

JOSÉ ISMAEL GUTIÉRREZ

## Por una revisión de los cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera

Manuel Gutiérrez Nájera (1859–1895) ocupa un puesto estelar en las letras mexicanas e hispanoamericanas de finales del siglo XIX. De ello no cabe la menor duda. Así lo han juzgado tanto los contemporáneos del autor que leyeron con gusto sus escritos publicados en revistas y periódicos de la época como la multitud de críticos posteriores que han indagado en su dispersa obra. Ya en fechas próximas a su muerte, acaecida en 1895, empieza a perfilarse toda una retahíla de juicios ditirámicos que ha gozado de enorme fortuna. Entre los más conocidos—y que aún hoy se siguen repitiendo a la hora de ponderar su producción literaria, así como la singularidad de su temple artístico y personal—está la idea de que el escritor es un maestro en el cultivo de la crónica<sup>1</sup>, que su estilo posee una elegancia sólo matizada por la gracia, que es un cosmopolita influenciado por los autores franceses del momento<sup>2</sup>, que—aunque espíritu exquisito—siente también compasión por los seres más necesitados, entre ellos las mujeres y los niños, etc., etc.<sup>3</sup>. Todos estas valoraciones y otras, sostenidas una y otra vez por la crítica hasta la actualidad, no nos dan una idea cabal del alcance de la obra najeriana, de sus peculiaridades. El lugar común, aunque no siempre carente de bases reales pero sí necesitado de argumentos que lo justifiquen, difícilmente puede ser cuestionado en una situación de precariedad. Porque sucede que hasta hace algunos años el conocimiento de la obra de nuestro autor, que aún en parte permanece inédita en forma de libro, era bastante escaso debido a que la totalidad de la misma vio la luz en su día en las páginas efímeras de diversas publicaciones periódicas. De ahí que con el tiempo cayera parcialmente en el olvido, cuando no en la simplificación

---

<sup>1</sup> Francisco González Guerrero. *Revisión de Gutiérrez Nájera*. México: Ábside, 1955, págs. 23–24.

<sup>2</sup> Justo Sierra. “Prólogo a las poesías de Manuel Gutiérrez Nájera”. *Obras completas III. Críticas y artículos literarios*. México: UNAM, 1977, pp. 405–406, 408 y 413.

<sup>3</sup> Para completar el mapa de tópicos aceptados por unanimidad, consúltese el temprano homenaje que, tras el fallecimiento de Nájera, le rinden sus contemporáneos en la prensa nacional; homenaje recogido por Boyd G. Carter y Joan L. Carter en *Manuel Gutiérrez Nájera. Florilegio crítico-conmemorativo* (México: Andrea, 1966, pp. 25–66).

fragmentaria. Todo el material con el que se contó durante varias décadas quedó reducido a algunas muestras aisladas—poesías, crónicas y cuentos—rescatadas por Justo Sierra (1848–1912), Amado Nervo (1870–1919), Carlos Díaz Dufío (1861–1941), Luis G. Urbina (1864–1934) y otros amigos del escritor, que las reunieron en algunas antologías y que sólo nos ofrecían una panorámica incompleta de lo que se adivinaba como una vasta producción periodística y literaria<sup>4</sup>. Además, muchas veces el mismo texto lo encontramos reproducido en diferentes lugares, lo que impide arrojar nueva luz sobre lo hasta entonces conocido.

Por fortuna, desde mediados y finales de los años 50 algunas empresas editoriales como Porrúa, F.C.E. y sobre todo la UNAM—si bien esta última con cierta lentitud—han venido publicando varios volúmenes de las obras de Gutiérrez Nájera (en concreto, la poesía, los cuentos, la crítica literaria, las crónicas teatrales y de espectáculos) aprovechando la ingente labor de investigación hemerográfica iniciada por el profesor norteamericano Erwin K. Mapes en 1936 y continuada por sus seguidores<sup>5</sup>. Sin embargo, los estudios sobre

<sup>4</sup> Cfr. *Poesía* de Manuel Gutiérrez Nájera. Prólogo de Justo Sierra. México: Establecimiento Tipográfico de la Oficina Impresora del Timbre, 1896; *Prosa*. Tomo I. Prólogo de Luis G. Urbina. México: Tip. de la Oficina Impresora del Timbre, Palacio Nacional, 1898; *Prosa*. Tomo II. Prólogo de Amado Nervo. México: Tip. de la Oficina Impresora del Timbre, Palacio Nacional, 1903; *Hojas sueltas*. Prólogo de Carlos Díaz Dufío. México: Antigua Imprenta de Murguía, 1912.

<sup>5</sup> La Editorial Porrúa ha dado a conocer sus *Poesías completas* (dos tomos; edición y prólogo de Francisco González Guerrero. México, 1953). El Fondo de Cultura Económica, sus *Cuentos completos y otras narraciones* (prólogo, edición y notas de E.K. Mapes; estudio preliminar de Francisco González Guerrero. México, 1958). La Universidad Nacional Autónoma de México diversas recopilaciones: *Obras. Crítica literaria, I. Ideas y temas literarios. Literatura mexicana*. Investigación y recopilación de E.K. Mapes; edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez; introducción de Porfirio Martínez Peñalosa. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959 (2ª ed. aumentada con índices de Yolanda Bache Cortés y Belem Clark de Lara: 1995); *Obras III. Crónicas y artículos sobre teatro, I (1876–1880)*. Edición, introducción y notas de Alfonso Rangel Guerra. México: UNAM, 1974; *Obras IV. Crónicas y artículos sobre teatro, II (1881–1882)*. Introducción, notas e índices de Yolanda Bache Cortés; edición de Yolanda Bache Cortés y Ana Elena Díaz Alejo. México: UNAM, 1984; *Obras VI. Crónicas y artículos sobre teatro, IV (1885–1889)*. Introducción, notas e índices de Elvira López Aparicio; edición de Ana Elena Díaz Alejo y Elvira López Aparicio. México: UNAM, 1985; *Espectáculos. Teatro. Conciertos. Opera. Operete y zarzuela. Tandas y títeres. Circo y acrobacia. Deportes y toros. Gente de teatro. El público. La prensa. Organización y locales*. Selección, introducción y notas de Elvira López Aparicio. Edición e índices de Ana Elena Díaz Alejo y Elvira López Aparicio. México: UNAM, 1985; *Obras VII. Crónicas y artículos sobre teatro, V (1890–1892)*. Introducción, notas e índices de Elvira López Aparicio. Edición de Ana Elena Díaz Alejo y Elvira López Aparicio. México: UNAM, 1990; *Cuentos frágiles*. Edición, prólogo y notas de Alicia Bustos Trejo. México: UNAM, 1993; *Obras XI. Narrativa I. Por donde se sube al cielo (1882)*. Pról., introd., notas e índices de Belem Clark de Lara, ed. de Ana Elena Díaz Alejo. México: UNAM, 1994, *Manuel Gutiérrez Nájera (1859–1895). Mañana de otro modo*. Edición,

