

## La vertiente romántica en la obra de Manuel Gutiérrez Nájera: su poesía

José Ismael Gutiérrez

*Universidad de La Laguna, Tenerife, Islas Canarias*

### I

Como reconoció Emilio Carilla en su clásico libro *El Romanticismo en la América Hispánica* (178), en el intervalo temporal que va de 1880 a 1890 se aprecia la coexistencia de dos corrientes dominantes: junto al asomo de nuevos módulos estéticos que van invadiendo cada vez más el horizonte literario hispanoamericano (es decir, el naciente modernismo finisecular), la supervivencia de esquemas formales y cosmogónicos de signo marcadamente romántico, que continúan vigentes hasta la primera generación modernista y de los que aún se notan vestigios en las obras iniciales de una segunda hornada de escritores (Rubén Darío, Julio Herrera y Reissig, Leopoldo Lugones, etcétera). Más aún, lo que se ha llamado modernismo no niega, en sentido estricto, ningún valor substancial del movimiento anterior; si acaso el desaliño estilístico, los lugares comunes, las imágenes manidas (Henríquez Ureña), o las estructuras de pensamiento (Gullón 64); no, en cambio, el modo de sentir, que permanece en líneas generales inalterable.<sup>1</sup> Bajo esta óptica resulta tan romántico

---

<sup>1</sup> Como vislumbra con sagacidad Max Henríquez Ureña, los modernistas combatían los excesos del romanticismo, pero "no repudiaron el influjo de los grandes románticos, en cuanto tenían de honda emoción lírica y de sonoridad verbal" (12). Ricardo Gullón, por su parte, afirma (14) que "pensar

Martí al practicar un arte libre, humano, de solidaridad social, como lo es a su modo Rubén Darío por la sinceridad de su amor a la belleza, por su pura e intransigente actitud frente a lo retórico y todo lo desconocedor, profanador o vulgarizador del arte.

Por otro lado, el panorama literario del último tercio del siglo XIX en América Latina se hace más complejo por la convergencia de un naturalismo y de un realismo transculturados que se aclimatan y se desnudan de sus postulados originales, así como por la perduración de una fecunda línea costumbrista heredada de la visión crítica, retroactiva, que impuso el romanticismo, todavía hacia 1875 y en años subsiguientes en continuada, aunque declinante, trayectoria.

La producción literaria de Manuel Gutiérrez Nájera nace nada menos que en este periodo signado por la transición estética, por la hibridez, por la alinealidad y la dominación de varias secuencias literarias que singularizan, tanto la discontinuidad y la superposición de modelos como incluso el desfase que rompe el esquema de una historiografía literaria diacrónica y generacional, diseñada bajo presupuestos positivistas (europeizantes).

En las siguientes páginas pretendemos dilucidar una faceta de la producción creativa najeriana: su particular cosmovisión poética en poemas gestados entre las décadas del setenta y del noventa del siglo pasado, los cuales, junto con algunas "zonas" de sus

1800

---

que el modernismo eliminó al romanticismo, equivale a desconocer la poesía, el ser mismo de la poesía". Y agrega: "El romanticismo alienta en la entraña, mientras la superficie se moderniza". Yendo mucho más lejos, Octavio Paz ve en el modernismo un espíritu sólido que suple el carácter imitativo, epidérmico, declamatorio, patriótico y sentimental, la falta de originalidad y de un matiz nuevo en la sensibilidad del romanticismo hispanoamericano, "reflejo de un reflejo", una copia del español que, a su vez, se miraba en los modelos franceses, "ellos mismos ampulosos y derivados del romanticismo inglés y alemán". Para el poeta y ensayista mexicano el modernismo fue para Hispanoamérica lo que el romanticismo fue para la Inglaterra y la Alemania de los últimos años del siglo XVIII y primera mitad del siglo XIX; fue, en realidad, una retardada versión, en cuanto poseía autenticidad, de un romanticismo que las letras del Nuevo Mundo, por desgracia, no tuvieron en su momento. El modernismo, según Paz, "fue nuestro verdadero romanticismo y, como en el caso del simbolismo francés, su versión no fue una repetición, sino una metáfora: otro romanticismo" (128).

ficciones en prosa, desvelan la existencia en su obra de una genuina raíz romántica. Pese a que ésta fue tempranamente resalta-da por Justo Sierra, en el conocido "Prólogo" a las *Poesías* (1896) de su amigo (408-409), ciertos sectores de la crítica contemporánea trataron durante algunos años de encubrirla o de silenciarla.

Recordemos que fue en la década de los sesenta cuando tuvo lugar la famosa polémica entre Boyd G. Carter e Ivan A. Schulman a la luz de la rejuvenecida teoría que puso en circulación Schulman, según la cual Gutiérrez Nájera, José Martí, Julián del Casal y José Asunción Silva, más que "precursores" del Modernismo, como los llamaba en su mayor parte la crítica, fueron en realidad los "iniciadores" del movimiento.<sup>2</sup> En esto estuvieron de acuerdo los dos eruditos. Las discrepancias surgieron en lo que atañe al papel prioritario que debe concedérsele a José Martí, por un lado, o a Gutiérrez Nájera, por otro, en la formación de la estética innovadora; mientras Carter quiso demostrar la anterioridad cronológica del mexicano en la génesis de esta tendencia literaria, Schulman, aduciendo ejemplos contundentes, abogó por conferirle al poeta de *Versos sencillos* el título de iniciador. No entraremos en los detalles de esta discusión, pero, tras sopesar las pruebas que aportan ambos investigadores, pensamos que el fiel de la balanza tiende a inclinarse más en favor de las opiniones de Schulman, pese a las objeciones que podamos hacerle y aun cuando estemos en desacuerdo con toda manifestación de extremismo crítico que, por su taxatividad, dificulte la consideración precisa de las obras literarias y de sus autores.

Dejaremos a un lado al cubano José Martí, por sobrepasar los objetivos de este estudio. En relación con Gutiérrez Nájera, en cambio, habría que hacer algunas observaciones. De antemano, hagamos constar nuestra desconfianza ante el análisis de la expresión como criterio exclusivo para clasificar la obra de un escritor dentro de un periodo, un estilo o una época determinada.

---

<sup>2</sup> La polémica está recogida en dos artículos de importancia histórica en la crítica sobre el modernismo: el de Carter (1962) y la réplica de Schulman (1964).

El limitado alcance hermenéutico de ese método —cuyo empleo se comprende, por el enorme auge que tuvo la estilística durante los años sesenta y que el propio Schulman desecharía en trabajos posteriores— no nos da una idea cabal de todas las dimensiones de esa obra ni agota la maraña de complejas relaciones, tanto artísticas como extraliterarias, que han llegado a conformarla. Pero ocurre además que, aun aceptando la relativa eficacia del método formal, algunos de los argumentos esgrimidos por Boyd G. Carter para fundamentar su tesis apenas resisten, de tan endebles, una ojeada mínimamente rigurosa. En primer lugar, el profesor Carter intenta demostrar que es Gutiérrez Nájera y no Martí el verdadero iniciador del movimiento modernista citando varios ejemplos de la producción lírica del Duque Job; entre ellos destaca una estrofa del poema “Serenata”, dado a luz en octubre de 1875. En esa composición —una seguidilla compuesta, mezcla de heptasílabos y pentasílabos de rima variable, y que reza así: “Si en la noche callada / la blanca luna / ríela en la *onda azulada* / de la laguna, / por ti suspiro, / que en el fondo del agua / tu imagen miro” (Carter 298; el subrayado es nuestro)— vislumbra el crítico norteamericano “la simbólica unidad de «tu imagen» [por la que suspira el poeta] con el color del agua en el fondo de la laguna” (Carter 299). A continuación de este brevísimo comentario, reproduce algunos versos de otra composición, “Una flor”, que apareció en la revista *El Búcaro* en el verano de 1874 y que dice (Carter 299):

Virgen de dulce mirada  
 En sus dos pupilas bellas  
 Tras la pestaña rizada,  
 De la *bóveda azulada*,  
 Retratará las estrellas.

