro años, termina con una cita de Bécquer: “¡Es el amor que pasa!”

Pero Nervo —lo repito— no estaba llamado hacia esos andurriales y se percató muy a tiempo de ello. Antes de ese *Cuento de invierno*, que es una obrita muy pequeña, había escrito ya —en 1892— una novela de título *Pascual Aguilera*, en que hay romanticismo, desde luego, pero un romanticismo sin suspiros ni llores. Un romanticismo que se vierte por la ladera del costumbrismo y llega, cuando se produce el clímax, a una tensión dramática en que no hay refinamiento sentimental, sino una especie de barbarie rústica —de muy buena cepa romántica— que no induce a cursilería. *Pascual Aguilera* es una narración fresca. Es del mismo tono de las grandes obras de Emilio Rabasa, que habían salido cuatro o cinco años antes. Transcribo un pequeño trozo de *Pascual Aguilera*, en que una chica campesina baja de un naranjo, al que había trepado para recolectar azahares. Al descender tropieza con un pretendiente. Ella trae las flores en el delantal y el pretendiente —aquí empieza Nervo— “hundió en él con voluptuosidad la rubicunda cara y aspiró, con aspiraciones de fuelle, el vigoroso perfume que mareaba. Cuando levantó la frente, a la que se había agolpado la sangre, se leía en sus ojos brillantes, en su nariz aliabierta, en su boca de gruesos labios, una sensación tal de libidinosidad, que la muchacha, que lo miraba sonriente, se ruborizó”.

Realismo muy neto, muy legítimo y robusto el de esta escena. Vale la descripción y vale —sobre todo—, el juego de acciones y reacciones entre los dos personajes. La muchacha percibe con muy buen tino el deseo del otro. Interpreta muy bien los signos externos —el brillo de la mirada, la dilatación de las fosas nasales...—; y, sin mediar palabra, se ruboriza. No hay cursilería de ninguna especie, sino buen arte de narrador.

La cursilería de Nervo —cuando la hubo— no cundió demasiado por sus páginas. Podría a la vez hacerse una afirmación casi contraria: la de que esa cursilería nunca llegó a desaparecer del



todo. Pero lo cierto es que fue disminuyendo a medida que el poeta avanzaba por el camino de su vida. A medida que se apartaba del romanticismo y se hacía más dueño de sus recursos expresivos. A medida, por último, que Nervo iba ganando en sentido del humor.

Puede establecerse una ecuación que juzgo válida no sólo en este caso, sino en todos aquellos en que converjan ambos factores: el volumen de la cursilería de un artista es inversamente proporcional a su sentido del humor. La ecuación podría enriquecerse con otros varios términos, pero estos dos son los vertebrales.

#### *Broma contra solemnidad.*

Ya en obritas como *El diablo desinteresado*, que Nervo escribió en plena madurez —entre los años de 1916 y 18— se percibe con claridad el recurso de la broma, que confiere a la narración una textura muy ligera. Una consistencia antisolemne. *El diablo desinteresado* es una pequeña historia sentimental. Un pintor latinoamericano va a vivir a París y ahí, en la avenida de la Opera, se enamora a primera vista de una doncella desconocida. Le pasea la calle, no puede hablar con ella, se desespera y pide ayuda al Diablo. Entre la bruma del bulevar surge un señor que le arregla el asunto. Casa con la chica, obtiene el triunfo como pintor. Y esto es todo. El interés no gira sino en torno a la identidad de aquel señor. Nervo la vela con mucha inteligencia, al grado de que no acabamos de saber si es el Diablo o es una buena persona con mucho dinero y buenas amistades. Pues bien, aparte de este escamoteo —que funciona con mucha exactitud y no es de mérito escaso— la novelita brilla por sus golpes de ingenio. En lugar de un mar de mieles, al que hubieran sido muy propicios los sueños y desvelos del joven artista, Nervo nos entrega una relación de un cierto tono irónico, con la chispa que ya mencionábamos. Se permite hasta pequeños chistes que podríamos llamar gramaticales o estilísticos. Por ejemplo: “Cipriano de Urquijo, con una audacia poco vulgar (no quiero decir ‘poco común’ por el *coco*), se ha aventurado a preguntar a la portera, poniéndole previamente en su diestra (creo que fue en su diestra) un franco.” En este párrafo hay dos frases cercadas con paréntesis. En una explica cómo eludió una cacofonía —la repetición de la sílaba *co*— y en la otra parece burlarse del prurito de exactitud fotográfica del realismo. ¿Sería en la mano derecha o en la izquierda de la conserje donde el protagonista puso el dinero? La verdad es que el autor “no se fijó” en ello. Y además ni falta hace.

Tal es el tono de esta narración, divertida a pesar de su poca sustancia. Divertida por razones literarias, que son las únicas que convienen legítimamente a un escritor.