Gutiérrez Nájera poco se han beneficiado de estas aportaciones. Curiosamente si nos fijamos en lo publicado en las dos últimas décadas, observamos que los artículos sobre la obra del mexicano (y decimos artículos porque volúmenes monográficos sólo conocemos la Memoria de un Coloquio Internacional, celebrado en 1995)<sup>6</sup> se han sucedido a cuentagotas<sup>7</sup>. Parece como si, una vez asentado por una autoridad crítica inamovible el lugar que a Nájera le corresponde en el desarrollo histórico de la literatura en su país, su figura, como objeto de estudio, perdiese interés o, a lo sumo, no ofreciera nada nuevo sobre lo que llamar la atención. Y esto no es así. A poco que posemos la mirada sobre el corpus textual que se halla a nuestro alcance percibimos cuantiosas vertientes de la obra del autor que necesitan ser investigadas a fondo, revisadas, analiza-

---

selección y notas de Yolanda Bache Cortés, Alicia Bustos Trejo, Belem Clark de Lara, Ana Elena Díaz Alejo, Elvira López Aparicio; prólogo de Ana Elena Díaz Alejo; presentación de Fernando Curiel Defossé. México D.F.: UNAM, 1995, además de otros tomos que se hallan en proceso de publicación.

<sup>6</sup> Yolanda Bache Cortés, Alicia Bustos Trejo & et al., editores. *Memoria, Coloquio Internacional Manuel Gutiérrez Nájera y la cultura de su tiempo*. México D.F.: UNAM, 1996.

<sup>7</sup> Entre los más destacados mencionemos los siguientes: Wendell Aycock. "Shakespeare in the works of the young Gutiérrez Nájera". *Comparative Literature Studies*. XX, 4 (winter 1983): 418-434; Belem Clark de Lara. "Paréntesis (1882), cuento parisiense de Manuel Gutiérrez Nájera". *LMM*. 3 (1992) 171-179; Irma García Contreras. "Manuel Gutiérrez Nájera, orador". *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1977-1978*. México: UNAM, 1983: 593-609; Francesco Cordasco. "Political Poems Compiled by Junius (1772): A Further Note". *Notes and Queries*. XXXIII, 231 (Dec. 1986); John F Day. "La exploración de lo irracional en los cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera". *Revista Iberoamericana*. 146-147 (enero-junio 1989): 931-936; María Guadalupe Fernández Ariza. "Análisis crítico de los cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera". *Modernismo hispánico. Primeras Jornadas. Ponencias*. Madrid: I.C.I.-Universidad Complutense de Madrid, 1988: 186-191; Randal C. Fulk. "Form and Style in the Short Stories of Manuel Gutiérrez Nájera". *Hispanic Journal*. X, 1 (Fall 1988): 127-132; Marina Gálvez. "Manuel Gutiérrez Nájera". Luis Iñigo Madrigal (coord.) *Historia de la literatura hispanoamericana II: del neoclasicismo al modernismo*. Madrid: Cátedra, 1987: 583-590; Bertín Ortega. "Gutiérrez Nájera y sus contemporáneos: afrancesamiento vs. nacionalismo". *Texto crítico*. XIV, 38 (enero-junio 1988): 118-126; Priscilla Pearsall. "The Romantic Myth of the Angel consolador in Manuel Gutiérrez Nájera's Ala y abismo" *Romance Review*. 2 (1983): 33-39; Luis H. Peña y Magdalena Maiz. "La discreción exquisita: una aproximación a las crónicas de Gutiérrez Nájera". *Texto crítico*. XIV, 38 (enero-junio 1988): 43-50; Henry J. Richards. "On the Plot Structure of 'Rip Van Winkle' and 'Rip Rip'". *Romance Notes*. 21 (1980): 138-144; Óscar Rivera-Rodas. "Visión del mundo y concepto de poesía en Manuel Gutiérrez Nájera". *Cuadernos Americanos*. CCXLV, 6 (nov.-dic. 1982): 219-227; Ariel Ruiz. "Reparos a la bondad de las crónicas periodísticas de don Manuel Gutiérrez Nájera". *Revista Iberoamericana*. 137 (oct.-dic. 1986): 931-936, y Rafael Ruiz Álvarez. "Referencias al mundo literario francés en la obra poética de Manuel Gutiérrez Nájera". *Estudios humanísticos. Filología* 11 (1990): 177-185, entre otros.

das con mayor detenimiento y desde perspectivas más modernas. Una de ellas es el cuento.

La mayor parte de la crítica en torno al cuento najeriano está desperdigada en artículos, prólogos y en estudios de carácter más general. El mayor problema que presentan estos trabajos reside, a nuestro modo de ver, en su fragmentarismo (el crítico de turno comenta en un breve espacio elementos tales como un tema, una influencia; analiza un cuento en concreto o varios escogidos deliberadamente con un fin determinado) y, por otro lado, en la excesiva generalización relacionada con la emisión de enjuiciamientos valorativos que merecen ser sopesados, desarrollados y debidamente ejemplificados con los textos que se examinan. Desde mediados de nuestro siglo la máxima preocupación de la crítica ha consistido en debatir la vinculación de los relatos a la corriente literaria conocida con el nombre de modernismo. Sobre todo los titulados *Cuentos frágiles*, colección de quince piezas que publicó Nájera en 1883—el único volumen, por otra parte, que editaría el escritor en vida—, se han visto como un hito importante en la formación del cuento modernista por el juego de las sensaciones y la plasticidad que impera en ellos<sup>8</sup>. Esta opinión se ha complementado con otras afirmaciones. El supuesto estilo “afrancesado” de los relatos ha llenado varias páginas, el uso de construcciones impresionistas y simbólicas, el lirismo...<sup>9</sup> La técnica impresionista, el abundante cromatismo, las sinestesias, el simbolismo del color se han espigados de cuentos como el titulado “El vestido blanco” (1893)<sup>10</sup>. Muy brevemente ha sido comentada también la influencia del parnasiano François Coppée en “Historia de un dominó” (1883), “El vestido blanco” e “Historia de un peso falso” (1890)<sup>11</sup>, la huella de Washington Irving en el cuento “Rip-Rip el aparecido” (1890)<sup>12</sup>, el mensaje social en los relatos “La familia Estrada” (1881), “La hija del aire”

<sup>8</sup> Han coincidido en ello un amplio elenco de investigadores. Entre los más actuales citemos al cubano Enrique Pupo-Walker (“El cuento modernista: su evolución y características.” Luis Iñigo Madrigal [coord.]. *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II. Del neoclasicismo al modernismo*, op. cit., pp. 516–517).

