

Manuel Gutiérrez Nájera y la crónica como género de transición o la confluencia del periodismo y la literatura

JOSÉ ISMAEL GUTIÉRREZ

Universidad de la Laguna, Islas Canarias

RESUMEN. El presente estudio pretende exponer, de manera sucinta, el trabajo de Manuel Gutiérrez Nájera como cronista; se analizan las bases históricas que sustentan a la crónica como un discurso literario y periodístico. También se analiza la propuesta teórica-literaria de Gutiérrez Nájera respecto a este género, bastante concurrido en el siglo XIX.

[...] no hay arte de escribir o de hablar donde, entre los diversos géneros de discursos escritos o hablados, se califique al periódico como género aparte. Hay poesía y prosa. La poesía es o puede ser lírica, épica y dramática, con no pocas subdivisiones o especies híbridas, como elegías, sátiras, epístolas y fábulas. La prosa puede ser didáctica o no didáctica, dirigirse a enseñar, a deleitar o a ambos fines, puede ser narración verdadera o fingida, y llamarse historia, novela o cuento.

Juan Valera

A la crónica se la ha definido de tantas maneras como lo permite la ubicación *limítrofe* de su heterogeneidad formal y enunciativa.¹ Como un género que se vale de la novedad, la atracción, la rareza o la intensidad a fin de jugar con un lector poco culto que persi-

¹ Usamos el término *limítrofe* con el mismo significado que le da Julio E. Miranda al referirse a un corpus de textos heterogéneos en el que se engloban "desde reportajes, apuntes, diarios más o menos novelados hasta lo llamado por Miguel Barnet 'novela-testimonio'" (102).

que la adquisición de un conocimiento superfluo sobre un tema vigente. Se la ha valorado en tanto que género modernista que refleja la problemática moderna de la temporalidad con la narrativización de los sucesos del acontecer cotidiano. Como género periodístico que es, se han estimado también las exigencias de actualidad, de inmediatez de la misma y lo que podríamos llamar “leyes de oferta y demanda” ya que, desde la perspectiva del periodismo, la crónica es una mercancía. No faltan quienes la abordan desde ópticas post estructuralistas al constituir la en lugar privilegiado para esclarecer el problema de la multiplicidad del sujeto literario latinoamericano, o quienes replantean, a partir de la misma, el esbozo de una historia literaria paralela a la propuesta por los enfoques tradicionales, que tienden a desvincular esta forma de literatura de masas (o literatura popular) del arte en cuanto artefacto de élites. Otros, más extremistas, se parapetan incluso tras el trillado argumento de su indefinición. Ángel Rama ve en los cronistas hispanoamericanos de fin de siglo la práctica de una modalidad intermedia “entre la mera información y el artículo doctrinario o editorial, a saber: notas amenas, comentario de las actualidades, crónicas sociales, crítica de espectáculos teatrales y circenses, eventualmente comentario de libros, perfiles de personajes célebres o artistas, muchas descripciones de viaje de conformidad con la recién descubierta pasión por el vasto mundo” (68). Entre las peculiaridades recreativas del género —particularidades debidas a la inusitada pluralidad de temas a que debe hacer frente el periodista— se hallan las tendencias epocales del estilo modernista, “novedad, atracción, velocidad, shock, rareza, intensidad, sensación”, la “búsqueda de lo insólito, los acercamientos bruscos de elementos disímiles, la renovación penetrante, las audacias temáticas, el registro de los matices, la mezcla de las sensaciones, la interpenetración de distintas disciplinas, el constante, desesperado afán de lo original, [que] son a su vez rasgos que pertenecen al nuevo mercado, y, simultáneamente, formas de penetrarlo y dominarlo” (Rama 76-77). Aníbal González, por su parte, resalta el carácter periodístico de la crónica. Contempla la crónica como un “reportaje” en el sentido de que “narra el presente en función del devenir. [...] la crónica se ocupa de eventos, de sucesos que

quebran la rutina del acontecer cotidiano”, “comunica *noticias*, es decir, novedades” (1983 72-73; la cursiva es del autor). A diferencia del cuadro de costumbres romántico y de la tradición de Ricardo Palma (1833-1919), que tratan o bien de “cotidianidades” o bien de datos históricos, la crónica, un corte operado en el presente transitorio, refleja el fluir temporal: “La escritura de la crónica no sólo presupone una concepción lineal y progresiva del tiempo [...], sino que se ocupa de realizar un *análisis* del devenir: la crónica subdivide la progresión temporal en una multitud de instantes discretos, en una pululación de eventos que es necesario historiar, fijar dentro de una trama que es a la vez temporal y narrativa” (González 1983 73; la cursiva es del autor). En este sentido, le parece a Aníbal González el género más moderno que cultivan los modernistas. No disiente en lo fundamental de esta opinión el planteamiento de Julio Ramos. El crítico puertorriqueño propone una interpretación de la crónica más avanzada todavía que la de González al considerarla un ejercicio de *sobreescritura*. Forma periodística al mismo tiempo que literaria, lugar discursivo heterogéneo, aunque no heterónimo, la crónica presupone una autoridad, un sujeto literario mediatizado por los límites constreñidos de la información. El literato, que al “informar” *sobre-escribe*, ya que escribe sobre el periódico que lee diariamente, recurre a una “mirada” especificada que desemboca en un ejercicio de estilización (Ramos 110-111). Concluye afirmando que a través de la crónica —a la vez periodística y literaria, insiste— la literatura finisecular registra la vulnerabilidad de su proyecto autónomo, puesto que no dispone de un espacio propio en el cual desarrollarse, sino que éste se halla sujeto a las exigencias de la creciente industria cultural (Ramos 177). Para Susana Rotker, cuyas concepciones apenas distan de las de Ramos, los términos de la categorización exigen ser redefinidos. En su excelente libro sobre las crónicas martianas, la profesora argentina establece que el género de la crónica en el contexto finisecular condensa mensajes de procedencia distinta, que interactúan unos con otros hasta derivar en un sistema escritural que integra armónicamente las dualidades de la modernidad latinoamericana (45). La crónica disuelve los antagonismos que han dividido a categorías antaño

enfrentadas: lo artístico y lo no artístico, lo literario y lo paraliterario o literatura popular, la “alta cultura” y la cultura de masas ven desdibujados sus límites genéricos (Rotker 21). La oposición ficción/verdad —el primer elemento ligado a la literatura, el segundo al periodismo— dejan de tener operatividad en cuanto se sabe que lo estético y lo literario no sólo pueden aludir a lo emocional e imaginario, sino que también pueden involucrar la esfera de lo factual, de donde surge el “espacio público” que engendra la crónica (Rotker 110-111).