Nos parecen dudosos los valores simbólicos que, según sugiere el investigador norteamericano, impregnan al término “azulado”, en el cual nosotros sólo vemos a un calificador, semánticamente redundante, que expresa una cualidad, si no inherente, sí bastante típica del sustantivo al que va unido: “mar azul” y “cie-

lo azul”, sabemos, son tópicos ya universalizados dentro de la poesía y que, dentro de la literatura en general, constituyen fórmulas estereotipadas, institucionalizadas como tales. Los románticos europeos hicieron en su día un buen aprovechamiento del elemento cerúleo; sin ir más lejos, en España Gustavo Adolfo Bécquer gustó en alguna que otra rima suya (por ejemplo, en V, XIII, XV, XXI, LXVIII) de ese color, que insinuaba perfectamente lo etéreo, lo ideal y lo perfecto: ¿hemos de deducir que el poeta sevillano era modernista?

Aclaremos, intentando explicar el malentendido en que se han visto envueltos los críticos, que buena parte de la “culpa” por la identificación de este adjetivo con el modernismo la tuvo el nicaragüense Rubén Darío tras la edición de su revolucionario libro *Azul...*, de 1888. A partir de él se ha tendido a olvidar que en la Hispanoamérica anterior a ese año ya se usaba el famoso color en abundancia y sobre todo que en la Francia previa a la eclosión simbolista Víctor Hugo ya había proclamado su máxima de que “*l'art c'est l'azur*”.

Es cierto que el Duque Job llegó a penetrar en el simbolismo del “azul”, como lo prueban las siguientes líneas escritas con motivo de la presentación de la revista que llevaba tal nombre: “[...] en lo azul hay sol, [...] en lo azul hay alas, [...] en lo azul hay nubes y [...] vuelan a lo azul las esperanzas en bandadas. El azul no es sólo un color: es un misterio... una virginidad intacta” (*Obras* 1: 534). Ahora bien, cuando Gutiérrez Nájera escribió estas líneas se cumplía el año de 1894. Ya por entonces al término se le había adherido toda una consagrada gama de valores literariamente institucionalizados, cosa que no podemos decir de muchos de los versos que ofrece Carter como ejemplos, escritos por Gutiérrez Nájera dos décadas antes y vacíos, por tanto, de toda sugestión connotativa que pudiese hacernos pensar en la vaguedad y en el gusto por las medias tintas asociados con el simbolismo.

En su artículo exponía Carter, además, otras ideas no menos peregrinas. Zanjado su análisis del “azul” como matiz constitutivo de la imaginería poética najeriana, continúa hablando el crítico estadounidense de la similar función que cumple el blanco.

Como muestra de la simbología de este color en la lírica de Gutiérrez Nájera, inserta algunos ejemplos tomados de distintas composiciones; de "Serenata" (1875): "blanca luna", "blanco lucero", o sustantivos que connotan la cualidad de lo blanco ("paloma", "estrella de la mañana"); de "Luz y sombra" (1876): "blanca aurora", "cándido arroyuelo", "blanca luz"..., y de "Mi casa blanca" (1877): "blancos rosales", "pálido albor", "blanca casita"...

Nuevamente, sus argumentos distan de satisfacerlos, dadas las endebles pruebas que aduce Carter: al simplificar una nómina de vocablos, tal cual nosotros lo hemos hecho más arriba, es decir, como un listado de palabras sueltas, descontextualizadas, extraídas de su medio originario (el poema), no nos deja entrever la función que desempeñan dentro del discurso lírico. Pero aun si tuviésemos la posibilidad de verlas incrustadas en el contexto poemático en el que se gestaron, percibiríamos que muchos de los sentidos que estos vocablos adquieren son sólo cromáticos, meramente descriptivos. O más aún: que las más de las veces resultan retóricos y hasta convencionales y que, por consiguiente, carecen del menor síntoma de lo que Baudelaire auguró como "evocación" o "sugestión" y encarnó más tarde Mallarmé en los nombres de "encantamiento" y "hechizo".

El motivo que ha ocasionado la desorientación de la crítica, a nuestro parecer, tiene su germen en un erróneo punto de partida: el de haber confundido con frecuencia lo que es el sistema de símbolos organizados por la personalidad individual de cada artista con el movimiento poético francés encabezado por Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé y Arthur Rimbaud a finales del siglo XIX; movimiento que, según tradicional dictamen, llegó a ejercer enorme influencia en la gestación del modernismo hispánico.

Tanto Martí como Gutiérrez Nájera —sobre todo el cubano— desarrollaron por intuición un particular mecanismo de estructuras simbólicas, es muy cierto; sólo que este rasgo estilístico no necesariamente hay que subordinarlo al influjo operado por las técnicas del simbolismo francés. Si ya en la década de los ochenta éste había dado sus mayores frutos, siendo incluso cono-

cido por algunos literatos de América Latina (como el colombiano José Asunción Silva), sólo a partir de 1890, aproximadamente, obtendría plena resonancia en los medios intelectuales del continente americano, cuando la divulgación de su arte y de sus formas artísticas llegaría a consumarse de modo definitivo. Por otra parte, el simbolismo, visto como necesidad de explorar y comunicar las más ocultas realidades del ser humano y del mundo, ha existido en todos los tiempos. En la tradición literaria hispánica, desde la mística de San Juan de la Cruz hasta las creaciones de los modernistas, pasando por lo "inefable soñado", como diría Jorge Guillén, de las rimas becquerianas, hay toda una veta "simbolista" que trata de exceder la pobreza denotativa del lenguaje e infundirle mediante extrañas asociaciones, un cariz polisémico y misterioso.

Ahora bien, como "escuela" literaria, si tal categoría puede concedérsele a un marbete dentro del que se incluyen individualidades literarias de naturaleza tan heterogénea, el simbolismo no se consolida hasta el último tercio del siglo XIX. En efecto, Rimbaud, Verlaine y Mallarmé escriben sus obras más importantes a principios de los años setenta del siglo pasado, aunque los principales poemas de Mallarmé habían sido ya compuestos a finales de los años sesenta. El grado más elevado de actividad polémica abarca, sin embargo, la década comprendida entre 1885 y 1895. En el 86, el 18 de septiembre, Jean Moréas publica en *Le Figaro* de París el "Manifiesto literario de la Escuela Simbolista". Y a partir de entonces es cuando, tanto las obras simbolistas y sus nombres más sobresalientes, como sus códigos o sus procedimientos técnicos se extienden al resto de Europa, llegando un poco más tarde, después de atravesar el Atlántico, hasta América Latina, en donde cristalizan. En estas latitudes el grado de recepción del movimiento simbolista varía según el país y, por supuesto, según el autor. En el caso de Manuel Gutiérrez Nájera sospechamos que, si tal recepción se dio, fue algo exigua. O al menos no tan impactante como para que el Duque se dignara aludirla con la misma natural insistencia con que haría mención de otros estilos literarios. Por ejemplo, del parnasianismo. Mas, aparte de este llamativo vacío de referencias críticas, apreciamos,

haciendo honor a la verdad, que la lírica de Gutiérrez Nájera entabla escasísimos nexos con el espíritu del simbolismo, debido, quizá, a dos razones de principal magnitud.