<sup>9</sup> Véase, por ejemplo, el libro de Carlos Gómez del Prado, *Manuel Gutiérrez Nájera. Vida y obra* (México: Ediciones de Andrea, 1964, pp. 150–175) o los artículos de John A. Crow (“Some Aspects of Literary Style”. *Hispania*. XXXVIII, 4 [Dec. 1955]: 393–403) y el más reciente de Randal C. Fulk (*art. cit.*).

<sup>10</sup> Cfr. Ileana R. Villalón. “Sobre un cuento de Manuel Gutiérrez Nájera: ‘El vestido blanco’”. A.A.V.V. *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*. Ed. de José Olivio Jiménez. New York: Eliseo Torres & Sons, 1975: 97–105.

<sup>11</sup> Cfr. Catherine Vera. “François Coppée en tres cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera”. *The American Hispanist*, January 1978: 12–13.

<sup>12</sup> Cfr. Howard M. Fraser. “Change is the Unchanging: Washington Irving and Manuel Gutiérrez Nájera.” *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*. I, 3 (1973): 151–159.

(1882) e “Historia de un peso falso”<sup>13</sup>, la figura del artista, poeta o músico, en otros<sup>14</sup> y, siempre de forma somera, los alardes de ingenio y el chiste interpretados desde una óptica freudiana<sup>15</sup>. De pasada se suele anotar que, siendo Nájera poeta, integra la efusión lírica en la estructura narrativa, que de hecho prefirió el cuento lírico, caprichoso, a veces soñador e irónico, al que pone mayor énfasis en la anécdota, y que incluso algunos de ellos se pueden tildar de poemas en prosa por la emotividad, el ritmo y el aluvión de imágenes que concurren en el texto<sup>16</sup>. Una línea investigadora ha pretendido situar, sin muchas argumentaciones, los cuentos de Nájera dentro de los preceptos sobre el género establecidos por Edgar Allan Poe (1809–1849) en 1842<sup>17</sup>. Especialmente se ha hecho hincapié en la unidad de lugar, de tiempo y de personaje, a la vez que se han señalado la temática de los mismos (el amor fracasado, las ilusiones perdidas, las injusticias humanas, el triunfo del mal, el desenlace fatal de la muerte prematura, el aniquilamiento espiritual de los protagonistas) y los tipos humanos sobresalientes, es decir, las mujeres y los niños por ser éstos los seres que están más expuestos al infortunio. En el plano constructivo del relato se ha llamado la atención en la anécdota—según algunas versiones, secundaria respecto a la importancia que adquieren otros elementos, ya que lo que interesa es el laberinto de relaciones humanas que el autor pone en escena y el juicio del mismo acerca de la conducta de sus personajes. Se ha hablado del empleo de la técnica denominada “corriente de conciencia”<sup>18</sup>, maniobra que nosotros no estimamos plenamente desarrollada, sino, todo lo más, como mero indicio de aquélla, abordada aún en su forma tradicional, más dependiente del “discurso narrativizado”<sup>19</sup> de lo que lo estará en la narrativa del siglo XX. Frente a esas muestras de cuentos elaborados con extrema libertad, hay otros sin embargo en los que un narrador cuenta una historia bien organizada

<sup>13</sup> Cfr. Catherine Vera. “Los niños y el mensaje social en tres cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera”. *Explicación de textos literarios*. VI, 1 (1977–1978): 69–72.

<sup>14</sup> Cfr. Terry Oxford Taylor. *La expresión simbólica de Manuel Gutiérrez Nájera*. Madrid: Ediciones Maisal, 1977, pp. 47–68.

<sup>15</sup> Cfr. María del Carmen Ruiz Castañeda. “El ingenio en los cuentos de Gutiérrez Nájera”. *Letras Potosinas*. XXXI (1963). 18–25.

<sup>16</sup> Cfr. Francisco González Guerrero. “Estudio preliminar” a M. Gutiérrez Nájera, *Cuentos completos*, ed. cit., pp. XXX y XXXI.

<sup>17</sup> Cfr. Alexander Kosloff. “Técnica de los cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera” (I). *Revista Iberoamericana*. XIX, 38 (abril–sept. 1954), p. 336.

<sup>18</sup> En los cuentos “Los amores del cometa” (1882), “La novela del tranvía” (1882). “En el hipódromo” (1882), “El músico de la murga” (1894), “El vestido blanco” o “La hija del aire” (*ibidem*, pp. 340–341).

<sup>19</sup> Término acuñado por Gérard Genette (*Figuras III*. Trad. de Carlos Manzano. Barcelona: Ed. Lumen, 1989, pp. 228–229). El discurso narrativizado o contado es el estado más reductor de la “distancia” narrativa: puesto en boca de un personaje, está tratado como un acontecimiento sin más, asumido como tal por el propio narrador.

desde una posición omnisciente, como “Juan el organista” (1894), “Aquél era otro López” (1890) y “Rip-Rip el aparecido”<sup>20</sup>. Elementos considerados idiosincrásicos son también la fantasía, la filosofía de la vida, permeada de un sentimiento de sempiterno cambio de las cosas mundanales y un juicio sobre lo efímero de la contienda humana, y el estilo proteico, lleno unas veces de gracia y otras solemne, pero siempre seductor, preñado de sugerentes imágenes poéticas; un estilo diseñado bajo el hechizo de los escritores franceses favoritos del autor (Victor Hugo, Théophile Gautier, Catulle Mendès o Maupassant). Por otra parte, algunas de las piezas narrativas (por ejemplo, “La balada de Año Nuevo”, “La novela del tranvía” y “Berta y Manón”, entre otras) han sido enfocadas desde la problemática surgida de la expresión de lo irracional, es decir, a la luz de todo aquello que no cabe dentro de un sistema lógico para organizar, explicar y comprender el mundo circundante y que se manifiesta a través de fenómenos reales, pero inexplicables e incomprensibles, da la vida anímica contradictoria, a través de usos lingüísticos irónicos, analógicos y sinestésicos<sup>21</sup>. Algunos críticos postulan la combinación del cuento propiamente dicho con el ensayo, las meditaciones poéticas y las historias sin una construcción coherente cuyas partes apenas están enlazadas por una unidad temática<sup>22</sup>. Otros, paralelamente, han señalado que sus narraciones anulan la sorpresa y están exentas de complejidades. De antemano el lector sabe qué va a suceder, cómo va a concluir la anécdota, cuál será el destino de los protagonistas. La conducta de éstos obedece a reglas sencillas. Las criaturas rara vez dudan, rara vez se permiten actos contrarios a sus intereses. Son seres en blanco y negro, de una pieza. El autor no desarrolla el carácter de sus personajes y es frecuente que estos sean los mismos al principio y al final del texto<sup>23</sup>. Fuera de esto, poca más atención han merecido los relatos que nos ocupan.