De todas estas maneras y de otras, que iremos exponiendo en lo sucesivo, se ha interpretado el género cronístico. Un género que, junto con las subliteraturas, los almanaques, las revistas, los periódicos, los éxitos fugitivos y los autores inconfesables, ha de figurar no sólo en las historias literarias sino en toda historia de las ideas que se precie de tal. Puesto que revela el suelo “deleznable” sobre el que esta reposa, la crónica literaria, ubicada en el intersticio de los grandes monumentos discursivos, se incluye en la vasta materia orgánica que debería tratar una verdadera historia de las ideas, “la disciplina de los lenguajes flotantes, de las obras informes, de los temas no ligados”, según describe Michel Foucault. “Análisis de las opiniones más que del saber, de los errores más que de las verdades, no de las formas de pensamiento sino de los tipos de mentalidad” (230). Numerosos ensayos sobre la historia de las costumbres recurren con frecuencia a la crónica para ilustrar mediante testimonios verídicos la historicidad de un hecho; sin embargo, pocos tratados sobre géneros literarios se dignan tenerla en cuenta.² La supuesta indefinición del género —y su consiguiente marginalidad en el acontecer “oficial” de la litera-

² La razón, a nuestro entender, estriba en que en ciertos sectores de las teorías literarias sigue imperando un criterio ahistoricista que ignora la transformación de los cánones estéticos. La crónica se prestaría más bien a una interpretación en cuanto fenómeno mixto y dinámico y no en cuanto a un género preestablecido, ejemplificando en este sentido lo que Carlos Rincón denomina “el cambio de la noción de literatura”. La transformación de las funciones de los productos literarios, según Rincón, va pareja a la aparición de nuevos contenidos y “nuevas precondiciones técnicas”, con lo que empiezan a intervenir “otras mediaciones entre los procesos sociales y la producción y recepción literarias” (17).

tura— surge de su igualitaria participación en dos campos de escritura: el de lo literario y el de lo periodístico. Incrustada en el justo límite entre uno y otro ámbito, la crónica pertenece tanto al periodismo como al medio literario. Al periodismo porque en ella manda la actualidad, el interés y la comunicabilidad; porque está escrita con el triple propósito de *informar, orientar o distraer*; a la literatura —en el mejor sentido de la palabra— porque nos brinda algo más que los ingredientes de actualidad, comunicación e interés en que se basa: es expresión de una personalidad literaria, de un estilo, de un modo personal de hacer, de una manera de concebir el mundo y la vida. Es literatura tal género en cuanto que vale, no sólo por lo que dice, sino por cómo expresa lo que dice. Del cronista agudo interesa lo que escribe y cómo lo escribe. Estos especímenes de escritores son algo más que traductores de hechos o evocadores de sucesos: son reveladores de esencias. Su pluma, su estilo, lo que cuentan, lleva el sello específico de lo literario-subjetivo. En palabras de Gonzalo Martín Vivaldi, “Se trata de narrar los hechos a través de una subjetividad; de colorearlos con nuestra propia subjetividad; de colorearlos con nuestra propia apreciación al tiempo que se van narrando; de fundir relato y comentario en la misma frase” (123). El contenido puede ser objetivo; no así la forma en que este se manifiesta. En la crónica ha de predominar, mezclada con el dato verificable, la subjetividad, impregnando, matizando y coloreando cuanto se describe o relata. Queda claro, entonces, que la crónica no puede ser, como piensa Aníbal González, un simple reportaje. El reportaje obliga a que el escritor desaparezca, a que no se le vea; se ve solamente lo que se cuenta, narra, muestra o describe, pero no hay margen para la interpretación del suceso narrado o del fenómeno descrito. En el reportaje, que es un informe más o menos extenso sobre los variados problemas, temas o sucesos de actualidad, se aconseja al periodista que no emita continuamente juicios propios, sino que, por el contrario, objetive su pensamiento. Además, la continuidad y regularidad de la crónica está ausente en el reportaje, que posee un carácter ocasional en el periódico. Una crónica puede tener descendencia próxima; un reportaje no (aun cuando esté serializado se trata siempre de un único reportaje). Y, por otro lado, el

primero de los géneros no se contenta con una desnuda relación de informaciones. Va más allá. Al combinar una parte narrativa con otra que enjuicia e interpreta lo narrado, no queda reducida a mero vehículo informativo, sino que entra oblicuamente en el terreno de la narración, de la seudoficción literaria, aun cuando ésta coincida con sucesos ocurridos en la realidad externa contemporánea al cronista. La crónica introduce en el plano de la realidad un molde de percepción que lo mitologiza o trascendentaliza sin perder el equilibrio de lo referencial. La interpretación o valoración de los hechos que en la crónica se explicitan (es decir, la subjetividad), además de su narración, establece la diferencia primordial entre el cronista y el frío *reporter*. Valiéndonos de una imagen, podemos decir que la crónica no es la cámara fotográfica que reproduce un paisaje; es el pincel del pintor que interpreta la naturaleza, prestándole un acusado matiz subjetivo. Y el elemento personal, ese elemento indispensable que se advierte, ya porque el texto va firmado generalmente —con el verdadero nombre del autor o con un seudónimo—, ya porque el escritor comenta, amplía y ordena los hechos a su manera, ya porque, aunque la crónica sea informativa, suele poner en ella un lirismo sutil, una dialéctica y un tono singularísimo que viene a ser el estilo de su esencia, misma, resuelve el problema de su compleja idiosincrasia, pero sin simplificar un ápice la típica hibridez que conforma su naturaleza mixta.

Las fronteras entre lo literario y lo no literario son cada vez más borrosas, sin duda. Y no siempre porque el periodismo —en concreto— pretenda acercarse a la literatura, sino porque la literatura se ha ido aproximando en sus géneros “mayores” (como la novela) a otros discursos, entre ellos el discurso periodístico. Literatura y periodismo son dos modos de hacer paralelos —algunas veces convergentes—, cuya coincidencia fundamental es la de utilizar la palabra como utensilio de trabajo y la frase como vehículo de pensamiento.³ En el caso particular de la crónica esas fronte-

³ Una opinión contraria es la de Octavio Aguilera, que reitera que el periodismo y la literatura, aunque comparten un mismo instrumento de trabajo (el lenguaje), son actividades distintas separadas por profundas diferencias y obje-

ras permanecen oscilantes. El peso del medio divulgativo que la suele dar a conocer (el periódico), al ser tan notable, continúa lastrando las apreciaciones que se hacen acerca de ella; incluso orienta la conocida clasificación según la cual ésta se divide en literaria y periodística, distinción absolutamente artificial ya que todo buen cronista informa literariamente. Contamos además con el hecho de que la existencia del género es previa a la aparición del periodismo. Antes de que éste surgiera en el siglo XVIII, la crónica consistía en un género literario en virtud del cual el cronista relataba hechos históricos según un orden temporal (la palabra deriva precisamente de la voz griega *chronos*). Lo que ocurre es que con el florecimiento del periodismo durante el siglo siguiente se problematizan los límites de su literariedad. Género afiliado al papel periódico desde entonces, pero con un variable carácter literario, la crónica, tal como la conocemos, revela unos orígenes latinos señalados por diversos estudiosos de la profesión. No se corresponde exactamente con la *chronique* francesa, puesto que ésta viene a ser lo mismo que la *columna* anglosajona; sin embargo, la *cronaca* italiana sí puede identificarse con la denominación de *crónica* que usamos en los ámbitos hispanos. El motivo del desarrollo de la crónica en la Hispanoamérica de fin de siglo se relaciona con la incipiente "profesionalización" de los escritores. En una sociedad donde el valor de intercambio en el mercado y la noción de utilidad son premisas esenciales, los escritores deben replantear el modo de inserción de la literatura y su discutida razón de ser en un sistema económico y político que exige productividad. La solución, que se verá encarnada en el periodismo, la impulsa el deseo de fundar un lugar de enunciación alternativo a los aparatos exclusivos, tradicionales, de la república de las letras representados, por ejemplo, en el libro, y concomitante a la emergencia de un nuevo tipo de autoridad intelectual. Que ese

tivos dispares: "El creador literario goza de absoluta libertad y hasta puede permitirse el lujo de escribir para él mismo, para su propia satisfacción. El periodista trabaja contra reloj para que el mensaje interese a todos, llegue a todos y sea lo más útil, directo y comprensible para todos, como aplicación práctica de unas técnicas profesionales, superadoras de la prehistoria de su oficio" (26).