En primer lugar, a la parcial ignorancia, por parte del mexicano, de las creaciones de buen número de los representantes de este movimiento, ya que (salvo a Verlaine, nombrado al final de un cuento de 1893, "El vestido blanco", y a excepción asimismo del belga Maurice Maeterlinck, poeta y dramaturgo en lengua francesa),<sup>3</sup> pocas son las figuras simbolistas que llegó a conocer en profundidad. En segundo lugar, a Gutiérrez Nájera le costó asimilar la novedad de la técnica simbolista, seguramente por la recurrencia que hacía a la intuición, a la sugerencia, a las asociaciones de ideas, a las impresiones subjetivas, a su indeterminación semántica. Notaba que los poetas franceses hablaban "un lenguaje encantador, pero incomprendible": "Leo los versos de Verlaine, y me pregunto, ¿qué he leído? No son versos, unos no tienen rima, otros no tienen metro" (Gutiérrez Nájera "La vida..." 178). La tradición lírica precedente, en la que se hallaba fuertemente inmerso y de la que nunca consiguió zafarse del todo, le impedía entender una poesía que en lugar de *decir*, de expresar un mensaje con absoluta nitidez, unívocamente descifrado, se deleitaba en la creación de vagos, indefinidos, morbosos estados de ánimo, suscitados mediante la musicalidad verbal y la magia que despedían las palabras.

De Verlaine, también, pero apelando a su faceta de crítico literario, transcribe Nájera en "*Flores de Iris*, de Manuel Larrañaga Portugal" una apreciación elogiosa sobre José María de Heredia: "el soneto ha tenido en ese español singularmente francés —opina el «Pauvre Lélian»— su gran poeta definitivo" (*Obras* 1: 505). Estas palabras que, insertas en "José María de Heredia" (ensayo de *Les hommes d'aujourd'hui*), figuraban ya traducidas

---

<sup>3</sup> El nombre de Maeterlinck lo encontramos junto al de Henrik Ibsen, León Tolstói y otras figuras representativas de la sombría y pesimista literatura de fin de siglo en el ensayo "*El libro del amor*, de Adalberto A. Esteva", fechado en 1891 (*Obras* 1: 463). Del simbolista belga pudo Nájera haber leído, si acaso, *Los invernaderos* (1889), o sus dramas *La princesa Malena* (1889) o *La intrusa* (1890).



al español en los *Cromitos cubanos* de Manuel de la Cruz, publicados en La Habana en 1892, aportan un dato revelador, porque, curiosamente, dentro del mismo artículo cita Nájera unas líneas más abajo a Manuel de la Cruz, todo lo cual confirma nuestras sospechas de que en realidad el Duque Job, por lo menos en este caso, no leyó directamente a Verlaine, sino que la observación del francés sobre el poeta de *Los trofeos* le llegó a través del crítico cubano, es decir, que la recibió de segunda mano.

Cabría incluso relativizar más la "presencia" verlaineana en la obra del Duque Job, limitada, como hemos visto, a un par de menciones aisladas. No deja de ser indicativo en este sentido que los tres textos del "Pauvre Lélian" que recoge la *Revista Azul*, importante órgano difusor del movimiento modernista en sus inicios,<sup>4</sup> fundada en 1894 por Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo, no se publiquen hasta después de la muerte del primero,

<sup>4</sup> La *Revista Azul* (1894-1896), surgida en principio como suplemento literario dominical del periódico *El Partido Liberal*, dirigido por Apolinar Castillo, se irguió desde el primer número en catalizador estético, intelectual y cosmopolita de las nuevas corrientes literarias florecientes en las postrimerías del siglo XIX. Superar las formas anquilosadas y abrir las puertas a todo lo bello, sin que importara el desvío de los cánones establecidos, fue la finalidad que aspiró a alcanzar; tuvo por destinatario a todo el subcontinente hispanoamericano, sin exclusión de nacionalidad o país, y del análisis global de su contenido se desprende la intención de una línea fuertemente ecléctica que obedecía a la amplitud de criterios que alentó a sus directores. La revista admitía la inserción de poesías, ensayos sobre arte, estética, literatura, psicología, religión, filosofía, cuentos, selecciones sacadas de novelas y otros escritos publicados bajo los encabezamientos de "Páginas nuevas", "Páginas olvidadas", "Páginas escogidas"; hay mucho en ella sobre teatro; información de los libros recién aparecidos, sobre música; pensamientos sacados de autores clásicos. En la sección "Azul Pálido", bajo la dirección de Díaz Dufoo, se encuentran notas de actualidad sobre personalidades y sobre la vida cultural de la capital. Todo eso salpicado con numerosas traducciones de poemas, relatos, novelas, crónicas y ensayos de origen extranjero. Sin embargo, el eclecticismo de la revista se advierte sobre todo en la presencia dentro de ella de obras y de autores de los más variados gustos, tendencias y estilos del momento, y aun de otros no tan recientes. Charles Baudelaire, Rufino Blanco Fombona, Paul Bourget, Julián del Casal, José Santos Chocano, Fedor Dostoievsky, Gabrielle D'Annunzio, Balbino Dávalos, Fabio F. Fiallo, Jules Lemaître, Henri Le Roux, y muchos otros encontraron un hueco en las páginas de esa publicación, en la que estamparon algunas de sus obras más conocidas, al lado de las cuales nos es dable divisar las firmas de Ignacio Manuel Altamirano, romántico, los versos del italiano Giacomo Leopardi

acaecida el 3 de febrero de 1895. Así es. El 28 de abril de ese mismo año aparece en la página 407 de la revista una traducción del poema "Mística", perteneciente a *Sagesse* (1881); un año después, el 9 de febrero de 1896, se publica un artículo sobre Shakespeare (234-235). Y el 29 de junio, también en ese año, una crónica de viaje titulada "Holanda: Paisaje, Amsterdam" (134-136).

Así pues, no nos queda otro remedio que aceptar con ciertos reparos la huella simbolista (minimizada en sus conceptualizaciones teóricas y en la praxis poética) dentro de la obra del escritor mexicano. No sucede lo mismo con las exquisitas formas de los adoradores del "arte por el arte", cuyo sello apareció más tangible, mucho más materializado, en la lírica najeriana posterior a 1887. También aquí hay que matizar, porque nuestro autor, admirador de la esculpida tersura del verso parnasiano, rechazaría la impasibilidad y la frialdad marmóreas que lo caracterizaban, como lo hicieron José Martí y José Enrique Rodó.

Los artículos dispersos que conocemos de Gutiérrez Nájera, en los cuales deja elocuentes testimonios, corroboran su predilección por los seguidores de Gautier, porque —a diferencia de lo que ocurre con los simbolistas— en ellos menudean las alusiones a escritores del Parnaso, desde Théophile Gautier ("Théo", como lo llama) hasta Leconte de Lisle, desde François Coppée hasta Catulle Mendès, desde Théodore de Banville hasta Sully Prudhomme o José María de Heredia. De la corriente parnasiana lo que más le sedujo fue el hincapié que hacía en los aspectos sensuales del lenguaje, en el gusto evidente por la línea, por la plasticidad de tonos, en la importancia que concedía a la pintura visualizada en el utillaje descriptivo:

Usted como yo —le dice a Manuel Puga y Acal— es apasionado de la forma; sentimos la voluntad del color y de la línea; nos fascina y encanta por ejemplo este admirable verso de Díaz Mi-

---

o de los alemanes Wolfgang Goethe y Heinrich Heine, un fragmento de Gustave Flaubert, unas piezas de Ramón de Campoamor, los versos de Antonio Fernández Grilo, el realismo de una Emilia Pardo Bazán o la crítica pseudocientífica de un Max Nordau, por citar sólo algunos ejemplos.

rón: «... el puro y culminante pecho / hinche y erige su botón de rosa!» Creemos en Gautier, buscamos la paleta de los Goncourt, nos evadimos del diccionario de la Academia porque está lleno de palabras secas y de vocablos grises, nos suena a banda musical la poesía de Zorrilla y a vihuela destemplada la poesía de Grilo (*Obras* 1: 236-237).

Declaración que, pese a su revolucionaria modernidad, no opaca la auténtica naturaleza de su poesía, romántica en cuanto a linaje, en cuanto a urdimbre expresiva, en cuanto a raíz semántica y a identidad.