Por nuestra parte, abogamos por explorar algunos aspectos inéditos de los mismos en los que hasta ahora no se ha reparado, profundizar en algunas de las ideas recién apuntadas, rechazar otras, corregir unas terceras o contemplarlas desde un ángulo diferente. Aunque no proponemos una metodología uniforme, rígida, conviene partir de algunos deslindes teóricos en los que basar convenientemente algunas de estas observaciones y que sólo sugerimos para

<sup>20</sup> Sobre este último véase, además del artículo de Howard M. Fraser, el de Henry J. Richards, ambos ya citados.

<sup>21</sup> Cfr. John F. Day, *art. cit.*

<sup>22</sup> Cfr. Alicia Bustos Trejo, “Prólogo” a M. Gutiérrez Nájera. *Cuentos frágiles*, ed. cit., p. 15.

<sup>23</sup> Cfr. Emmanuel Carballo. “Del romanticismo al modernismo”. A.A.V.V. *Paquete: cuento. (La ficción en México)*. Ed., prólogo y notas de Alfredo Pavón. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, Instituto Nacional de Bellas Artes y Centro de Ciencias del Lenguaje, 1990, págs. 35–36.

futuros trabajos<sup>24</sup>. Cabría la posibilidad de ir más lejos al verificar el peso que el molde genérico de la crónica ejerce sobre la configuración de tales relatos. Esta simiente cristaliza en los títulos originarios—el nombre de las secciones bajo las que aparece en el periódico (“La vida en México”, “Cosas del mundo”, “Crónicas color de rosa”, etc.)—o en los párrafos introductorios que sirven de pórtico al texto. “Juan Lanás” (1880) comienza así:

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<sup>25</sup>.

“El sueño de Magda” (1883) lo hace de este otro modo:

Esta crónica se debe leer con pararrayos. Mientras escribo retozan las enormes nubes tempestuosas, asaltando en tumulto el firmamento (198).

Y “La odisea de Madame Théo” (1883), exquisita “crónica” teatral en la que el autor le inventa a la tiple francesa Louise Théo (1854–1922) una existencia fantástica, concluye de esta guisa:

De este manera, peregrina e inaudita, vino al mundo la encantadora artista de ópera que hoy aplaudimos en el teatro Nacional. Los biógrafos dirán que no es así; pero los biógrafos sesudos se equivocan (186).

Aquí habría que incidir en la importancia que las primeras palabras o frases tienen en toda narración, palabras que deben verse dentro de un sistema de valores dirigido por la intención del autor, ya que proporcionan las primeras directrices para la comprensión del término. Es más: la apertura y el cierre pueden tener un carácter particularmente convencional, constituyendo incluso las señas de identidad de un género. Tal enclave obstaculiza el deslinde para una categorización inflexible, de tal modo que, en el caso al que nos enfrentamos, sólo hemos de enmarcar algunos de los relatos en la evolución histórica de la narración breve para percatarnos de que éstos aún no acaban de despojarse de las unidades accesorias y, en general, de toda clase de metadiscurso. En efecto, como es fácil de comprobar, la mayoría de los relatos de Nájera emanan de la crónica. Unas veces el compilador supo eliminar de ellos la hojarasca que recordaba ese origen periodístico para hacerlos pasar por verdaderos cuentos; otras veces, en cambio, persisten algunos vestigios que delatan

<sup>24</sup> Un primer esbozo resultante de nuestros tanteos críticos es el contenido en nuestro libro *Manuel Gutiérrez Nájera y sus cuentos. De la crónica periodística al relato de ficción*, de próxima publicación en Peter Lang Publishing.

<sup>25</sup> Manuel Gutiérrez Nájera. *Cuentos completos*, ed. cit., pág. 32. En adelante citaremos por esta edición, indicando dentro del texto y entre paréntesis el número de página.

su verdadera procedencia. La facilidad con que el autor se desliza de un género a otro obedece tanto a la tendencia abrumadora hacia lo imaginativo que lo caracteriza como a la naturaleza limítrofe de la crónica, que da fácil acceso al vuelo de la fantasía, pese al imperativo de actualidad que la informa y a la curiosidad por la noticia comentada. Sólo una modalidad híbrida como ésta puede expresar una personalidad literaria, un estilo, un modo propio de hacer, una manera de concebir el mundo y la vida, puede dar prioridad a la forma con que se reviste lo que comunica más que al asunto en sí, al tiempo que decodifica el plano real e interpreta un hecho reciente de interés público mediante una prosa artesanal contagiada de fluidez y dinamismo. En ella, en la crónica, los hechos se narran a través de la subjetividad. La subjetividad matiza, colorea lo que describe o relata. Combinar asimismo la narración con el enjuiciamiento o interpretación de lo narrado, trascendentalizando el ámbito de la realidad, es otro de sus cometidos. La crónica finisecular lucha por conseguir la autonomía literaria a la que aspira dentro de los medios mercantiles y tecnologizados de una sociedad burguesa que exige eficiencia, productividad. Apartándose de las noticias transmitidas por los reporteros, que ya entonces empezaban a invadir las redacciones de los periódicos<sup>26</sup>, la crónica vilipendia esas técnicas objetivas que siguen las pautas del realismo para abrazar el subjetivismo propio del discurso literario. De ahí que concite el papel mediador de un sujeto de enunciación que estiliza los fragmentos informativos enraizados en el presente, en lo actual, en una modernidad fugaz que cancela los principios del arte, de la subjetividad y la imaginación. Género ancilar de la escritura artística y al mismo tiempo del periodismo, propenso entonces a la contaminación, arriesgadamente abierto a la intervención de discursos que—lejos de coexistir en algún tipo de multiplicidad equilibrada—pugnan por imponer su principio de coherencia, la crónica rompe con los límites que han separado lo “literario” de lo “no literario”, la “ficción” de la “realidad”<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Nájera se refiere a la dañina figura del reportero en diversos artículos, como en el titulado “La otra epidemia: ‘los reporters’”, de 1893.