Por la misma época de *El diablo desinteresado* escribió y publicó Nervo varias otras *nouvelles* —como gustaba llamarles— en las que mostró iguales dotes de narrador amable. Una de ellas

tiene un nombre muy deslucido: *El diamante de la inquietud*. Pero la narración no guarda correspondencia con este desgarbo. No es tan grata como la del Diablo, mas tampoco es pesada, y eso que pudo serlo, y mucho.

Es una historia poco convincente. Un hombre se une en matrimonio con una mujer que —al concederle su mano— le advierte que habrá de abandonarlo alguna vez, sin previo aviso y sin posibilidad alguna de retorno. El inQUIRE, consulta, ruega, y por fin logra la explicación de la condena. La dama había estado casada en primeras nupcias con un hombre muy celoso, y éste, al morir, le arrancó la promesa de que, antes de cumplir los treinta años de edad, ella ingresaría a un convento. Y no era posible eludir ese destino. El muerto estaba ahí, circundándola, asediándola, urgiéndola a que hiciera honor a su palabra. Por fin la mujer enferma y muere, y el segundo marido —que es el que Nervo nos presenta— queda triunfante, porque al no tenerla es cuando la tiene más de veras. Ella, al estar en el otro mundo con el primero, lo añorará a él, y será más suya que cuando lo acompañaba de cuerpo presente.

La trama, como se ve, es muy forzada. Carece incluso de la verosimilitud de lo fantástico; de la lógica especial de toda buena construcción fabulosa. Esta obrita —me parece a mí— es una de las de Nervo que están más alejadas del público actual. Habrá necesidad de que el gusto dé muchas vueltas —una revolución copernicana— para que vuelva a congraciarse con ella.

Pero éste no es el caso. No es el tópico por donde me interesa discurrir. Lo importante es cómo resuelve el autor —hasta cierto punto— el problema de la pesadez de su historia para darle un poco de vuelo. Para dotarla de algún atractivo y despojarla, por lo menos en parte, de su gravedad plúmbea.

El procedimiento es el ya aludido de fingir que el protagonista, que es quien narra, en primera persona, disponga de un oyente directo, quien lo interrumpe de vez en vez exponiendo dudas y trayendo las cosas a la dimensión natural. Así se evitan los desmanes no tanto de la fantasía como del lenguaje. Se reprimen las tiradas demasiado líricas y se critican determinados excesos. El amigo es el que critica. Echa mano de la razón, y por más que soplen sobre su velamen vientos muy peligrosos, no llega a naufragar del todo.

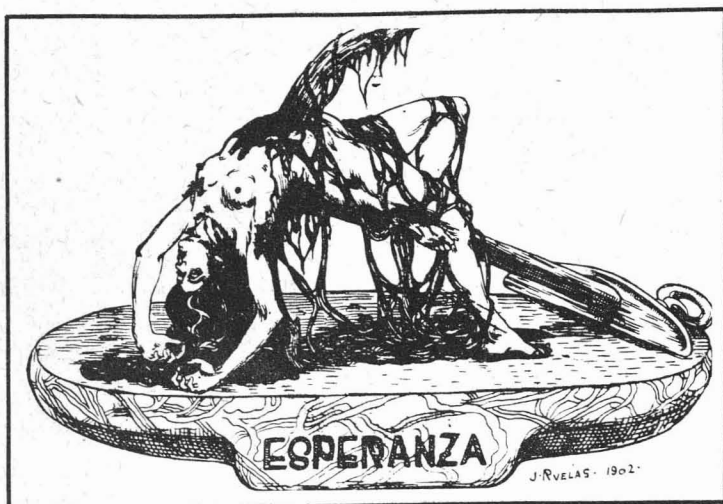
#### *Cartón, carne y huesos.*

La distinción entre romanticismo y modernismo puede dar mucho más de sí. Influye en la consistencia de los personajes.

Los personajes románticos de Nervo —como por ejemplo el bachiller de la *nouvelle* del mismo nombre— pueden estar bien o mal trazados; pueden poseer un semblante más o menos convincente, pero siempre responden a un plan de vida auténtica. Son personajes que aspiran a poseer carne y huesos. Que quieren







comportarse como seres reales en medio de un conjunto de circunstancias y coyunturas que los envuelven y sobre las cuales ellos pueden influir.