tipo de autoridad intelectual es aún inconsistente a comienzos de los ochenta lo recalca el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) desde las páginas de *El Nacional* (15 de marzo de 1881): "La literatura es en Europa una carrera en toda forma, tan disciplinada como la carrera militar, puesto que en ella se asciende por rigurosa escala, desde soldado raso, con excepción de aquellos que en la milicia, lo mismo que en las letras, comienzan por ceñir la banda azul" (Gutiérrez Nájera 1995 65). Y el elevado grado de renuncia a que conduce implacable la entrega total al periodismo, que exige sustituir la profundidad por lo variado y lo ameno, queda patente cuando, dos años más tarde, lamenta que el periodista tenga que ser el hombre que

como los dioses de Walhama, puede partirse en mil pedazos y quedar entero. Ayer fue economista, hoy es teólogo, mañana será hebraizante o tahonero. Es necesario que sepa cómo se hace el buen pan y cuáles son las leyes de la evolución; no hay ciencia que no esté obligado a conocer, ni arte cuyos secretos deban ser ignorados por su entendimiento; la misma pluma con que anoche dibujó la crónica del baile o del teatro, le servirá para trazar hoy un artículo sobre ferrocarriles o sobre bancos, y todo eso sin que la premura del tiempo le permita abrir o consultar un diccionario (Gutiérrez Nájera en Carter 14).

De las prerrogativas que los autores europeos tienen no dispone por desgracia la mayoría de los escritores de las agitadas repúblicas americanas. Como en América Latina el mercado editorial no se establece hasta comienzos del siglo xx, los literatos finiseculares se refugian en el periódico asumiendo una actitud profesional que responde a un doble frente de lucha: por un lado, se distancian del escritor estrictamente mercantil del periódico, el llamado *reporter*, pero a la vez reconocen en el mercado no sólo un medio de subsistencia, sino la posibilidad de fundar un nuevo lugar de enunciación. El género de la crónica, su papel de legitimador intelectual en el proyecto utópico de conseguir una autonomía literaria dentro de la sociedad recién tecnologizada, contribuye a la fundación de este nuevo lugar enunciativo. Tan determinante se revela la impronta de la crónica finisecular hispa-

noamericana que Julio Ramos no duda en asignarle unas funciones similares a las cumplidas por la novela en la Europa de la misma época, entre las que destaca la representación (o domesticación) del nuevo espacio urbano (84).⁴ Incorporando la “esfera pública” al marco de la escritura, representando los “exteriores”, ligados a la ciudad y al periódico mismo, que el “interior” poético desmantela, la crónica finisecular pretende hallar un hueco en la sociedad moderna regida por la eficiencia, por la productividad, que encuentra elocuente emblema en el poder de la tecnología. Las críticas sistemáticas de los literatos a los periódicos finiseculares van encaminadas a denunciar su incómoda descolocación en los nuevos sistemas de producción cultural, dominados por los avances de la técnica y, paralelamente, a desacreditar, dentro del campo de lucha del periódico, al nuevo tipo de periodista representativo del diarismo moderno. El rechazo casi unánime de la figura del reportero por parte de los escritores hispanoamericanos de fin de siglo —tal vez la excepción sea Gómez Carrillo, que se compadece a comienzos del xx de su apaleada condición—⁵ resulta comprensible si tenemos en cuenta que con su arrollador surgimiento en la segunda mitad del siglo xix hace peligrar el estatus de muchos literatos en las redacciones del periódico. Al *reporter* (el neologismo conserva aún por entonces la ortografía anglosajona) se le echan en cara muchos defectos: su falta de es-

⁴ Tal situación sienta un precedente y adelanta renovaciones futuras como el fenómeno que convulsionaría el panorama periodístico y literario norteamericano de los sesenta en nuestro siglo, el llamado Nuevo Periodismo, que pretendería usurpar a la novela el puesto de honor del que gozaba. En síntesis, se trataba de hacer un periodismo que se leyera igual que una narración literaria. Véase la recopilación antológica de Tom Wolfe.

⁵ Escribe E. Gómez Carrillo en un capítulo de *El Modernismo* titulado “Esplendores y miserias del periodismo”: “Esos pobres hombres que corren sin cesar buscando la huella de un acontecimiento cualquiera, esos lívidos cazadores de escándalos, esos tristes viajeros en menudas curiosidades, son los noticieros. En todas partes los reciben mal. La gente teme sus indiscreciones. Al verlos venir, las puertas se cierran. Pero no importa. Como duendes se cuelan por las cerraduras, lo oyen todo y lo ven todo. Son los diablos cojuelos de la actualidad. La policía misma recurre a ellos para averiguar mil y un misterios de la vida criminal. Muy a menudo los que han sido acusados de un delito, los héroes de la actualidad, en fin, no conocen sus dichas o sus desdichas sino por el noticiero que llega de mañana a pedir detalles” (172).

crúpulos, la rapidez de sus acciones, su mala escritura... Incluso su frecuente inexactitud en la transmisión de noticias; pese al imperativo de objetividad, pone en entredicho la supuesta eficacia de que hace gala. En una ocasión dirá Gutiérrez Nájera: "En esta vez, como en muchas, el telégrafo ha mentido. Ese gran hablador, ese alado y sutil repórter, no espera a que la noticia se confirme para transmitirla. [...] y no repara en los males que pueden producir sus balbucesos, sus equivocaciones, su mala ortografía. Es industrial, comerciante. [...] El telegrama no tiene literatura, ni gramática, ni ortografía. Es brutal" (1939 55). Al *reporter* se le teme por su indiscreción, pero mucho más aún porque, a medida que la profesión se va especializando, la agilidad del nuevo periodista desplaza de lugar cada vez más la figura tradicional del escritor que trabaja para el periódico: "De algún tiempo a esta parte, el hombre más terrible en México, la personalidad más terrorífica, viene siendo el *reporter* de un periódico. A medida que los escritores bajan, los *reporters* suben. Estos caballeros y las moscas no respetan la vida privada" (Gutiérrez Nájera 1974 162). Jünger Habermas, que estudia la evolución del concepto de "lo público" a lo largo de la historia, en constante dialéctica con el espacio de "lo privado", caracterizando el término de "opinión pública" que aparece con el ascenso político de la burguesía, mediante instituciones como el parlamento, la prensa o los mismos clubes o cafés literarios y políticos, sostiene que la historia de los grandes periódicos en la segunda mitad del siglo XIX demuestra que la prensa está manipulada en función de intereses como el de la comercialización (213). El criterio de verdad, indispensable en el periodismo de altos vuelos, no se duda en sacrificar en beneficio de un sensacionalismo ramplón.

La integración de los ámbitos, antes separados de periodismo y literatura, esto es, de información y raciocinio, por un lado, y de la novelística, por el otro, conduce a una verdadera remoción de la realidad, a una mezcla de los distintos planos de la realidad. En el común denominador de los llamados *human interests* surge el *mixtum compositum* de un cómodo y acomodaticio material de entretenimiento que sustituye la adecuación a la realidad por la consumibilidad, e incita más al consumo impersonal de estímulos apaciguadores que guía e instruye en el uso público de la razón (Habermas 198).