El deslumbramiento del escritor mexicano por la belleza escultórica de los parnasianos no significa que él fuese, ni con mucho, un fiel emulador de la estética francesa inaugurada por Gautier. La excesiva serenidad intelectual, la perfección desinteresada, el culto que rendía al artificio exótico no congeniaban con la índole espiritual de Gutiérrez Nájera, más proclive al sentimiento y a la interiorización emotiva del universo poético que a la impecabilidad de un arte autónomo, libre de imbricaciones ideológicas o espirituales. En lugar de una poesía cerebral, de rigurosa filiación parnasiana, Nájera acomete en el texto el intento de un subjetivismo lírico que cede el paso sin impedimentos, que deja circular con absoluta libertad el totalizador fluido de la emoción.

Insistiremos en ello más adelante, al hablar de las ideas poéticas de Nájera, a la par que lo verificaremos en piezas líricas concretas. Por ahora limitémonos a apuntar este rasgo como significativo al definir una de sus vertientes creativas, antes de pasar revista a la actitud del escritor frente a otras tendencias literarias contemporáneas.

En lo que atañe a la "poesía decadente" (o lo que por tal denominación entendía él), sorprende encontrar en la lista de figuras literarias citadas o comentadas por él a muy pocos escritores simbolistas.<sup>5</sup> Tampoco llama la atención sobre el italiano Gabrie-

<sup>5</sup> A menudo los términos de "decadentista" y "simbolista" convergían difusos en labios de la crítica y del lector de fin de siglo, que los usaban casi como sinónimos. A Verlaine, a Mallarmé, se les tildó en numerosas

lle D'Annunzio o sobre el parisiense Joris-Karl Huysmans, pese a que el primero había publicado su primer libro de poemas en 1879 (*Primo vere*) y en 1889 y 1894, sus novelas *Il piacere* y el *Trionfo della morte*, respectivamente, y pese a que el segundo había escandalizado en 1884 a la crítica y a los ambientes literarios ortodoxos franceses con la que fue considerada breviario de la sensibilidad estética "decadentista": la novela *À rebours*.

La postura de Gutiérrez Nájera ante esta indefinida, proteica y novedosa moda en las letras europeas adolece de ambigüedad, oscilando entre la veneración, siempre con algunas reticencias, del decadentismo francés y un discreto y desapasionado rechazo del mismo. Comentando un volumen de Adalberto A. Esteva, *El libro del amor* (1891), observa con satisfacción la ausencia en él del refinamiento abusivo a que había llegado buena parte de la literatura francesa de la época. A su juicio, el libro está libre del "afeite excesivo, afeminado, a las veces grotesco, de esos *decadentes* —como hoy se les llama—, encaprichados en adomar, con brillantes cintajos y primorosas bandeletas, momias poéticas" (*Obras* 1: 460). Ni tampoco descubre en él el pesimismo dominante en la literatura contemporánea escrita en Europa, de la que es anticipo eminente la obra de Charles Baudelaire. Como sabemos, por haber cantado en sus *Flores del mal* (1857) los "paraísos artificiales", la sensualidad lujuriosa, las drogas, lo satánico, los perfumes envenenados de lo prohibido y haber convertido en materia poética los bajos fondos, las perversidades más extravagantes y encervantes de su propio *ennui* vital, de su *spleen*, Baudelaire representaba para Nájera la lírica materialista. La censura que hace al *poète maudit* francés lleva implícita, en el fondo, una dura crítica a los modelos de esa "prostituida" y "carcomida" Europa, modelos que "la virgen América", según su punto de vista, no debe bajo ningún concepto imitar.

---

ocasiones de "decadentes". Era una fácil etiqueta que colgaban los académicos indiscriminadamente, tanto a los miembros del cenáculo simbolista, como a otros autores de la época, cuya estética avanzaba por derroteros más personales. Será la crítica moderna de nuestro siglo la que intentará deslindar el significado de ambos conceptos, soslayando muy a menudo el verdadero encuadre histórico en que surgieron.

Siguiendo con el análisis del libro de Esteva, le complace ver que sus versos están

limpios de esas negruras que se van extendiendo en la poesía moderna y en cuyo fondo tetro resaltan los gatos fantásticos de Baudelaire, los animales deformes de Rollinat, los demiurgos de Poe, las rojas llamaradas de Richépin, y cadáveres, espectros, aparecidos, esqueletos, carne en putrefacción, visiones de alcohólico; espantos de novicia, sueños de verdugo. En estos mares de la poesía predominante —en Francia sobre todo— hay olas de éter, olas de morfina, olas de ajeno, brumas de tabaco, y bajo el turbio cristal sólo se deslizan hambrientos los monstruos marinos y dispone el pulpo sus tentáculos en estratégica actitud (*Obras* 1: 462-463).

No obstante su alejamiento de esta poesía “decadente”, incompatible con su fina y romántica sensibilidad, Nájera, sin perder nunca de vista su vocación de hombre cosmopolita, abierto a los cuatro vientos de la cultura y del arte universal, da muestras de tolerancia crítica, de objetiva y de sana imparcialidad, cuando añade: “¿Cómo he de negar las terribles bellezas de esta poesía morbosa? Inspírame ella doble curiosidad: la del artista y la del que explora, más osado que Stanley, el continente negro del cerebro humano” (*Obras* 1: 463). Lo que no obsta para que luego, una vez saciada esa ingénita curiosidad, termine relegando a la sombra y al almacén del olvido, por decirlo de alguna forma, todas aquellas tendencias foráneas que, por no avenirse ni con su estilo ni con su particular modo de sentir, no llega a interiorizar poéticamente.

Ello no nos debe conducir a forjar la imagen de un autor tradicionalista, remiso a toda posibilidad de cambio estético, a cualquier progreso modernizador. Al contrario. De la ambivalencia de sus opiniones emerge la esperanza de una gran innovación literaria en la que deposita su confianza, pero que él, por diversos motivos, no logra consumir. Si de un lado ataca a “los afrancesados de hoy en día, [a] los neuróticos, [a] los desequilibrados, [a] los bebedores de ajeno, que convierten la historia en crápula y en obscenidad la agudeza” (*Obras* 1: 468), de otro re-

conoce también su condición de lector voraz de obras galas y de libros extranjeros, para los que no escatima, cuando se los merecen, juicios en extremo laudatorios. Además, celebra con entusiasmo la labor revolucionaria que en Hispanoamérica estaban llevando a cabo algunos jóvenes escritores, a los que da su más cordial bienvenida. Así, los versos de José Juan Tablada, “pensados en francés, casi escritos en francés, algo neuróticos, pero siempre bellos y reveladores de un gran talento artístico” (*Obras* 1: 450). Su sed de originalidad lo instó a denunciar la anquilosis que durante la segunda mitad del siglo XIX estaba padeciendo la lengua poética castellana. En una “Carta abierta al señor D. Ángel Franco” él mismo se confiesa, en asuntos de gramática, resueltamente antiacademista:

no entiendo cosa de retórica; olvidé, si es que lo supe, cuanto me enseñaron algunos preceptistas de literatura y a vuelta de leer, por innata afición, libros franceses —lo cual aconsejo a Ud. que no haga con exceso y frenesí— ando muy descarriado en español (*Obras* 1: 94).