Se trata —en pocas palabras— de verdaderos personajes de novela. De entes de ficción con sus tres dimensiones, como los quería Unamuno y como los solicita toda la gran preceptiva novelística de la actualidad. Son personajes que tienen su misterio, porque en ellos hay una chispa de libertad. El bachiller —de él hablábamos líneas más arriba— es un seminarista y, a punto de ceder, comete en su cuerpo la misma mutilación que se atribuye a Orígenes. Esta decisión desesperada, que irrumpe súbitamente en el último párrafo de la narración, obedece a una lógica interna del propio bachiller. Solamente a él le incumbe. Nervo no tuvo parte en ella. Claro es que estamos hablando de una novela, obra de Nervo, pensada por Nervo y sujeta al canon que éste estableció para que sobre él discurre su protagonista. Pero dentro de este cuadro fundamental, que no podemos eludir, existen numerosas posibilidades de sujeción o de liberación para las criaturas que lo pueblan. Hay un margen de holgura para los personajes.

Esta ilusión proviene de la limpieza con que están dibujados sus perfiles y de cómo se les ha provisto de toda una urdimbre, muy compleja y tupida, de circunstancias externas e internas. A la luz del contexto, y teniendo en cuenta la catadura del ente de ficción, éste actúa de manera verosímil. Su acción es posible dentro de su mundo. No es una acción impuesta desde arriba, sino generada por las leyes y las fuerzas que él soporta y desencadena.

La libertad de que disfrutaban los personajes de las verdaderas novelas es obra del novelista. El autor, al labrar el mundo de la narración y al plasmar los rasgos de sus protagonistas, se limita a sí mismo. Se impone la obligación de respetar las normas que él, con su arte, infunde en ese cosmos que está componiendo. Se dice que el personaje llega a independizarse de su autor y a cobrar preeminencia respecto a él. Es una figura literaria. Una manera de decir las cosas, a la que no es posible atribuir una verdad rotunda. Pero algo tiene de cierto. Con esa frase se quiere decir que ese mundo del novelista, cuando está bien dibujado, no admite incongruencias ni falsedades; y que cuando los personajes están netamente tallados tampoco toleran imposiciones “desde arriba”.

Y si las obras románticas de Nervo tienen una consistencia muy apreciable, en cambio las obras modernistas casi no pesan nada. Son construcciones teóricas. Mundos de juguete que su diseñador ha puesto a funcionar con el propósito de demostrarnos algo. Alguna tesis ajena a los personajes. O simplemente para divertirse y divertarnos.

Creo que *El diamante de la inquietud* corresponde con mucha precisión a este segundo tipo. Pero hay otra *nouvelle* —*El donador de almas*— que es el mejor ejemplo de la ligereza modernista. Es importante citarla porque se trata, muy posiblemente, de la mejor narración de Nervo.

#### *El teórico del amor.*

*El donador de almas* data de 1899. Es la historia de un médico de la ciudad de México a quien un amigo —lleno de gratitud y de buenos deseos— le obsequia un alma. El amigo —está de sobra aclararlo— poseía dotes sobrenaturales. Podía señorear las almas, aunque no los cuerpos. Solía viajar con una parvada de almas en su torno, que le daban compañía y le cumplían algunos deseos peregrinos. El doctor utiliza su alma —la de obsequio— para diagnosticar en los casos difíciles. Va —naturalmente— a Europa, y —más naturalmente— a París. Acaba por recalar en Rusia. Pero no resiste por mucho tiempo y se enamora del alma que lleva a bordo, sólo que no sabe ni dónde está el cuerpo correspondiente, ni cómo es, ni ningún otro dato. Sólo se entera de que el cuerpo es el de una monja. Abusa de sus conversaciones con el alma y un buen día la mantiene alejada las veinticuatro horas de su envoltura carnal. El cuerpo, por falta de aliento, desfallece y muere. Y ya tenemos al alma vagando sin norte ni destino, desasida del mundo, pidiendo con angustia a su poseedor que la instale en una nueva cárcel. Y el médico no puede, porque todos los cuerpos que conoce tienen alma. Por fin, decide alojar dentro de su propia armazón física al espíritu aquel, y al principio todo son gozos pero luego acaba por ser imposible su vida. El amor se desmorona. Sobreviene el hastío. Después de mil peripecias el alma lo abandona definitivamente y el doctor torna a la normalidad. Y entonces percibe, dentro de sí mismo, algo así como un renacimiento del viejo amor.

¿Cuál es la tesis que Nervo intenta demostrarnos con esta fábula? Porque —ya lo dije— la fábula no existe por sí misma. Tiene una misión que la trasciende. Pretende constituirse en medio de prueba de una teoría que flota por encima de ella. Esta teoría es interesante. Creo que es una de las más interesantes de Nervo, en el campo de lo que podría llamarse la metafísica del amor. Hemos visto que en *El diamante de la inquietud* Nervo enuncia una verdad muy conocida. Es casi un lugar común: que para que el amor exista y se fortalezca hace falta que la inquietud lo alimente. Cuando la esposa muere y va a reunirse con su primer cónyuge, el sobreviviente triunfa porque se transforma, para ella, en problemático. El es ahora el que no está con ella. El es el objeto de cualquier posible inquietud que ella pueda concebir.