<sup>27</sup> Para una aproximación a las crónicas de Nájera, consúltese los artículos de Harley D. Oberhelman, “Manuel Gutiérrez Nájera. His. ‘Cronicas’ in the *Revista Azul*” (*Hispania*. XLII, 1 [March 1960]: 49–55), el de Oksana María Sirkó: “La crónica modernista en sus inicios: José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera”. (A.A.V.V. *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, op. cit., pp. 57–737, el de Ariel Ruiz, “Reparos a la bondad de las crónicas periodísticas de don Manuel Gutiérrez Nájera” (*Revista Iberoamericana*. 137 [oct.–dic. 1986]: 931–936) y el ya citado de Luis H. Peña y Magdalena Maíz. Menciones a la crónica najeriana no faltan tampoco en diversos prólogos y en estudios de carácter más general, como los siguientes: Carlos Monsiváis, “De la Santa Doctrina al Espíritu Público. (Sobre las funciones de la crónica en México)”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*. XXXV, 2 (1987): 753–771; Aníbal González. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1983; Julio Ramos. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en*

Esta misma problemática la heredan los que hoy se consideran como cuentos del escritor mexicano, escritos entre 1877 y 1894. Los que mayor similitud tienen con la crónica son aquellos que revelan un notable acopio de elementos referenciales, tomados del entorno factual, o conservan un amplio índice de marcas periodísticas, como la narración de acontecimientos actuales—sobre todo algunos sucesos picantes, trágicos o alguna celebración (“Juana”, “Un 14 de julio”, “Un matrimonio en París”...)—, la mención expresa al origen articulístico del escrito o las palabras del autor/narrador destinadas a unos lectores que son conscientes de estar leyendo el periódico.

Lector, caballero, señor mío: ¿oyó Ud. el pasado chascarrillo? ¿Duda Ud. de su verdad? No salgo yo garante de ella porque no es de mi cosecha. Así me lo refirió un amigo de excelente humor, mientras tomábamos sendas tazas de café. Yo de mí sé decir que desde entonces he pensado no salir de casa sin cerrar con siete llaves mis armarios. Precaución justa, ¿verdad? (“Un quid pro quo”, p. 8).

Lo que ocurre en el caso de los cuentos es que estas anécdotas no siempre son reales, y, cuando lo son, muchas veces el autor las transfigura a su antojo, como sucede, por ejemplo, con la personificación del cometa que cruza los cielos de México en octubre de 1882 (nos referimos al cuento titulado “Los amores de cometa”). Otras, que son claramente fantásticas, parecen verídicas en la medida en que el narrador asegura haber sido testigo de los hechos (así en “El desertor del cementerio” o en “La moneda de níquel”). La regla de la verosimilitud puede cumplir su misión al margen de la autenticidad o del fingimiento de la historia. Además, el que sea real o imaginario el asunto narrado es un factor secundario pues, al ingresar éste en el ámbito del relato, queda convertido en ficticio. La realidad puede constituir fuente de inspiración, ya sea para narrar un suceso real o para inventar uno que se le asemeje, pero ello no influye en absoluto en el resultado de la ficción literaria. La ficción narrativa no requiere más prueba de su existencia que la operatividad de los signos propuestos y ordenados en discurso narrativo. Tal operatividad, apoyada en la expresión, transmite a la mente, a la sensibilidad y capacidad imaginativa, al fondo vivencial del receptor, estímulos y sugerencias que permiten a éste recomponer la abstracción del objeto y ponerlo en funcionamiento con ayuda de los artificios correspondientes. Esto ocurre en una dimensión imaginativo-temporal, mediante un desarrollo identificable con el término “narratividad”. El autor mismo, que ocasionalmente irrumpe en el enunciado, no tiene por qué confundirse con el autor real. El primero es una elaboración ficticia del se-

gundo y, como tal, su personalidad y su sistema de valores pueden variar en distintos momentos, en distintos textos, sobre todo cuando Nájera cambia de seudónimo, estrategia a la que acude casi siempre<sup>28</sup>.

En el nivel del enunciado el empleo corriente de tácticas heterogéneas propias del relato refrenda las cualidades narrativas del texto. Cuando éste despliega una serie de acontecimientos encadenados, transcurridos en el tiempo—aunque tal ingrediente no se especifique siempre con suficiente claridad—, o cuando se vale de procedimientos narrativos—muchos de ellos sin desarrollar demasiado—usuales en el cuento y en la novela del siglo XIX, incluyendo algunos defectos que perturban el fluir de la trama, como las digresiones innecesarias, estamos ante un canon identificable. En realidad, el *modus operandi* del autor da lugar a diferentes tipos de cuentos: están, de un lado, los que apenas narran algo, simples reflexiones sobre un tema, divagaciones líricas, descripciones de un personaje o cúmulo de impresiones diversas (“El músico de la murga”, “Pia di Tolomei”, “La carta que no se dio”...); y, de otro, los que inciden en la ilación de sucesos estructurados según la ley de la causalidad (“El baño de Julia”, “Elisa la *ecuyère*”, “Las desventuras de Mr. Chucker”...). Este segundo grupo encaja mejor en los patrones tradicionales del género, aun soslayando algunos de los principios adjudicados desde Poe al cuento (impulso único, tensión unitaria, efecto preciso, acción concentrada, ilación ininterrumpida del discurso, final inesperado...)<sup>29</sup>. Entre los primeros destacan los que siguen unas coordenadas periodísticas, es decir, los que presentan ineludibles vínculos con la crónica (porque así lo indica el aparato paratextual o porque privilegian el comentario de las curiosidades cotidianas del momento, de la actualidad), y también los que, desde una perspectiva moderna, podrían hoy catalogarse como integrantes del género cuentístico, toda vez que observamos que en el relato contemporáneo la anécdota no siempre ocupa un lugar relevante (por ejemplo, en la modalidad del cuento lírico, del que Nájera es uno de los primeros exponentes en Hispanoamérica, y cuya muestra más acabada es el relato “Cuento triste”, 1882).

Al margen del realismo o de la ficcionalidad, al margen de la índole relatora o de la falta de una estructura narrativa, el cuento najeriano ofrece un doble

<sup>28</sup> En consonancia con eso está la noción de “autor implícito” de la que habla Wayne C. Booth: la imagen que el autor real proyecta de sí mismo dentro del texto, una realidad intratextual—aunque no siempre explícitamente representada—elaborada por el lector a través del proceso de lectura, que puede entrar en abierta contraposición con el narrador, e incluso con el autor real. Vid. *La retórica de la ficción* (versión española, notas y bibliografía de Santiago Gubern. Barcelona: Antoni Bosch, editor, 1978), especialmente el capítulo II del libro, pp. 63–68.