Si hacemos caso a un coetáneo suyo, a su admirado amigo José Martí, Gutiérrez Nájera, según dice el cubano a Manuel Mercado en una carta fechada el 26 de julio de 88, “es de los pocos que está trayendo sangre nueva al castellano” (Martí 129). Mas ni con sus adelantos, atisbos y premoniciones certeras, ni con la “sangre nueva” con la que daba a entender Martí la novedad en Gutiérrez Nájera del espíritu francés, de la gracia, de una ductilidad y una flexibilidad desconocidas hasta entonces en las formas métricas castellanas, es posible sepultar del todo la verdadera fuerza motriz que dinamiza a su poesía, la latencia germinal que vertebra su poética y la cimienta. O dicho de otro modo: por su concepción del mundo y de la vida, por el espíritu de su obra, por el enfoque que da a los temas, Gutiérrez Nájera, su obra lírica, representa un producto maduro, algo tardío, de la escuela canónica romántica —en el ámbito hispanoamericano de larga cronología— y que en torno a 1880 nos da aún sus últimos productos estéticos. Dentro de las opciones creativas que enriquecen el ecléctico mapa literario de fines del siglo XIX en Amé-

rica Latina, Gutiérrez Nájera opta, sobre todo, por el romanticismo.<sup>6</sup> Ni qué decir tiene que este romanticismo, sobrealargado hasta los umbrales del fin de siglo XIX, ha sufrido variaciones que lo distancian del de las primeras generaciones: la emotividad gana terreno a la grandilocuencia, a la declamación, al lloro desbordante y apasionado, que sin desaparecer del todo, aminoran sus efectos. La estridencia se diluye, mientras le sucede el canto y la confesión íntima, el acendramiento lírico, la expresión medida. Se ha producido una sedimentación, por tanto, del romanticismo exultante del periodo inicial.

A semejanza del romanticismo de Bécquer o el de Musset, el de Nájera se caracteriza por su "tono menor". Pero en él, sin embargo, se mantienen intactos los rasgos temperamentales indispensables que nos permiten identificar su unidad ontológica. La aversión de Nájera al materialismo y a la filosofía positiva (que será blanco también de las posteriores críticas de los modernistas) no logra proyectar todavía su obra hacia el futuro movimiento literario, no la hermana —a nivel poético, claro está— a la que realizarían años más tarde, y aun en vida suya, los hombres del novecientos. Lejos de eso, el ambiente cientificista que predominaba en México, el materialismo y la chatura de la sociedad burguesa finisecular lo indujeron a aferrarse más aún al viejo idealismo romántico —reactualizado, por otra parte, durante el fin de siglo—, del que, como demostraremos luego, no llegó nunca a despegarse. Así, a los argumentos positivistas en boga en el México de la época,<sup>7</sup> que aconsejaban una literatura

<sup>6</sup> Santiago Argüello subraya la coincidencia de los primeros años de formación artística del Duque Job con la tardía epidemia romántica en el Nuevo Mundo, donde los efectos de exaltación, artificiosidad y amaneramiento ya de por sí considerables en la versión española del espíritu romántico, se intensifican y cobran vigorosa fuerza: "Creció Gutiérrez Nájera en México en pleno reinado literario del romanticismo español de última hora. La sociedad de entonces era tan romántica como los poemas. Todo hombre era un héroe, y toda mujer una heroína. Los libros habían anegado a las costumbres, y las costumbres acababan de melodramatizar los libros" (191).

<sup>7</sup> En México las ideas positivistas fueron impuestas por Gabino Barrera, antes que nada en la educación, a partir de 1869. En las teorías literarias, las concepciones materialistas y positivistas contra las que luchaba Gutiérrez Nájera las divulgaban numerosos críticos; entre ellos, Ignacio Ramírez, que,

utilitaria, que tuviese sólo por fin la mejora de las costumbres sociales, en vez de una poesía intimista, sentimental o entregada a especulaciones metafísicas, opondría el mexicano su idea de que la lírica ha de expresar eterna, invariablemente los sinceros y complejos sentimientos que fortalecen al ser humano. En la mentalidad de nuestro autor, la esencia misma de la poesía hay que buscarla, no en la deificación de la materia, sino en las profundas emociones connaturales al alma del hombre, en aquel núcleo de nuestro corazón del que salen lanzados, en espontánea fuga, los más variados matices del sentimiento:

Para nosotros la poesía es y debe ser la manifestación\* de nuestros sentimientos; para nosotros, el poeta debe cantar su fe y sus creencias, sus luchas y sus triunfos, sus amores y sus desengaños; debe ser arrebatado y sublime como Quintana y Beranger, si arde en su pecho el amor patrio; lánguido y tierno como Petrarca y Garcilaso, si su corazón late a impulsos de la pasión sublime del amor; y aterrador y sombrío como Goethe y Byron, si su alma, agostada por el hielo del desengaño, sólo puede prorrumpir en el fúnebre cántico de la muerte, en el salvaje grito del dolor<sup>8</sup> (*Obras* 1: 111).

La aceptación de una literatura "científica", objetiva, significaría, según Gutiérrez Nájera, la muerte y el fin de la inspiración

---

en sus *Lecciones de literatura* (1884) definía la belleza así: "La impresión agradable que se llama belleza, es una impresión directa del objeto sobre los sentidos correspondientes, siempre que el placer provenga de una causa externa [...]. La belleza literaria, por lo mismo, debe considerarse en los objetos representados, en el instrumento literario que es el lenguaje y, por último, en la utilidad de las mismas producciones literarias". En cuanto a si la literatura puede ser una ciencia, respondía Ramírez afirmativamente, dando mayor envergadura a la concepción materialista de esa "botánica del lenguaje": "Pero la literatura ¿puede ser una ciencia? Sí, porque el lenguaje no es más que la *manifestación fisiológica de organización humana*; y porque en el mismo lenguaje se distinguen fácilmente los elementos sociales; y porque los objetos significados y las diversas clases de signos obedecen a leyes constantes, que una vez encontradas, no será difícil distribuir en numerosas teorías" (citado por Martínez Peñalosa en su Introducción a las *Obras* 1 de Gutiérrez Nájera 21).

<sup>8</sup> "Páginas sueltas, de Agapito Silva", serie de artículos aparecidos en *La Iberia*, los días 10, 11, 12, 13 y 14 de mayo de 1876 y firmados con las iniciales M. G. N.



poética. El historiador debe relatar los acontecimientos que deciden la evolución del mundo; el filósofo consagrarse al perfeccionamiento intelectual y moral de la humanidad; al moralista corresponde la justa censura de las conductas y vicios sociales,

empero déjesele al poeta levantar su espíritu del sucio fango de la tierra, déjesele volar libremente en alas de la imaginación por los celestes espacios del idealismo, cernerse como el águila en las ondas purísimas del éter, y soñar con mundos de luz y de ventura, con ángeles de amor y de belleza (*Obras* 1: 111-112).

Fácil es deducir de la reivindicación del idealismo, de la imaginación, de la enjundia del sentimiento en la creación de la obra lírica un rechazo bien explícito del alienante espíritu realista, inhibidor de la inspiración y del "arrebatado vuelo" del genio poético. Nájera, en oposición a un género de literatura, muy frecuente en la época en que vivió, que limitaba sus temas al ámbito de lo real, defiende con vehemencia la libertad creadora, el amor a la belleza, la supremacía de los valores espirituales por encima de los materiales. Suavizando, si no desdeñando, lo que él llama "bienes positivos", aquellos que atañen a las esferas industrial y política de los países, se interroga si "¿No son bienes mil veces mayores y de más alta trascendencia los que se verifican en el espíritu y tienen por dominio el anchuroso campo de la idea?" (*Obras* 1: 113). La convicción severa en la gracia platónica de lo ideal, sobre la que debe tener puesta el hombre de letras su mirada, decide, al medirla con su metro, la valía, la superioridad de una obra de arte. El artista ha de trazarse la divina meta de ascender a las altas regiones del espíritu; elevarse del sucio materialismo de la vida, desplazar la realidad sublimándola, ha de constituir su más caro anhelo. El poeta que se precie de tal aspira a diseñar, trascendiendo los estrechos límites del medio físico, la realización de una obra hermosa, desnuda de prosaicas referencias a la materia, que conquiste niveles memorables de belleza, de perfección estética y, subrepticamente, al mismo tiempo ética. Ardua tarea ésta para la que dispone (o al menos debería disponer) de un aliado muy influyente, al que tiene pleno derecho todo artista: el don vital de la libertad creadora.