Claro que en este *mixtum compositum* también entra la crónica, pero, frente al tipo de noticia telegráfica —rápida, instantánea, que busca atrapar el momento, aun con mayor eficacia que su predecesora y de modo objetivo, sin cortapisas ni alardes subjetivistas— aquélla poco puede hacer. El gran abismo que separa a ambas instancias escriturales constituye una clara evidencia que a los propios contemporáneos no se les escapa. A pesar de la “ex-ternidad” descriptiva que tematiza, la crónica se distancia de las noticias que elaboran los reporteros defendiendo el yo del sujeto literario y el derecho a la subjetividad. El dato, hemos visto, es central para la definición del género: la reciente modalidad de periodistas prefiere expresarse a través de las técnicas del realismo porque éste está más acorde con las tendencias científicistas y le permite diferenciarse de los literatos que le anteceden. Los cronistas modernistas acentúan, en cambio, el subjetivismo de la mirada y sobrescriben para diferenciarse de los reporteros. La crónica se convierte entonces —incluso el mismo Gutiérrez Nájera se percató de ello— en una forma anacrónica de escritura periodística:

La crónica, señoras y señoritas, es, en los días que corren, un anacronismo. La comparo a la Nao de China. Esta era en remotos tiempos esperada con ansia por las damas: traía las últimas novedades del Japón, los hoy semifabulosos tápalos de China, las porcelanas transparentes, cual mejillas de tísica, joven y blanca, las telas de Holanda y demás primores de la moda. Hoy no tenemos que esperar ni la llegada de un paquete: por Paso del Norte o por Laredo recibimos todo. La crónica, venerable Nao de China, ha muerto a manos del *repórter* [...]. La pobre crónica, de tracción animal, no puede competir con esos trenes-relámpago. ¿Y qué nos queda a nosotros, míseros cronistas contemporáneos de la diligencia, llamada así gratuitamente? Llegamos al banquete a la hora de los postres. ¿Sirvo a usted, señorita, un *pousse-café*? ¿Queda alguna botella de champagne? (Gutiérrez Nájera 1939 7; el subrayado es del autor).

El reportero, escribe Gutiérrez Nájera, oriundo de los Estados Unidos, es tan ágil, diestro, ubicuo, invisible, instantáneo, “que guisa la liebre antes de que la atrapen”. Con esos “trenes-relám-

pagos" (así llama a este género de periodistas) y sus noticias que en veinticuatro horas llegan a la decrepitud, la crónica no puede competir. La crónica se ve penetrada también por el mismo afán de información, de actualidad que distingue a los escritos de los reporteros; se comunica obligatoriamente con un público poco ilustrado que anhela la amenidad más que la seriedad en el tratamiento del asunto; "capta sin el peso de la retórica lo que se vive y cómo se vive", pese a la pudibundez sexual y al moralismo a que la obliga la censura (Monsiváis 1987 757). Sin embargo, las divergencias son más notables que las concomitancias. Al cronista se le distingue por el "arte de comentar literaria y críticamente la actualidad", mientras que el *reporter*, menos artístico, menos crítico, se presenta "mucho más amigo del sensacionalismo que de la sintaxis" (Monsiváis 1979 7). El Duque Job, que admite la diferencia, tiene la impresión de que en México no se reconocen con suficiente justicia el valor del primer género de textos:

No se estima bastante en México el valor de estas crónicas elegantes; no se aprecia como debiera apreciarse el arte de narrar cosas frívolas con cierto esmero literario. El género, por su misma delicadeza, es muy difícil. Es necesario que la pluma del cronista tenga alas de colibrí y que sus dientes muerdan de cuando en cuando, pero sin haber sangre. Debía haber dicho con mayor verdad: es fuerza que la pluma del cronista pellizque con los labios. De otro modo, la crónica oscila entre la gacetilla incolora y el artículo descriptivo. Para quedar en el justo medio se requiere un prodigio de equilibrio (1995 263-264).

Si la crónica no quiere caer en la "gacetilla incolora", en el "artículo descriptivo", el escritor ha de saber combinar la frivolidad con el ingenio literario. De la sabia mixtura de ambos elementos resulta un estilo delicado. El cronista mundano, que nos muestra en la crónica diaria una vitrina de la vida moderna, "trabaja en reales, en porcelana, en telas que se rompen al día siguiente de un baile, en pastas que hace añicos la camarera al sacudir el tocador" (Gutiérrez Nájera 1995 264). Fugacidad y estilización, la crónica cotidiana está, lo mismo que las gacetillas de los reporteros, enraizada en el presente, en lo actual; nos brinda

fragmentos de modernidad, destellos del proceso modernizador de la urbe precapitalista; pero en la medida que atisbamos en ella la intervención mediadora de un sujeto literario que estiliza el discurso, ésta se aleja a pasos agigantados del texto meramente informativo. Puede que la crónica, como sugieren muchos, se dirija a un público "culto" (la burguesía) deseoso de la modernidad extranjera, pero el uso simultáneo de códigos lingüísticos con un peso específico e independiente de sus valores referenciales, como ocurre en la poesía, indica al mismo tiempo un rechazo de esa modernidad. Los rasgos de velocidad, "shock" e intensidad que describe Ángel Rama cabe identificarlos mejor con las noticias rápidas de los reporteros que con las crónicas, tamizadas de un tono reflexivo, más reposadas tanto en el abordaje del tema como en la concepción de la forma por cuanto ha mediado un mínimo de tiempo entre el acaecimiento de los hechos y el instante mismo de la escritura, de ahí que, según Aníbal González, realicen una "arqueología del presente" (1983 74). La crónica se ve envuelta en una diáspora que integra finalmente las dualidades en un espacio mixto. Temáticamente da cuenta de lo que acontece en el momento en que se escribe, salvo cuando de forma esporádica retrocede al pasado para establecer paralelismos con un fenómeno actual. Formalmente, si bien utiliza un estilo acorde con la percepción del instante, la crónica, campo de batalla entre diferentes sujetos o autoridades, mistifica, embelleciéndolo, el movimiento fragmentador y "antiestético" de la ciudad en vías de modernización. Mediante las reverberaciones de una prosa que "persuade a los lectores del brillo del lenguaje como metamorfosis de la banalidad" (Monsiváis 1987 760), la crónica transforma los signos amenazantes del "progreso" y la modernidad en un espectáculo pintoresco, estilizado.

Ello no nos lleva a cuestionar el espíritu moderno de Gutiérrez Nájera y los modernistas hispanoamericanos. Al contrario, la realización de una escritura como tensión y punto de encuentro entre los antagonismos, situación predominante en la literatura latinoamericana de entre siglos, confirma una vez más la plena inserción de estos autores en la nueva corriente de la modernidad. Al fin y al cabo, todas las formas del arte y del pensamiento modernistas,

aclara Marshall Berman, son expresiones del proceso de modernización, a la vez que protestas contra él (243). Nájera, como otros coetáneos, reproduce aspectos de la realidad histórica, política, social y artística del México de su tiempo, aunque sin rebasar las lindes de lo permisible; textualiza la vida teatral, la ópera, los espectáculos circenses, las carreras de caballos, los bailes y todo género de diversiones de la clase adinerada; de vez en cuando desciende a estratos más bajos para detener su interés en los seres desposeídos (las mujeres y los niños, sobre todo); realiza cortos viajes a alguna provincia mexicana, comenta algún libro de reciente lectura o elogia la belleza de cierta cantante extranjera de gira en su país. Otra cosa será el tipo de “mirada” que proyecta nuestro escritor sobre la materia comentada, el método de aproximación a las “curiosidades” del día, en nada equiparable a la objetividad característica de los reporteros del periodismo que él menosprecia. Eso sí, se vale en más de una ocasión de un lenguaje permeado del ritmo, de la fugacidad, la mutabilidad y la inmediatez modernas; un lenguaje que expresa la potencia de los cambios con una poética inventiva, en tensión, en estado de búsqueda, continuamente insatisfecha de sí misma, a la captura de esa realidad fugitiva y en constante proceso de elaboración que experimenta la urbe. Ahora bien, su mirada es la de un literato, y prueba de ello es que ocasionalmente los “interiores” de la capital, las calles con sus edificios, los eventos sociales, los fenómenos tanto atmosféricos como geológicos y astronómicos, la vida de los transeúntes, *todo* se interioriza en sus crónicas, si no se ficcionaliza. La “Crónica color de bitter”, por ejemplo, escrita al calor del seísmo ocurrido en junio de 1882, sobresale por el tono menor, opuesto al discurso grandilocuente con que José Martí (1853-1895) describiría en 1886 un cataclismo de magnitudes aún mayores en una de sus *Escenas norteamericanas*, “El terremoto de Charleston”; sobresale además por la anécdota jocosa, por una tendencia generalizada a la introspección.⁶ El gesto de repliegue de la literatura finisecular se transparenta en la “Crónica color de