<sup>29</sup> Principios que fueron formulados por el escritor norteamericano en la reseña a *Twice Told Tale* (1857–1842), de Nathaniel Hawthorne (1804–1864).

aspecto: el humorístico y el sombrío, el risueño y el melancólico. Ambos polos son indicadores de la faz contradictoria del autor (la vitalista y la pesimista) y, a la vez, marcan ciertas directrices literarias de su obra. El humor brota tanto a nivel lingüístico como en el ámbito situacional. Divirtiendo, consigue mantener entretenido al lector, le quita gravedad a un tema serio, invita a reflexionar en un tono frívolo. Es una manera particular de contemplar la realidad, sin el peso de la moral ni de la retórica burguesas. Registro habitual en los medios periodísticos pero, a su vez, dispositivo articulador del relato, el humor sugiere una actitud autorial que propone el mundo construido como un juego ficcional-literario que no necesita de más validez que la que le proporciona el universo de la representación, del signo, de la invención bien elaborada y verosímil. Otro tanto ocurre con la ironía<sup>30</sup>, un artilugio que no desentona con la esfera de lo fantástico—al contrario de lo que piensan algunos especialistas—ni con la visión trágica del mundo, de corte romántico. Como para algunos autores del romanticismo alemán, para Nájera nuestro más profundo ser es esencialmente dramático, lo que nos hace siempre pensar en dos, desdoblarnos y ver nuestra conciencia desde fuera de nosotros mismos. Si el pensamiento es en realidad un diálogo, la ironía es su modo natural, siendo su cometido preservar la relación dialéctica entre las dos instancias en juego y percibir las contradicciones que asedian a la mente. El ironista—y la voz del cronista y narrador mexicano derrama generosas dosis de ironía—es capaz de convertir el mundo y, con él, a sí mismo, en un espectáculo, en un *theatrum mundi* para su disfrute particular y para el de los lectores avezados en el arte de desentrañar la complejidad del recurso. El desapasionamiento de su mirada le dará no pocos motivos de comicidad<sup>31</sup> que, no obstante, revertirán en un estado superior, trascendente, de interpretaciones completamente serias de la existencia. La ironía, desde los presupuestos románticos, debe tender a moderar el exceseo de pasión (necesario en un primer momento para aproximarse a la anécdota) y corregirlo en una visión distanciada del tema, de los personajes, de la acción, de la obra y del autor mismo.

El aguijonazo del componente humorístico e irónico—y de su contrapartida—cala en la superficie del estilo. Este estilo, en Nájera y en los modernistas hispanoamericanos, se distingue porque tiene conciencia de existir, es decir, conciencia de saberse elemento clave para diferenciar los discursos literarios de otro tipo de discursos. En este contexto, estilo es sinónimo de cuidado

<sup>30</sup> Sobre la ironía consúltese el valioso estudio de Pere Ballart *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.

<sup>31</sup> Cuentos humorísticos son “Un quid pro quo” (1877), “El alquiler de una casa” (1881), “La Caperucita color de rosa” (1882) y muchos otros que entremezclan este ingrediente, ya sea con el tono serio, ya con lo fantástico.

formal, de riqueza y belleza de vocabulario, de musicalidad, de sugerencias. Sólo así puede oponerse la prosa del escritor de vocación a las noticias frías, despersonalizadas y esquemáticas del reportero del periódico. Con ese objetivo el lenguaje se nutre de la subjetividad ya mencionada, de poesía, cuando no acude al prestigio del arte como técnica para dignificar la modalidad de la prosa. Pero la cualidad estética no sólo opera en la médula del cuento. La crónica literaria, aunque revela un “mensaje” que se comunica a alguien, también ostenta casi los mismos recursos estilísticos: la comparación, la metáfora, la ironía, la paradoja, incluso la hipérbole mesurada, dentro siempre de una norma fundamental de claridad comunicativa. El cuento no prescinde de esta norma, aunque el mensaje no tiene por qué ser siempre tan obvio. La dimensión poética en el cuento persevera en crear una atmósfera, sugerir, más que transmitir un contenido objetivo. En él no es tan esencial la función referencial de la que hablaba Jakobson<sup>32</sup> como la expresiva y la poética. El cuento lírico, episódico, realizado con el lenguaje evocador, figurado y subjetivo de la poesía, imprime un sentido impresionista a la prosa, que, en el nivel formal, supone una liberación de los viejos clichés, de las fórmulas estereotipadas que lastraban el estilo del romanticismo y del realismo decimonónico, posibilitando, en última instancia, una renovación estilística que habría de inaugurar un nuevo periodo en la historia literaria. Si al aporte lírico agregamos el diálogo ocasional que insinúa la narración con el universo plástico y figurativo de las Bellas Artes, obtendremos un mayor ennoblecimiento de la actividad creadora. El arte es signo de belleza, de prestigio, y todo lo que se relacione con él se contagia de un modo u otro de ese espíritu. Un texto donde se hagan comparaciones de seres humanos u objetos con obras pictóricas o escultóricas, donde sucumbamos ante un espacio interior autónomo adornado con materiales nobles, al gusto exotista, y decorado con cuadros de los pintores venecianos<sup>33</sup>, donde los objetos nombrados brillen por sus mismos atributos, tiene que ganar en sensualidad artística, seña distintiva indispensable para sustraer el mundo recreado de la vulgaridad cotidiana y situarlo en un plano de referencias culturales<sup>34</sup>. Con la descripción de lienzos, de esculturas, con la visualización de

<sup>32</sup> Cfr. Roman Jakobson. *Ensayos de lingüística general*. Trad. de Josep M. Pujol y Jem Cabanes. Barcelona: Ed. Seix Barral, 1975, p. 353 y ss.

<sup>33</sup> Nos referimos a los cuentos “El desertor del cementerio” (1880) y “Mi inglés” (1877), respectivamente.