Esa misma independencia de espíritu en el momento de la realización literaria, esa inexistencia de lazos que ahoguen la sagrada inspiración del artista, es motivo de idéntico reclamo en otro artículo del 76, "El arte y el materialismo". Ahí encontramos similares concepciones sobre la función del arte, el quehacer poético y la literatura; una vez más se muestra Nájera inamovible en lo que a sus posicionamientos estéticos concierne: a la par que sigue abominando de las teorías realistas en boga y del "asqueroso y repugnante positivismo", se yergue en vigoroso defensor del ingrediente sentimental y del sentimiento desglosado, sí, en sus más amplias manifestaciones (patriótico, sentimental, amoroso...).

En un poco habitual tono doctrinario asienta, respecto al sentimiento amoroso, su naturaleza divina y la sublime fuerza que lo impulsa:

el amor, ora se dirija a la Divinidad, ora se manifieste en el orden humano, pero tan espiritual y puro como nosotros lo concebimos, de tal manera desligado de las cadenas de la materia, ese amor bendito y santo para el que la unión sexual es sólo la revelación en el orden físico de los sentimientos del espíritu, el lazo material de dos almas que se confunden y se asimilan; ese amor que es el amor divino en toda su extensión como el último de lo bello relativo a lo bello absoluto; ese amor, decimos, es la escala misteriosa que Dios presenta al hombre para que ascienda de la tierra al cielo (*Obras* 1: 56).

Y en otro lado, en líneas que desvelan su aprecio por la poesía de temática erótica, intenta convencernos —en palabras que remiten al trascendentalismo neoplatónico de la época— de que el amor, excediendo las fronteras del goce estrictamente sexual, es "*una pasión santa y sublime que regenera y engrandece al hombre*" (*Obras* 1: 50; el subrayado es del autor).

## II

Ahora bien, ¿está la obra lírica de Nájera consolidada sobre la base de este cúmulo de dogmas sentimentalistas? O en otras pa-

labras, la constelación de pensamientos románticos que nuestro autor disemina en su obra crítica ¿la traslada luego en la práctica a la resolución final del texto versificado, al poema? En líneas generales creemos que sí. Los versos najerianos, su lírica intimista, sin duda configuran de un modo operativo los temas que en los ensayos críticos son objeto de acusado interés: el amor, que en consonancia con la idea de Wordsworth de que la poesía es el desborde espontáneo de sentimientos intensos, el vehículo literario que mejor expresa y exterioriza la emoción, aflora en los textos poéticos de Gutiérrez Nájera. Pero se trata de un amor rara vez dichoso, un amor rasgado en su cuerda más triste, más melancólica. Con frecuencia hallamos al poeta sumido en la infelicidad y la frustración amorosa ocasionadas por la gélida arrogancia de una amada que, siempre sorda a los incansables requiebros de su enamorado, invade con su presencia algunos poemas de esta índole. El amor, oprimido por el yugo tenaz de la desdicha, ocupa, en tanto que tema, un lugar privilegiado en composiciones como "Hojas secas" (1877), "Deseo" (1878), "La noche de San Silvestre" (1879), "Frente a frente" (1879), "Versos" (1880), "Si tú murieras" (1880), "Crepúsculo" (1887) y un largo etcétera. El tratamiento del amor en gran parte de la obra lírica del Duque carece de las aristas necesarias para dotarlo de originalidad temática con respecto a sus antecesores en el tiempo. Recogen estas composiciones en su mayoría algunos de los esquemas arquetípicos heredados de la tradición poética universal, en especial el amor romántico y la singular orientación que la filosofía romántica le da a la motivación amorosa. Amor insatisfecho, desgraciado —según los estudios de Denis de Rougemont, una constante en la literatura de Occidente—,<sup>9</sup> desde el antiguo mito de la pasión funesta en el anónimo *Roman de Tristan et Iseult* hasta, por ejemplo, el más moderno enfoque natu-

---

<sup>9</sup> Rougemont descubre que en Occidente "el amor feliz no tiene historia"; y con la misma lucidez que le caracteriza sigue observando el ensayista, sociólogo, europeísta e historiador suizo que "lo que exalta el lirismo occidental no es el placer de los sentidos ni la paz fecunda de la pareja. Es menos el amor colmado que la pasión de amor. Y pasión significa sufrimiento" (16).

ralista de Flaubert en su clásica *Madame Bovary*, en la que entran en escena componentes estructurales que veremos a la novelística repetir hasta la saciedad: en primer lugar, el adulterio; en segundo, el obstáculo u obstáculos inesquivables a los que el personaje se enfrenta y, en tercer lugar, como solución moral, el suicidio.

Puestos sobre aviso entonces del contexto ideológico —o sea, la retórica del amor desdichado, el amor en el vórtice de la infelicidad— que rodea en el plano sentimental a la poesía decimonónica (no otra es la de Gutiérrez Nájera que poesía del siglo XIX, imbuida tanto de las virtudes como de los defectos en que degeneraron las modas literarias de las generaciones románticas europeas y americanas), huelga pormenorizar con detalle la obligada semiótica que acompaña a este género de ficciones, es decir, llantos entristecidos, quejas amorosas, exclamaciones de dolor, súplicas, sacrificios... El émbolo del amor va recorriendo así una homogeneidad de temas que, como las varillas de un abanico, se abren en un haz de proteicas variantes; por ejemplo, el tema de la fugacidad de la vida, de lo efímero de las pasiones y de los instantes dichosos. Pero también la persistencia en el deseo, como en "Hojas secas" o en "Siempre a ti" (1876), aunque el objeto ambicionado no devuelve al poeta más que desaliento y amarga congoja. En este último punto la cosmovisión erótica de Nájera hunde sus raíces en unas vigencias que se remontan, no ya sólo a los petrarquistas del Siglo de Oro, sino a la dialéctica platónica del amor, a los planteamientos de los druidas y, como antecedente más cercano, a la poesía de los trovadores de los siglos XI y XII, la lírica provenzal, que instituye el culto al amor en su semblante insatisfecho, no colmado y perpetuamente infeliz. Según estos arquetipos del sentir occidental, asimilados y adaptados por una élite socio-cultural refinada, el poeta sufre de continuo el frío rechazo de la mujer; lo sufre, pero al mismo tiempo, aunque resulte paradójico, se complace experimentando ese dolor, sin el cual no puede seguir viviendo. En consecuencia, el iterante hincapié en el desesperanzado amor del poeta —versificado en estrofas emotivas— degenera en un círculo vicioso que

aglutina dentro de sí un sentido seudomasoquista del amor (amor cortés) y que nada mejor que el siguiente fragmento del poema "Siempre a ti" (1888) sintetiza:

mientras más me desprecias, más te amo;  
 mientras más me desdeñas, más te ruego  
 (Gutiérrez Nájera *Poesías* 1: 112).

Si en "No tan gallarda..." (1888) no excede el feliz canto a las beldades de la amada, otras composiciones, en cambio, van más allá, suministrando los materiales necesarios que apuntan dimensiones temáticas más negativas, menos exultantes del amor. "Desde lejos" (1887) expresa el anhelo del bardo de ver hecha realidad algún día la cara ilusión que alberga desde hace largo tiempo en el espíritu. Esa ilusión —lo adivinamos en seguida— no es otra que ver su amor correspondido. En "Versos" hay un lamento de soledad ante la inquebrantable indiferencia que ha mostrado siempre el ser al que ama con ternura; lo que no impide que una vez más suspire reclamando sus favores. En "De vasallo" (1887?) reafirma su condición —aceptada con paradójico deleite— de prisionero de amor, esclavo de la dama (el vocabulario lo toma del modelo caballeresco-cortesano, así como de la lírica petrarquista: *soberana* y *señora* para la amada *vasallos*, *vínculos de hierro*, *cadena*s, el oxímoron *blando cautiverio*, a todo lo cual se agrega alguno que otro rasgo prosódico —como la diéresis en *süaves lazos*— de una aureola poemática que retrotrae esos textos a los siglos XVI y XVII).