⁶ La crónica la recoge Alfredo Maillefert en los *Cuentos, crónicas y ensayos* de Gutiérrez Nájera (51-58).

bitter” desde el momento en que la escritura empieza elaborándose desde la metáfora del “interior”. La perspectiva de un espectador situado cómodamente en un interior, aquí lugar privilegiado del eros, da paso al desarrollo medular del texto, el cual despliega un largo monólogo articulado en segunda persona: un narrador masculino se dirige a la mujer con quien está en el momento del terremoto y quien, al parecer, se ha desmayado del susto. Las incursiones najerianas en el mundo de lo cotidiano son capaces de deslizarse hacia el orbe de lo irreal; también pueden dar una idea exacta de los sucesos variopintos que conmueven la atención del público lector —ese público burgués que ansía estar al corriente de lo que sucede en la esfera pública que lo circunvala—; pero la particular estilización y, como veremos luego, ficcionalización a que somete el autor este vasto material periodístico invierte no pocas veces las estructuras fundamentales del modelo común del reportaje documental transformando la “externidad” de la ciudad, del periódico, en un espacio “interior” de índole poética, como pasado por un filtro íntimo, un movimiento bien hacia afuera, bien hacia adentro (en el caso de la “Crónica color de bitter” se trata de un movimiento centrípeto) que explora la realidad desde un punto de vista individualista y que reinterpreta lo narrado de acuerdo con un patrón literario-subjetivo.⁷ Las crónicas najerianas rompen pues con algunos estereotipos preceptivos al flexibilizar la interacción de los mensajes. Gracias al periodismo —y a pesar de las reservas del autor ante esta nueva forma de comunicación de masas— sus crónicas, junto con las de Martí, son de las primeras en formular reflexiones críticas sobre el lenguaje, la organización social, sus valores; constituyen el espejo reflectante en el que la sociedad finisecular mexicana ve reflejadas sus transformaciones y sus fijaciones; apelan a la representación referencial sin desechar la creación de un orden estético autónomo; de otro modo dejarían de poseer valor intrínseco como discursos literarios una vez perdida con los años la significación principal que estas pu-

⁷ Esta subjetividad sería retomada e intensificada por el cuento junto a otro aspecto también ya presente en la crónica: “el papel de la vida mental en la creación artística” (González 1995 159).

dieron tener para el lector de aquel entonces. Escindido entre el conjunto de valores, por un lado, objetivados, tiempo socialmente mensurable de la civilización capitalista (el tiempo como comodidad más o menos preciosa, vendida y comprada en el mercado), y, por otro, lo personal, subjetivo, *durée* imaginativa, el tiempo privado creado por el desdoblamiento del “yo”, Manuel Gutiérrez Nájera ve transcurrir la vida. Uno de los juegos más atractivos a los que se entrega consiste en contemplar el entorno conocido con los ojos de un francés. Llevando al extremo el espíritu galicista del porfirismo, creencia cultural que es garantía de civilización, inventa el Duque Job en México una sociedad entera de falsos parisinos que vive de acuerdo con los estilos de vida franceses. Hasta tal punto resulta destacable para algunos la visión del mundo “afrancesada” en los escritos de Gutiérrez Nájera que uno de sus mejores críticos, Carlos Monsiváis, afirma que para él “lo parisino es lo cercano y lo mexicano lo exótico” (1987 761). No obstante, cuadra más con nuestros propósitos dejar por sentado la indiferenciación en el periodismo najeriano de la esfera de lo factual y la esfera estética, privilegio del discurso literario, en la medida en que el recurso de la “objetividad”, estrategia de la escritura periodística, no se fortalece del todo hasta el siglo xx con la consolidación de las agencias internacionales de noticias. Hasta ese momento el vaivén entre la verdad y la ficción es constante. Gutiérrez Nájera publica crónicas que combinan una alta referencialidad —expresada siempre por un sujeto literario— y la temporalidad (la actualidad). Los códigos de representación referencial y la creación de un espacio artístico autónomo en el marco público de la crónica tienden a confundirse debido a la mezcla indiscriminada de módulos que pertenecen a ámbitos discursivos que hoy vemos como separados. La división de las categorías de verdad/falsedad es uno de los motivos que más ha entorpecido la evaluación de la crónica como literatura; evaluación que, por otra parte, tampoco hace justicia al buen periodismo cuando lo más adecuado sería hacer caso omiso del criterio de factualidad a la hora de incluir o excluir a este género de uno u otro campo. Considerar que lo creativo es exclusivo de un universo que vive y termina en sí (todavía hay quien sostiene que lo “literario” de un

texto disminuye en relación directa al aumento de la alusión a la realidad concreta) constituye un craso error por cuanto somos conscientes de que la condición de texto autónomo dentro de la esfera estético/literaria no depende ni del tema, ni de la referencialidad, ni de la actualidad; como mucho, sostienen teorías actuales, depende de los procesos institucionales en los que el texto desempeña una función, los cuales diagnostican si dicho texto será o no aceptado en el canon literario de un determinado período y de una determinada clase social. Tal es el punto de vista de la pragmática.⁸ Tanto semántica, narrativa como pragmáticamente parece haber escasas diferencias empíricas entre literatura y no literatura. La literatura pertenece a un tipo de actos verbales "rituales" al que también pertenecen discursos cotidianos como los chistes y las anécdotas. La función estética se basa en efectos comunicativos y en sistemas institucionalizados de normas y valores que son social, cultural e históricamente variables. Las convenciones sociales e históricas que hacen que un texto con ciertas propiedades *funcione* o no como una obra literaria proceden de aquellos "hablantes" que tienen un papel específico, institucionalizado, es decir, los autores, y, una vez hecho público mediante el libro u otros medios de difusión, también interviene un grupo de "oyentes" que, tras leerlo, comentarlo y discutirlo, autoriza o no su integración en el canon. Por tanto, si en los años de su escritura y divulgación en los periódicos —y por parte de sus autores y de los lectores que la consumen— la crónica se acepta dentro del universo de lo literario (ese privilegio la separa de otras modalidades periodísticas), nada nos impedirá asignarle a la misma la

⁸ Véase, por ejemplo, un esbozo de las teorías de Teun A. van Dijk en su trabajo "La pragmática de la comunicación literaria". Para este representante de la llamada "ciencia del texto" la literariedad no es una cualidad que existe *a priori*; no hay ningún acto de habla específicamente "literario", sino que este valor toma cuerpo en el seno de una sociedad y de una situación institucional que le confiere a la obra ese rango. La suposición de que lo literario y lo artístico en general lo fija la sociedad de una unidad cultural en un momento dado le lleva a pensar también a otro crítico, Antonio Risco, que la situación comunicativa particular que determina todo fenómeno artístico es el producto de una convención histórico-social y que, a resultados de eso, la literatura no dispone de un tipo de discurso específico (9-10).