<sup>34</sup> Guadalupe Fernández Ariza (*art. cit.*, pp. 189–190) entrevé ciertos paralelismos entre la pintura y algunos cuentos del escritor mexicano (en “Mi inglés” hay una trasposición literaria de la técnica del “sfumatto”; el cuadro del Veronés que representa a Marte y a Venus unidos por un pequeño Amor recuerda el final de “El baño de Julia”, donde la Venus mexicana se une a su enamorado Octavio ante la risueña mirada de un Amor de mármol). Véase asimismo nuestro trabajo “Notas sobre la interacción Arte-Litera-

numerosas figuras femeninas, cuya imágenes semejan Venus clásicas, ánforas de alabastro, estampas antiguas o damas de reminiscencias prerrafaelitas, la literariedad de la obra queda asegurada. La concepción de una prosa seducida por el colorido, el brillo de los mármoles, las piedras preciosas, el oro, la plata y el marfil, fuente transmisora de símbolos que descifran mensajes de la naturaleza, molde lingüístico proclive al claroscuro, a la pincelada ligera que caza al vuelo la realidad, convertirá algunas de estas páginas en un ejemplo a imitar por la siguiente promoción de escritores. Citemos como botón de muestra el aliento precursor de “Mi inglés”:

[...] dejando atrás un corredor que se abría sobre el jardín, sombreado por una hilera de orgullosos olmos, entramos a un pequeño gabinete que servía de salón de espera, y cuyos tapices, de un violeta oscuro, hacían resaltar más el valioso mueblaje de madera china, enteramente blanca. Parecía aquel saloncillo hecho a propósito para pasar en él las noches de estío. Los asientos de sillas y sillones estaban forrados de finísimo bejuco, y un surtidor de cristal, colgado sobre una mesa de irreparable mármol, lanzaba en espiral ondulante cascadas cristalinas que venían a caer después sobre la taza. Colgaban de las paredes algunos grabados, representando escenas y paisajes suizos, y una lámpara de bomba deslustrada, pendiente del artesonado, debía iluminar con voluptuosa luz aquel recinto, que yo miraba a la espléndida luz del mediodía (12).

La suntuosidad del entorno, colmado de elementos decorativos tan prestigiosos como cosmopolitas, se ve embellecida por la luz proveniente del exterior.

Así pues, el cuento najeriano encubre la absorción de códigos y esquemas de diverso signo, tanto literarios como no literarios. Determinado por la época y por el medio divulgativo en que aparece, continúa mostrando puntos de inflexión entre vías discursivas con metas diferentes. El lenguaje informativo y la imaginación ficcional se dan en él la mano; las estrategias de origen periodístico conviven con la narración de carácter literario; la representación de lo factual, de un referente no desdice la creación de un ámbito autónomo regido por leyes propias. Todos estas variantes cristalizan en la articulación de la obra. Por un lado, está la floración de lo fantástico en relación a la metamorfosis de personas en insectos (“La cucaracha”), almas que deciden comunicarse con los mortales (“La pasión de Pasionaria”), cadáveres que resucitan una vez al año (“El desertor del cementerio”), objetos que cobran vida, poder y significación (“Memorias de un paraguas”, “La moneda de níquel”, “Historia de un peso bueno”), contradiciendo la rutina del lector e invalidando un supuesto básico de la sociedad burguesa—la puesta de la materia al servicio del hombre—, todo

---

tura en la narrativa de Manuel Gutiérrez Nájera” (*Alba de América*. IV, 4–5 [julio 1990]: 277–287).

ello expresión cumbre del proceso ficcionalizador al que los hechos se ven abocados. Y por otro, despunta la inmediatez del entorno, el acto comunicativo en sí que liga al autor con sus lectores. El autor no disimula su papel de comunicador ni la situación real que genera el texto, como lo prueba el efecto de oralidad suscitado en algunos pasajes. Incluso a veces el narrador incorpora al mensaje narrativo su propia personalidad, por lo que éste se convierte en verbalización de sucesos extraliterarios mediatizados por el comentario autorial. La apariencia de oralidad, el carácter conversacional del escrito manifiestan su voz a través de exclamaciones e interrogaciones, mediante las interpelaciones al receptor o con formas coloquiales del lenguaje. El cuento najeriano, en fin, pocas veces es consciente de incursionar en los dominios de un género puro.

Ahora bien, una investigación que se precie de completa no debe limitarse a rastrear las ficciones narrativas, en donde Nájera se muestra, aunque cómodo, fluctuante. Debe aspirar a cubrir también otras áreas más generales que estimamos pertinentes. Al analizar el contexto que rodeó al Duque Job, es posible ver que la filosofía positivista, importada por Gabino Barreda (1818–1881) en 1851, influyó en muchas instituciones del país (educación, ciencia, sociedad, política, literatura) y que la posición del autor ante este credo cientificista es ambivalente<sup>35</sup>. A la par, la urbe, en donde la mayoría de los literatos ubicó su campo de acción, va modernizándose poco a poco y renovando su antigua fisonomía con la implantación de modelos recientes imitados de Europa<sup>36</sup>. Además, el siglo XIX es testigo de la consolidación de una clase social hegemónica (la burguesía) que, tras operar en las filas del liberalismo, termina volviéndose conservadora y aliándose al dictador Porfirio Díaz (1830–1915) para preservar sus intereses<sup>37</sup>. Gutiérrez Nájera, que no se adscribió a ninguna ideología política que le pudiese granjear animadversiones—pese a algunas severas recriminaciones dirigidas a los viejos liberales—, se abstuvo de tomar partido definitivo por ningún bando. Mucho menos denunció las fuerzas del poder en los diarios, puesto que las cambiantes leyes sobre la censura coartaban la libertad de expresión. Aquí obró el escritor con suma cautela. Como animador de la

<sup>35</sup> Cfr. Leopoldo Zea (*El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*. México: F.C.E., 1968) y William D. Raat (*El positivismo durante el Porfiriato [1876–1910]*. México D.F.: Secretaría de Educación Pública, 1975).

<sup>36</sup> Cfr. José Luis Romero. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México D.F.: Siglo XXI Editores, 1976, pp. 247–318.