Siendo poesía amorosa escrita por un hombre durante el siglo pasado, entendemos que el eje de los sentimientos gire en torno a la mujer. Ella es el centro del poema. En Gutiérrez Nájera, siguiendo una línea idealizadora, la descripción de la mujer —muy pálida, delicada, sensitiva, de cutis blanco, rebosante de espiritualidad— nos sitúa ante una estereotipada imagen que amalgama además, completando el retrato, otros rasgos tipificadores: cabellos rubios, labios rojos como el coral, etcétera. Por lo común, son mujeres murientes o, si no, por lo menos vulnerables, frágiles como una delicada flor que está a punto de desho-

jarse; modelo femenino que también Gutiérrez Nájera desarrolla en algunos de sus cuentos sentimentales, ornándolo con matices nada disímiles de los que ilustran los versos de "Blanco-Pálido-Negro" (1888) o de alguno que otro poema. En "Blanco-Pálido-Negro" hipnotiza a la voz poético-narradora la escena de una joven de aspecto enfermizo sentada en la alcoba y que "respiraba junto al sofá, / pálida y blanca como una muerta" (*Poesías* 2: 109). De cuando en cuando agrega el autor una nota de tímido sensualismo, como en "Tu retrato", pieza lírica de 1877; la visión es esta vez la de una belleza femenina concebida en la nebulosidad del sueño, cuando no, en el poema "Después del teatro" (1879), adquiere de súbito unos contornos artificiosos, o bien, en el mismo texto, asume una apariencia casi inmaterial. Formas de mujeres fugitivas, siluetas femeninas imaginadas, arquetipos de mujer/señora feudal/ángel/demonio agenciados de hermosura helénica, como el que hallamos en los endecasílabos de otra composición: "A Kámer" (aquí la dama se compara a la Diana Cazadora, nimbada de un aura divina y poseedora de unas líneas soberanas). En este caso, para exaltar las gracias de la señora el cantor no encuentra más vehículo que los "versos rotundos de belleza antigua" de este poema, que, en efecto, parece construido de acuerdo con el ideal de elegancia, contención emotiva y serenidad marmórea de los clásicos. "Crepúsculo", otro ejemplo, engloba todo un programa de *tour* amoroso. El amor se asocia al languidecer del día sobre el mar, en el interior de una barca. A partir de la simbiosis de estas dos realidades ontológicamente alejadas, la conducta y los movimientos de la mujer terminan fundiéndose a la evolución de algunos elementos primigenios (el agua marina, el aire) entresacados de la naturaleza. Juntos alternan en perfecto equilibrio. Además, fenómenos externos y experiencias íntimas armonizan de modo sintético, llegándose a entrever indicios claros de relación o de comunión panteísta. Identificándose el ritmo del amor con el ritmo armónico de la naturaleza, el poeta dirige y guía sus propios movimientos, pero sobre todo programa los movimientos de la enamorada, a quien invita a amar conforme a una serie de pautas conductuales que no desentonan con el orden natural establecido. Por tanto, diálo-

go de los sentimientos con la naturaleza, expresión de una correspondencia estrecha entre ambos planos, que se traduce en vínculos analógicos, en comparaciones, en juego de paralelismos, en simultaneidades...

Ejemplos como los citados podrían multiplicarse; proliferan, de hecho, en el discurso poético najeriano. Y es que hablar de amor, en las valoraciones conceptuales de Nájera, es hablar de poesía. El sentimiento amoroso en su total desnudez, los íntimos entresijos del corazón humano, no hallan canal más apropiado para manifestarse que el que le dispensa la subjetividad de la poesía. La poesía —importante es captar los valores idealistas que Gutiérrez Nájera le atribuye a este género literario— instala dentro de sí, como algo propio a su terreno, la condición insoslayable que la convierte en arte elevado, de supremos, de evanescentes dones estéticos difíciles de aprehender por los sentidos. Y es esto lo que motiva su deliberada predilección. No es la poesía, como argumentaban las doctrinas materialistas, un vano conjunto de sonidos y de signos que distribuyen matemáticamente unas leyes, sino que, vista por los ojos de un romántico, supone la forma más sublime que puede encarnar el pensamiento humano, y también, cómo no, el sentimiento. Ya aseguraba Lamartine que la poesía “toma a la música esa cualidad indefinida a la que se llama celeste —a falta de encontrarle otro nombre—, hablando a los sentidos por la cadencia de los sonidos y al alma por la elevación y la energía del sentido, se apodera de todo el hombre a la vez; le encanta, le arrebató, le embriaga; exalta en él, el principio divino; le hace sentir por un momento esa *cierta cosa más que humana* que ha hecho que se le llame la lengua de los dioses” (Martínez Peñaloza 22). La explicación no da lugar a dudas.

De las nociones conceptuales dispersas en diversas páginas de las muchas que redactó Gutiérrez Nájera, lo mismo las escritas en verso que las prosísticas, se infiere la extraña intervención de una misteriosa presencia ajena a la voluntad humana del escritor y que le asalta justo en el momento de iniciarse la actividad poetizadora. De esta manera, en “Nada es mío” (1884), que incluye una meditación acerca de la génesis de la poesía, explicitada por

un golpe de divinos sonos o transmitida por la voz de la naturaleza, muy copiosa (según parece) en emanaciones líricas, el poeta, sin que ponga nada de su parte, se limita a escuchar sólo los musicales versos del mundo alado, de las aves, y a recogerlos; a reproducir las líneas que Dios le dicta o las imágenes que las estrellas, los cometas y otros elementos celestes envían en forma de destellos luminosos. Según creencia najeriana, el germen de la realización poética no descansa en la mente ni en el corazón del que escribe, ni mucho menos en un supuesto don excepcional del que está poseído el buen artista. Antes bien, el nacimiento del acto creador proviene del exterior viviente: dimana del canto de los pájaros, de los astros, de las sombras nocturnas y de la aurora, que elaboran de continuo mensajes codificados que el bardo descifra con su lira, vertiéndolos luego en un discurso textual legible, material, concreto, en un discurso poético articulado en música verbalizada, que constituye el poema.

¿Qué definición cabría dar entonces del poeta? Por sorprendente que resulte, el de un ser humano casi normal, sin atributos superiores a los de otros mortales, con sus mismas limitaciones, diríamos, de no ser por el papel que asume de instrumento mediador del que la Naturaleza se vale para materializar y traducir, según la convención que estructura el uso de determinados moldes lingüísticos, la belleza secreta de su reino:

Yo no escribo versos, no los creo;  
viven dentro de mí; vienen de fuera:  
a ése, travieso, lo formó el deseo;  
a aquél, lleno de luz, la Primavera  
(*Poesías 2: 31*).

“Nada es mío” divulga así la imagen del poeta receptor de versos ajenos, universales, seudocolectivos, que en inesperadas situaciones afloran a la página en blanco. Es la imagen del aedo en tanto intérprete y diputado de los dioses, tan venerada por los escritores del romanticismo europeo.

Una “reseña” de 1885, “*Algunos versos inéditos*, de Juan de Dios Peza”, nos permite contemplar a un Gutiérrez Nájera que confiesa no escribir sus versos: los halla, dice, dentro de sí,



cuando en el asiento de un vagón de tren se entrega a la audición del monótono ruido de los raíles, de las maquinarias, o mientras, en la proximidad del sueño, ve ascender el humo del último tabaco del día (*Obras* 1: 277). Y de igual manera, en otro texto, intitulado "*Pequeños dramas*, de Peón y Contreras", parece continuar el mexicano el mismo orden de pensamiento. En el espacio de este artículo del 88 hace converger su reflexión en torno a la espontaneidad que apremia el surgimiento de la inspiración, en la extrahumana energía que estimula inconscientemente el arranque del ejercicio artístico:

Cuando un poeta me dice: "Estoy escribiendo una poesía", me escandalizo como si la tierra me dijera, "estoy haciendo una rosa". Estas cosas no se hacen: aparecen. El poeta es el árbol; la poesía es el ruiseñor. Viene, y se para en una rama y allí canta. Si la rama está seca, el ruiseñor se va (*Obras* 1: 330).