función estética que garantiza su literariedad, a pesar de no encajar en un principio dentro de los sistemas de reglas, convenciones o "códigos" de los géneros tradicionalmente estimados como literarios. Lo chocante es que, pasado más de un siglo, no se haya agotado su capacidad de sugestión; antes bien, se ha revalorizado. Este hecho indica que o bien el canon en que está basado la crónica ha ido afianzando cada vez más su aceptación literaria, o bien existen rasgos "atemporales" que deciden el estatuto de una obra y que son los que nos llevan a interpretar como objetos estéticos discursos tan alejados entre sí como un romance del siglo xv o una novela existencialista de Jean-Paul Sartre (1905-1980). Quizás sí preexisten esas propiedades específicas de la literatura o, a lo sumo, las vigentes en el siglo pasado han variado poco desde entonces. De un hecho no cabe duda: las crónicas modernistas hay que enjuiciarlas como literarias en parte; de no ser así no se entiende que muchas de ellas, al desprenderse de los elementos circunstanciales vinculados al tiempo de su escritura, sigan teniendo actualmente valor como objetos textuales en sí mismos. Las mismas condiciones tanto temáticas como estilísticas del género favorecen las barreras rígidas entre el componente literario y el verismo adherido a la profesión periodística hacia el que paulatinamente va tendiendo más la crónica después de Gutiérrez Nájera, cuando ésta empieza a parecerse menos a sí misma y más al reportaje, pasando de los escritores a los periodistas. La crónica fija el vuelo de las impresiones; impone la exigencia de que debe leerse fácilmente y atraer e interesar al lector, lo que determina en su totalidad el grado de fluidez, de dinamismo de una prosa que ha de discurrir sin dificultades, obligada a ofrecer reflexiones originales, sugerentes, nuevos puntos de vista sobre los sucesos sobresalientes ocurridos de domingo a domingo. Multiforme, sin unidad ostensible, la crónica debe reunir una diversidad de aspectos y, dependiendo de la forma, puede ser descriptiva, lírica o, influida por el teatro, puede recurrir a técnicas como el diálogo; puede ser ligera o grave, seria o humorística, trivial o trascendente; por el contenido se puede catalogar de política, histórica, literaria, de costumbres, evocativa de tiempos idos, policial, de música, de espectáculos recreativos; en definitiva, aborda cualquier su-

ceso de la vida cotidiana. Y éste puede verse adornado en todo momento por el barniz de la fantasía. La intromisión de la fantasía en el espacio “desestructurado” de la crónica quiebra un tanto la garantía de testimonio fidedigno que late en la base de un género fuertemente apegado a la realidad inmediata, al periódico.

En México la crónica decimonónica se inicia, dentro del universo de las revistas, en *El Renacimiento* (1869) y concluye en la *Revista Azul* (1894-1896). Nace con Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893), sigue con Justo Sierra (1848-1912) y alcanza sus momentos más afortunados con Gutiérrez Nájera.⁹ Culminación de la tendencia najeriana a voltear el oficio de cronista hacia el lado de la literatura es la intensa vena de ficcionalización que muchos de sus artículos periodísticos —a excepción de los estrictamente informativos— osan presentar. La progresión temporal que estratifica la crónica estimula, si se quiere, el desarrollo de una trama narrativa. Algunas crónicas teatrales de Gutiérrez Nájera se clasifican entre las que Yolanda Bache Cortés (XLI) denomina “de recreación” (por ejemplo, “México en invierno. Las comedias de magia”, “Ya vienen...”, “*Si j'étais roi*, de A. Adam”) porque más que los hechos o las ideas en sí mismas lo que interesa de la exposición es el acento nostálgico ante lo caduco, un entusiasmo traducido en frases de dinámica fluidez, la manera visual de pintar personajes operísticos y artistas en movimiento, la habilidad para hacernos imaginar una representación en el teatro sin estar presentes, los monólogos poéticos escritos en segunda persona. “México en invierno...” (1881) comenta la decadencia que sufren las comedias de magia actuales en comparación con las que se representaban años atrás. “Ya vienen...”, del mismo año, anuncia con tremenda vivacidad la apertura en diciembre de la temporada de ópera francesa con la compañía de Maurice Grau (1849-1907); y “*Si j'étais roi*, de A. Adam” (1882) “notifica” la buena aceptación entre el público mexicano de la ópera cómica del mismo título, obra del músico francés Adolphe Charles Adam

⁹ Para el estudio de las crónicas del Duque Job consúltense, además de los trabajos hasta aquí citados, los artículos de Harley D. Oberhelman, Oksana M^a Sirkó y el de Luis H. Peña y Magdalena Maiz.

(1803-1856). Y en todas la imaginación asfixia por completo la sequedad del dato informativo. Más aún: no sólo las crónicas najerianas presentan la posibilidad de recrear los acontecimientos examinados —ya se trate de obras, cantantes, personajes ficticios, libros, autores, ya de accidentes, catástrofes, problemas sociales o fiestas—, sino que muchos de los propios relatos que aparecen en los *Cuentos completos* de nuestro escritor han sido extraídos de las crónicas de éste. Sin más, “La hija del aire” (1882), por sólo mencionar un ejemplo, lleva inicialmente el subtítulo de “crónica”;¹⁰ y otro tanto ocurre con “La que nunca volverá” (1884). Otro ejemplo: el cuento “Los matrimonios al uso” (1879) se publica en una de las tres ocasiones en que aparece en la prensa mexicana con el título de “Memorias de un vago”, que es en realidad el nombre de una sección periodística asociada a *El Cronista de México* (entre los años 1880-1882) y, más tarde, continuada en el diario *La Libertad* (año 1883). No debe extrañarnos, por tanto, que muchos de los resortes de la estructura pragmática de estos textos se expliquen por la circunstancia transitoria en la que están compuestos con una meridiana finalidad: la de simples crónicas periodísticas que comentan, saborean, diseccionan y evalúan los sucesos de actualidad o algunos acontecimientos de cuya autenticidad hoy no estamos seguros por lo novelesco o literario del tema, o por la mal disimulada mezcla de realidad y fantasía que hay en ellas, pero que en cualquier caso no tienen más pretensión que la de erigirse en una de esas “pequeñas obras fúlgidas” de las que habla Martí (227) al tomar conciencia, como Nájera, de que la percepción de la modernidad no puede caber en el libro único. Lamentablemente, el recopilador de los cuentos completos de Nájera, Erwin K. Mapes, eliminaría la mayoría de las veces parte del texto primigenio (sobre todo los comienzos) para ajustarse al fin propuesto: el de reunir un conjunto de “cuentos” con una aparien-

¹⁰ Nájera tiene la costumbre de publicar un mismo relato en repetidas ocasiones. “La hija del aire”, por ejemplo, se estampa en *El Nacional* (6 de abril de 1882), en *La Libertad* (10 de diciembre del mismo año) y en *El Partido Liberal* (30 de diciembre de 1888). Las fechas que indicamos entre paréntesis junto al título de los cuentos corresponden siempre al año de su primera aparición en las revistas o diarios mexicanos.