<sup>37</sup> Cfr. Ciro Cardoso. *México en el siglo XIX* (México: Nueva Imagen, 1982); Daniel Cossío Villegas, “El tramo moderno” (A.A.V.V. *Historia mínima de México*. México: El Colegio de México, 1973: 117–132); Ralph Roeder. *Hacia el México moderno: Porfirio Díaz* (vol I. México: F.C.E., 1973) y François Weismuller (*Historia de México* (Barcelona: Oikos-tau, S.A., 1985)).

cultura, contribuyó con la fundación y dirección de la *Revista Azul* (1894–1896), suplemento dominical del periódico *El Partido Liberal* que desde su mismo título evocaba el “azul” rubendariano. Catalogada como uno de los portavoces principales del modernismo literario en México porque reunió por vez primera un conjunto de literatos innovadores que con el tiempo nutriría la nómina de ese movimiento (antes los escritores solían agruparse en academias, liceos y sociedades literarias), la revista tuvo una proyección continental reconocida desde entonces por los intelectuales que la conocieron. Sin embargo, sería exagerado afirmar, como lo ha hecho algún investigador<sup>38</sup>, que se parece a las revistas simbolistas de la Francia de fin de siglo. A decir verdad, aunque en la práctica alentó el impulso de la novedad literaria por insignificante que fuese, la vaga programación de ideales contenidos en ella patentiza un dualismo de actitudes: la atracción por lo moderno y la defensa de la cultura nacional (de modo que al tan señalado espíritu cosmopolita de la publicación debería añadirse también la observación de lo propio). Los artículos de Díaz Dufó, autor que contribuyó con ensayos sobre los problemas contemporáneos de la sociedad, los excesos del positivismo, las teorías del naturalismo o las características anticonvencionales de ciertos artistas y escritores bohemios, encararon de forma incipiente la preocupación por la decadencia europea<sup>39</sup>; pero junto a esas colaboraciones figuran otras que se ocuparon de examinar temas menos extranjerizantes, relacionados con la identidad nacional y reveladores de un mayor apego a lo autóctono<sup>40</sup>. De los géneros incorporados, el verso se muestra menos innovador que la prosa, representada en la crónica, el cuento, el esbozo, las notas de viaje y las citas epigramáticas. Un bloque destacado lo forma la crítica literaria (hay varios tratados sobre las obras de Julián del Casal, José de Echegaray, Gutiérrez Nájera, Leconte de Lisle, Benito Pérez Galdós, William Shakespeare, Justo Sierra, Luis G. Urbina y unos cuarenta escritores más). Los 128 números de la publicación albergaron a autores de distintas nacionalidades: mexicanos, hispanoamericanos de otros países, franceses, españoles, ingleses, italianos, alemanes, estadounidenses, rusos, un autor danés e incluso dos de la antigua Roma. La *Revista Azul* prestó atención a

<sup>38</sup> Harley D. Oberhelman. “La *Revista Azul* y el modernismo mexicano”. *Journal of Inter-American Studies*. I (1959), p. 336.

<sup>39</sup> Son los artículos siguientes, entre otros: “Degenerescencia” (*Revista Azul*, I [6] 10 de jun. 1894: 83–85), “La bohemia” (*Revista Azul*, IV [21] 22 mar. 1896: 329–330), “Un problema fin de siglo”, (*Revista Azul*, I [23] 7 oct. 1894: 356–357), “Los tristes” (*Revista Azul*, I [25] 21 oct. 1894: 385–387) y “Venenos literarios” (*Revista Azul*, V [4] 24 may. 1896: 49–50).

<sup>40</sup> Por ejemplo, Luis González Obregón, “*Bagatelas*” (*Revista Azul*, I [19] 9 sep. 1894: 299–300) y Juan de Dios Peza, “*Flor de luna. Poema de Manuel Larrañaga Portugal. Prólogo de Juan de Dios Peza*” (*Revista Azul*, I [12] 22 jul. 1894: 182–186).

una variedad de tendencias literarias que atravesó el siglo XIX. El naturalismo de Émile Zola (1840–1902) no mermó la continuidad de un costumbrismo de larga data. Se aprecia cierta nostalgia romántica que se supedita a la parnasiana francesa. La presencia simbolista, en cambio, fue mínima<sup>41</sup>. Todo ello nos lleva a postular el eclecticismo de la *Revista Azul*, un eclecticismo que informó también la mayoría de las manifestaciones artísticas y culturales del periodo de fin de siglo, y del que las publicaciones periódicas no fueron una excepción. Los mismos cuentos de Nájera están surcados por esa heterogeneidad de fórmulas y estereotipos literarios: el estilo elegante típico de un romanticismo tardío y refrenado coincide con varias prefiguraciones modernistas, la nota costumbrista y, en menor medida, la crudeza del realismo y del naturalismo francés. Manuel Gutiérrez Nájera alternó, sin afianzar sus criterios, diversas líneas creativas que encabezaban el panorama de cambios al que asistió la literatura durante el último tercio del siglo pasado. En cualquier caso, en todo momento debemos reivindicar la modernidad del escritor, ya que su obra expresa el proceso de transformaciones del mundo en el que vivió; lo refleja a la vez que protesta contra él, contra los signos amenazantes del “progreso”, contra el movimiento fragmentador y “antiestético” de la ciudad, contra el materialismo de los estilos de vida imperantes. Su obra exhibe marcas contradictorias: después de rendir culto a lo nuevo, y mediante el espectáculo pintoresco y estilizado de su prosa, rechaza las consecuencias derivadas de la modernidad social y literaria de la época, sobre todo la materialización que las concepciones ideológicas positivistas llevaron a cabo del arte<sup>42</sup>, materialización inadmisibles para un idealista como él. Es moderno porque logra conciliar la subjetividad, la musicalidad y la estilización del discurso literario con el prosaísmo de la realidad ficcionalizada, porque en un estilo que podemos denominar “urbano” describe la versatilidad, el ritmo nervioso y las impresiones súbitas pero siempre efímeras de la vida cotidiana, porque esculpe en un vasto relieve las inquietudes, las modas, las costumbres y la mentalidad de los niveles sociales dominantes en el México porfirista, porque va modificando sus puntos de vista estéticos y, por ende, está escindido entre la tradición y la ruptura, tensado por un orden que lo coloca en el punto intersticial en que gobierna la transitoriedad, el cambio constante. Quizás ninguna frase resuma tan bien esta última propuesta como una que escribió Nájera en 1894:

---

<sup>41</sup> Se reduce a tres textos de Paul Verlaine (1844–1896)—un poema de su libro *Sagesse* (1881), un artículo sobre William Shakespeare (1564–1616) y una crónica —, además de incluir un relato de Jules Laforgue (1860–1887).

<sup>42</sup> Ver su artículo “El arte y el materialismo” (1876). *Obras I. Crítica literaria. Ideas y temas literarios. Literatura mexicana*. México: UNAM, 1995, pp. 49–64.

No “hoy como ayer y mañana como hoy... y siempre igual...”  
Hoy, como hoy; mañana de otro modo; y siempre de manera diferente<sup>43</sup>.

Resaltemos la lúcida visión contenida en estas palabras, reveladoras de ese deseo de constante transformación y de originalidad persistente siempre en el escritor a lo largo de su trayectoria.

---

<sup>43</sup> Manuel Gutiérrez Nájera. “Al pie de la escalera”. *Obras I. Crítica literaria. Ideas y temas literarios. Literatura mexicana*, ed. cit., p. 535.