En *El donador de almas* no sólo hay observación psicológica, sino que se llega a proposiciones que atañen rectamente a la Ontología. Se habla del amor no desde el punto de vista de la mecánica de los sentimientos, sino desde el ángulo de las carencias y apetitos del ser. El amor, según esta *nouvelle*, es ciertamente una carencia. Una *manque*. Carencia del uno en el otro. Y esta falta no es adjetiva y tampoco implica imperfección alguna. La falta del objeto amado no es una desgracia que aflija al amor, sino que es su propia sustancia. Amamos en la medida en que lo amado no se

confunde con nosotros. El amor tiende a la apropiación de lo amado, pero se agota con el mero acto de la tendencia. Si llegara a consumarse y la apropiación fuera un hecho, entonces se extinguiría. Y es que el amor es juego de dos libertades y la perfecta posesión implica la absorción de una libertad por otra.

En la parábola de Nervo, el médico que instala al alma de su amada en uno de sus hemisferios cerebrales logra plenamente —así lo parece— el objeto del amor. Y en ese momento el amor se desmorona.

El tema no es nuevo en Nervo pero no es banal. Es uno de los grandes asuntos del arte y del pensamiento occidentales. Habría que citar —sólo para aducir algunos nombres— a Sartre, a Paz, a Antonio Machado... Me parece interesante señalar que Nervo superó la superficialidad psicológica para penetrar a una esfera más profunda. No describe al amor según es dable observarlo en el trato mundano, sino que se dedica a iluminar su textura misma, la miga de que está hecho, su real naturaleza.

#### *Hacia la ciencia-ficción.*

Estas demostraciones podrían haber elegido cauces muy varios. Nervo podía haber pensado en muchas formas para elaborar su parábola. Escogió la de *El donador de almas*, forma fantástica, que linda de manera segura —aunque no muy perceptible a primera vista— con la ciencia-ficción de nuestros días.



Y es que Nervo era un autor especialmente dotado para la ciencia-ficción, a la que no llegó porque no era el momento. No lo era sobre todo entre nosotros, que teníamos una tecnología muy endeble —y todavía hoy no es muy robusta— y a quienes el positivismo científico nos tenía muy cortos de amarras. Ese mismo positivismo, por contrapartida, excitaba la fantasía de Nervo. Pero el respeto al rigor experimental, la necesidad de las pruebas, la solemnidad de los métodos, lo ahuyentaron de estas comarcas. Si no, hubiese acometido con muchísimo gusto un género que ya en Europa estaba alboreando, gracias a Verne y a Wells.

En las últimas fechas se ha recordado con insistencia el poema de Nervo que habla del futuro Cristóbal Colón de algún planeta.

La verdad es que su inquietud, en este sentido, se manifestó en repetidas veces. En *El donador de almas*, el espíritu de la amada suele tomarse sus vacaciones y se va de excursión por el sistema solar, e incluso llega mucho más lejos, a otros sistemas planetarios. Nervo dictó conferencias sobre la pluralidad de los mundos habitados, y no desconocía las innovaciones científicas y tecnológicas de su tiempo. Era, al escribir de todos estos asuntos, mitad escritor de ciencia-ficción y mitad poeta —o mucho más de la mitad poeta—, pero no puede negársele su vocación hacia los espacios celestes y otras lejanías que se caracterizan cabalmente por la falta de espacio, como son las de la mente humana.

El cosmos ejercía sobre él una fascinación poco sistemática. Le atraían algunos nombres sonoros —muy modernistas— como el de la estrella Aldeberán; pero su curiosidad era auténtica. Y fue, sobre todo, uno de los motores de su mente. Muy buena parte de su literatura —su literatura en prosa, desde luego— no se explica sino en función de esas aficiones a los sondeos cósmicos, a los enigmas de la premonición, de la transmisión del pensamiento y otras manifestaciones singulares. Materlinch, por su época, hacía acopio de anécdotas y de experiencias sobre muchas de las comarcas de lo desconocido.

“Decir lo que decir hemos sin hojarasca de palabras inútiles; que nuestra frase, mejor que abundante y opima, sea nítida, lisa, bruñida; que exprese lo que se propone sin todos esos empavesados multicolores que fatigan la vista y ultrajan el ideal de elegante simplicidad que todos nos afanamos por alcanzar.”

Así se expresa Nervo en uno de los escritos suyos que se publicaron en forma póstuma. En estas frases se advierte la intención —no siempre lograda— de austeridad en la forma. Se advierte, en frases del mismo texto que vienen más adelante, la idea de que el romanticismo, y no el modernismo, era el vehículo en el cual podían arribar todos los excesos verbales que combatía. Luego dice: “Algunos escritores se figuran que para comunicar al lector la expresión verdadera de una cosa, se necesitan muchas palabras. Lo que se necesita es la palabra justa.”