cia convincente. Sin embargo, ese propósito no lo consigue siempre, porque algunos presentan una trama tan difusa o articulan una estructura tan caótica que difícilmente pueden clasificarse como pertenecientes al género. Si seguimos llamándolos así, o con otras terminologías que suelen alternar en boca de la crítica, como la de *relato* o *narración*, que tienen la ventaja de posibilitarnos abarcar en un solo marbete composiciones de muy variadas dimensiones, formas y contenidos, es sólo por comodidad, no porque éstos consigan ajustarse siempre a las convenciones del género fijadas por Edgar Allan Poe (1809-1849).¹¹ Apenas existen diferencias, por ejemplo, en cuanto a procedimientos técnicos se refiere, entre la crónica de "Hélène Leroux" (1881), en la que elogia el físico de la artista francesa y el virtuosismo de su voz, además de resumir la trayectoria de su carrera, y el cuento "Los amores de Pepita" (1881), que relata en forma de crónica de sucesos un tema que ha saltado a los periódicos de Francia: los quebraderos de cabeza que le ocasiona al soldado Juan Provat su infiel esposa. El mismo acopio de rasgos descriptivos, la misma brevedad en los párrafos, la misma contundencia en las comparaciones, la misma inclinación al biografismo. No hay muchos argumentos para considerar que un texto sea más cuentístico que el otro. Como mucho, la principal diferencia entre ambos reside en que en la crónica a Hélène Leroux está casi ausente el sentido del humor y la tendencia a la hipérbole, mientras que en el cuento sobre Pepita Romero estos componentes dominan por completo la trama.¹²

¹¹ En la reseña de 1842 al libro de Nathaniel Hawthorne (1804-1864) *Twice Told Tales* (1837-1842), recogida en varias antologías, como en la de Charles E. May, el escritor americano expone los supuestos que, en su opinión, debe seguir la elaboración del cuento de la siguiente manera: brevedad, unidad de efecto o impresión, búsqueda de la verdad como objetivo y originalidad en el tono y el asunto. Además, establece el paralelismo entre el poema y el cuento que tan productivo va a ser en la crítica posterior.

¹² En cuanto al modelo físico descrito, aún más semejanzas presenta el texto sobre la Leroux con los cuentos "El desertor del cementerio" (1880), "Una venganza" (1882), "Madame Venus" (1884) o con otras crónicas sobre cantantes de ópera francesas, en las que, con pequeñas variantes, caracteriza siempre a la mujer sirviéndose de una imagería similar.

Al variable concepto del género que manejan los distintos críticos según el criterio del que parten se debe la circunstancia de que dos de los “relatos” que recopila el profesor Mapes para la edición de 1958, “La fiesta de la Virgen” (1881) y “Los amores del cometa” (1882), serían colocados por Alfredo Maillefert en la selección que publica en 1973 de escritos en prosa najerianos en un apartado destinado a “Crónicas y fantasías”, lo que demuestra una vez más la resbaladiza identidad de este tipo de páginas efímeras. Efectivamente, en Manuel Gutiérrez Nájera los contornos que separan el cuento de la crónica aparecen en varias ocasiones diluidos. La imprecisión delimitadora del subgénero se hace manifiesta especialmente en el caso de aquellos relatos que, sin lugar a dudas, son parcelas integradas en el marco general de una crónica. Si bien en nuestro cuentista la tendencia a literaturizar la crónica es tan acusada que éste se permite el lujo de “insertar dentro del marco del periodismo un encasillado de ficción” (González 1983 108), gran cantidad de sus escritos narrativos denotan la raíz constructiva del género en el que han visto la luz por vez primera, tanto de modo explícito, en las primeras frases que los encabezan, como en la dispersión temática que echa por tierra definitivamente la posible unidad argumental del texto impreso. De disponer de los fragmentos introductorios mutilados, divisaríamos en toda regla el texto en su versión originaria, incluyendo la función de la anécdota cuentística en relación a su comportamiento dentro del contexto general. Aun así, mediante alusiones a la prensa o a la crónica diaria que en ese instante está tomando forma, algunos cuentos aislados conservan señales que nos descubren el origen periodístico de los mismos. Comienzos como el siguiente, vestigio de la fragua en la que se está forjando el asunto narrativizado, no son raros:

Bien dicen que Dios jamás olvida a los pájaros ni a los cronistas. Temí no hallar asuntos para escribir mi artículo de hoy, y he aquí que al subir en un coche, me encuentro unas cuantas hojas manuscritas atadas por un balduque azul celeste (Gutiérrez Nájera 1958 32).

O este otro fragmento preliminar en "El sueño de Magda" (1883) no hace nada por ocultar el género, entre periodístico y literario, bajo el que está concebido: "Esta crónica se debe leer con pararrayos. Mientras escribo retozan las enormes nubes tempestuosas, asaltando en tumulto el firmamento" (198). O este otro:

Tengo en el más oculto cajón de mi bufete, entre la pequeña ánfora que guarda las hojas, marchitas ya, de un heliotropo, y la cubierta en que he encerrado cuidadosamente mi abono al teatro, una carta que sólo yo he leído todavía, y que recomendando el secreto más profundo, voy a poner ahora ante los ojos de los que con más o menos curiosidad leen mis artículos (287).

No es por azar que ejemplos como éstos acercan el texto en cuestión a la índole cronística vinculada a la prensa periódica. "Juan Lanás" (1880), "El sueño de Magda", "En secreto" (1879) y en realidad la totalidad de los cuentos najerianos, se incuban por vez primera en la fragua imaginativa del autor con el modesto objetivo de ser destinados a la publicación en diarios y a su ulterior consumo por parte de un público no excesivamente culto, un público anhelante de entretenimiento, ansioso por solazarse leyendo artículos sobre los más variados temas, la mayoría banales y de escasa trascendencia, pero que conforman para el lector medio de fin de siglo una "pequeña biblioteca doméstica y de enciclopedia".¹³ Muchos de ellos se publican no una sino varias veces en la prensa de la capital mexicana; por ejemplo, "Juan Lanás", que aparece tres veces (la versión que citamos está tomada de *La Libertad*, periódico en el que se publica el 10 de febrero de 1884 bajo el título de *Crónicas kaleidoscópicas* y firmado "El Duque Job"). "El sueño de Magda", otro interesante relato, se estampa asimismo en *La Libertad* el 12 de agosto de 1883 como última parte de un artículo de la serie *La vida en México*. Comprobamos que las técnicas bajo las que toma cuerpo la genealogía del cuento son bien diversas: el cervantino recurso del manuscrito hallado

¹³ La expresión es de Arnold Hauser, que define así el papel de los periódicos en la Francia de las décadas del treinta y cuarenta del siglo pasado (26).

da pie a la gestación de un relato o de una crónica (lo vemos así en “Juan Lanás”) si no es que, como en “El desertor del cementerio” o “La hija del aire”, el autor pasa a ser testigo directo de los sucesos que refiere. En unas ocasiones el cronista reproduce la historia, algo curiosa, que le ha contado un amigo a un conocido suyo (“Las tres conquistas de Carmen”, “Elisa la *écuyère*”); en otras, acude al acervo del recuerdo evocando cierta anécdota, determinado acontecimiento del pasado (“Cuento triste”). Días hay en que no hallando asunto de interés que comentar opta por inventar sus propias historias, anécdotas imaginarias, divagaciones líricas, sin concentración temática ni unidad actancial. Aunque no faltan ejemplos en los que el cuento alcanza independencia narrativa y un desarrollo argumental más o menos dilatado (es el caso de “Juan el organista”), la inicial anatomía que la armazón de la crónica le impone resulta tan sólida, que a cada paso surgen obstáculos que dificultan la secuencia narrativa, impidiéndole madurar en exceso, por lo que éste queda reducido a la categoría de “estampa”, “escena”, “brochazo” o capítulo de novela sin perspectiva alguna de continuidad en el futuro (estamos pensando en “Un drama en la sombra”, “La mancha de Lady Macbeth” y el “Monólogo de Magda”).

Otro de los procedimientos que aparece a intervalos, la intromisión del autor en la historia o las continuas interpelaciones que hace éste al lector con el que aspira a establecer un diálogo, produce no pocas anomalías internas en el relato. Igual que ocurre con ciertos adornos superfluos que revisten el texto o con los habituales paréntesis digresivos, la técnica del desdoblamiento del autor que proyecta sobre la trama preocupaciones suyas de matices muy variados —hoy tan devaluada, pero corriente en el siglo XIX— contribuye a aflojar la tensión del hilo argumental, adelgaza la anécdota o diversifica el foco de atención, que se desplaza de un punto a otro sin reposo, con lo cual el texto, dado que las distintas partes que lo componen no obedecen a una misma intención artística, queda limitado a un cúmulo de piezas incoherente, fragmentario. Acaso la denominación que mejor convenga a este tipo de esquema narrativo sea la de “aguafuerte”: una serie de cuadros vivientes en los que no hay un argumento —tan necesario

en el cuento—, sino varios sucesos y cuadros distintos y un medio que los justifica (por ejemplo, en “Una venganza” o en “El músico de la murga”).

El que al final evolucione el texto hacia el diseño perfecto de un cuento, dotado de una forma centrípeta, con un planteamiento, un nudo y un final, con unos caracteres psicológicos bien sintetizados, un cuento que cree un “efecto único”, según la formulación poeiana, que exhiba un lenguaje económico aunque expresivo, no invalida la íntima conexión que existe en Nájera entre la praxis literaria y el contexto del trabajo periodístico, del oficio de cronista. En todo caso, de lo que sí habla es en favor de su inclinación a la actividad completamente gratuita y subjetiva, a la literaturización, a *fabular* (en la acepción etimológica de elaborar relatos sin garantía histórica), a recrear desvirtuando y supeditando al campo imaginativo, ficticio, literario, los procesos físicos, ya estén estos tomados de la realidad empírica, ya sean un puro invento de una fantasía desbocada. De hecho, algunos de los cuentos son, como hemos demostrado, en un principio crónicas; luego vendría la sed narratológica, atemporal y eternizadora, que absorbería el mundo de la entropía, del tiempo lineal e irrecuperable del devenir cotidiano, que es el que canaliza la crónica. Esta ambigüedad estructural, de géneros, que singulariza los inicios del cuento hispanoamericano en el siglo XIX, contamina también el relato modernista, rúbrica bajo la que la crítica moderna suele colocar los relatos de Gutiérrez Nájera. Sus cuentos, al ficcionalizar elementos reales incorporados a partir de la pujanza constante de circunstancias pragmáticas emanadas del contexto, fracturan la distinción verdad/falsedad que condiciona a la literatura, obviando lo pintoresco del sincretismo instaurado, ya que cuentan con la complicidad de un lector que intuye la ironía del ardid, capaz de interpretar los códigos referenciales y lingüísticos ficcionalizados. La mezcla de lo verificable en la realidad con lo fantástico se realiza a instancias del arbitrario manejo de un elenco de técnicas narrativas empleadas en el siglo pasado por los escritores del romanticismo y del realismo, así como por los adalides del periodismo literario decimonónico.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGUILERA, OCTAVIO. *La literatura en el periodismo y otros estudios en torno a la libertad y el mensaje informativo*. Madrid: Editorial Paraninfo, 1992.
- BACHE CORTÉS, YOLANDA. "Introducción." En Manuel Gutiérrez Nájera. *Obras IV. Crónicas y artículos sobre teatro II (1881-1882)*. Ed. Yolanda Bache Cortés y Ana Elena Díaz Alejo. México: UNAM, 1984. xxxii-xlvi.
- BERMAN, MARSHALL. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Trad. Andrea Morales Vidal. 4ª ed. Madrid: Siglo XXI, 1991.
- CALINESCU, MATEI. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, 'kitsch', posmodernismo*. Trad. María Teresa Beguiristain. Madrid: Editorial Tecnos, 1991.
- CARTER, BOYD G. "Estudio preliminar." *Divagaciones y fantasías. Crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera*. México: SEP, 1974.
- DIJK, TEUN A. VAN. "La pragmática de la comunicación literaria." En José Antonio Mayoral, ed. *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1987. 171-194.
- FOUCAULT, MICHEL. *La arqueología del saber*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI, 1970.
- GÓMEZ CARRILLO, ENRIQUE. *El Modernismo*. 2ª ed. Madrid: Editorial América [1914].
- GONZÁLEZ, ANÍBAL. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1983.
- . "La crónica y el cuento en el modernismo." En Enrique Pupo-Walker, coord. *El cuento hispanoamericano*. Madrid: Castalia, 1995. 155-170.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, MANUEL. *Obras inéditas: Crónicas de "Puck"*. Ed. E. K. Mapes. Nueva York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1939.
- . *Cuentos, crónicas y ensayos*. Pról. y selec. Alfredo Maillfert. México: UNAM, 1973.
- . *Divagaciones y fantasías. Crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera*. México: SEP, 1974.
- . *Cuentos completos y otras narraciones*. Prol., ed. y notas E. K. Mapes. Estudio preliminar Francisco González Guerrero. México: FCE, 1958.
- . *Obras. Crítica literaria I. Ideas y temas literarios. Literatura mexicana*. Ed. E. K. Mapes y Ernesto Mejía Sánchez. Introd. Porfirio

- Martínez Peñaloza. Índices Yolanda Bache Cortés y Belem Clark de Lara. 2ª ed. México: UNAM, 1995.
- HABERMAS, JÜNGER. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Trad. Antoni Domènech y Rafael Grasa. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- HAUSER, ARNOLD. *Historia social de la literatura y el arte III. Naturalismo e impresionismo. Bajo el signo del cine*. Trad. A. Tovar y F. P. Varas-Reyes. 4ª ed. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.
- MARTÍ, JOSÉ. *Obras Completas. Nuestra América VII*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975.
- MARTÍN VIVALDI, GONZALO. *Géneros periodísticos. Reportaje, crónica, artículo. (Análisis diferencial)*. 4ª ed. Madrid: Paraninfo, 1987.
- MIRANDA, JULIO E. *Nueva literatura cubana*. Madrid: Cuadernos Taurus, 1971.
- MONSIVÁIS, CARLOS. "De la Santa Doctrina al Espíritu Público. (Sobre las funciones de la crónica en México)." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 35.2 (1987): 753-771.
- . "Nota preliminar." En *Antología de la crónica en México*. México: UNAM, 1979.
- OBERHELMAN, HARLEY D. "Manuel Gutiérrez Nájera, his 'Crónicas' in the 'Revista Azul'." *Hispania* 43.1 (March 1960): 49-55.
- PEÑA, LUIS H. y MAGDALENA MAIZ. "La discreción exquisita: una aproximación a las crónicas de Gutiérrez Nájera." *Texto crítico* 14.38 (ene.-jun. 1988): 43-50.
- POE, EDGAR ALLAN. "Twice Told Tales." En *Short Story Theories*. Edited by Charles E. May. Ohio University Press, 1976. 45-51.
- RAMA, ÁNGEL. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas/Barcelona: Alfadil Ediciones, 1985.
- RAMOS, JULIO. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: FCE, 1989.
- RINCÓN, CARLOS. *El cambio actual de la noción de literatura y otros estudios de teoría y crítica latinoamericana*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.
- RISCO, ANTONIO. *Literatura y figuración*. Madrid: Gredos, 1982.
- ROTKER, SUSANA. *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Ediciones Buena Letra, 1992.
- SIRKÓ, OKSANA Mª. "La crónica modernista en sus inicios: José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera." En *Estudios sobre la prosa modernista hispanoamericana*. Ed. José Olivio Jiménez. New York: Eliseo Torres & Sons, 1975. 57-73.
- WOLFE, TOM. *El nuevo periodismo*. Trad. José Luis Guarner. 6ª ed. Barcelona: Anagrama, 1994.