Las prédicas que los modernistas introducirían más tarde ofrecen interés por la novedad de algunos aspectos. Para ellos, la aparición de un genio invisible que infunda vigor creativo al poeta no basta para consolidar por sí sola la operación del acto lírico; a sus ojos resulta insuficiente. Si bien los modernistas no desechan del todo la importancia que tiene el estro en el momento formativo de la escritura, confían mucho más en la eficacia del trabajo mental, guiado, sí, cuando venga al caso, por los sentimientos, pero a la vez, claro está, por la sensibilidad estética y por la manipulación consciente del gusto crítico. Los modernistas en verdad harían del oficio lírico una labor encomiable a través del serio moldeamiento de la forma. Si supieron conseguir piezas líricas originales, saturadas de un admirable valor inspirativo, también sometieron la poesía a una esmerada y concienzuda elaboración literaria, dirigida a hacer de ella una obra de arte (perdurable), que no pocas veces sobrepasaría el artificio y el exceso de estilización a que llegó en ocasiones el producto final. Sin embargo, para constatar en Nájera elementos inequívocos que confirmen la proximidad del escritor a una estética inaugural, diferente, es decir, unos rasgos que justifiquen con indicios veraces el preanuncio del fin de siglo modernista, habría que

acudir, no a su poesía, como algunos investigadores han hecho, sino a su prosa.<sup>10</sup> Habría que leer, pues, las crónicas que cultivó Nájera, con la magistral habilidad que enriquecería al género,<sup>11</sup> y asimismo habría que estudiar los cuentos, de los que sólo publicó en vida suya un pequeño volumen: los *Cuentos frágiles* (1883).

Pero ocurre que incluso algunas de estas piezas cuentísticas, colindantes muchas veces con la crónica, con la divagación lírica o hasta con el simple cuadro costumbrista, dejan entrever en ocasiones alguno que otro resabio romántico. El ingrediente fantástico de textos como "El desertor del cementerio", "La pasión de Pasionaria" o "La cucaracha", que introducen lo sobrenatural a la manera en que lo hicieron otros autores hispanoamericanos del XIX (Juan Montalvo, Juana Manuela Gorriti, Eduardo L. Holmberg, José María Roa Bárcena, Eduardo Wilde, etcétera),<sup>12</sup> nos da la dimensión ficticia aproximada de cómo se asumió lo fan-

<sup>10</sup> En nuestro trabajo "Manuel Gutiérrez Nájera y su doble filiación literaria" hemos polarizado la dual condición del escritor mexicano como depositario del legado literario romántico por un lado, y como pionero de las nuevas formas estéticas del fin de siglo que configurarían lo que se ha llamado en el ámbito hispánico "modernismo". Una de las particularidades expresivas de su obra (y con mayor intensidad, de sus cuentos) que lo acercan más a las nuevas corrientes literarias finiseculares es la conexión que entabla con otras disciplinas artísticas (sobre todo, con la pintura y con la escultura), de las cuales toma algunos de sus procedimientos característicos (véase nuestro artículo "Notas sobre la interacción...").

<sup>11</sup> Firmados con numerosísimos seudónimos (El Duque Job, Perico el de los Palotes, Puck, Junius, Can-Can, Recamier, El Cura de Jalatlaco, Ignotus, etc.), Manuel Gutiérrez Nájera escribiría miles de piezas cronísticas. Carlos Monsiváis observa que lo hace "guiado por las reverberaciones de la prosa; persuade a los lectores del brillo del lenguaje como metamorfosis de la banalidad" (760). Entre los felices hallazgos del mexicano señala Monsiváis la enorme libertad de la escritura, la variedad de temas, el múltiple uso de la técnica del diálogo, añadiendo la particularidad del espíritu afrancesado: "no sólo juega a ser un «parisino vecindado en México», sino a inventar una sociedad entera de parisinos instantáneos" (761). Además de este ensayo, véase el artículo de Harley D. Oberhelman, el estudio de Oksana María Sirkó y el excelente libro de Aníbal González, hasta el momento el único que da un panorama de conjunto del género cronístico durante el período modernista.

<sup>12</sup> Como orientación véase la ilustrativa antología preparada por Óscar Hahn, precedida de un estudio crítico del mismo autor (11-94).

tástico durante el Romanticismo en Latinoamérica, el modo como se materializó esa intromisión de lo sobrenatural, de lo maravilloso en el mundo real, tal y como se refleja en el relato. Por otro lado, en “El músico de la murga”, en “Juan el organista”, en “La fiesta de la Virgen”, etc., descuella la ornamentación efectista de escenas típicas. El subgénero costumbrista, cuya simiente más mediata hay que encontrarla en el artículo de costumbres gestado dentro del contexto histórico-literario del romanticismo (en España tenemos los modelos de Estébanez Calderón, Mesonero Romanos y Larra; en Hispanoamérica, el ejemplo de Esteban Echeverría, entre muchos otros), alterna en la producción narrativa de Gutiérrez Nájera con el hilo argumental de la trama que desarrolla el cuento propiamente dicho.

De ascendiente no menos romántico es la configuración del paisaje femenino: la adaptación que hace el autor de unos seres sensitivos, vulnerables, que pasan fugazmente por el mundo; la “mujer frágil” que indefectiblemente, ante las adversidades de la vida, sucumbe, cae vencida. Rosa en “*Dame de coeur*”, un caso paradigmático, se perfila afantasmada, el pelo trenzado en flores, “como una virgen a quien llevan a enterrar” (Gutiérrez Nájera *Cuentos* 120), evocación lejana y romantizada de la Ofelia de Shakespeare. Hasta la vampírica “*Madame Venus*” o las estáticas, pero igualmente amenazantes, estampas femeniles de “Una venganza” parecen mantener una estrecha conexión con las preferencias estético-eróticas imperantes durante el periodo romántico; tanto en Europa como en América Latina, lo mismo que las numerosas *femmes fatales* a que éstas dieron lugar. Esos “ángeles caídos”, por llamarlos de alguna manera, que, como ha descrito Mario Praz, “proclamarán desde el escenario sus pasiones dispuestas a todo, sus lujuriosos amores que siembran la ruina y la perdición entre los hombres” (208), nos recuerdan a esos otros arquetipos ya bien clásicos —y se sobreentiende que también románticos— que son la Matilde de Lewis, la Velleda de Chateaubriand, la Carmen de Próspero Mérimée o la Cecily de Eugenio Sue.

El corpus lírico najeriano, en cambio, no se hace eco en principio de las nociones “esteticistas” o “decadentistas” de fin de

siglo, y sí es consecuente, a todo lo largo de su evolución, con los dictados idealistas, de trasfondo romántico, que abraza, con la concepción de la poesía como un arte espontáneo emanado de la Naturaleza-Dios y, en último término, con la visión del bardocreador como exponente mortal del reino divino en la Tierra, abarcado en toda la vasta magnificencia de su poder demiúrgico. El poeta, mortal privilegiado, en actitud receptiva acoge en sus venas la sabia poética que le inyecta el alma universal de las cosas. El poeta es una casa con las puertas abiertas:

Yo escucho nada más, y deajo abiertas  
de mi curioso espíritu las puertas.  
Los versos entran sin pedir permiso;  
mi espíritu es su casa: Dios los manda  
con cédula formal del Paraíso  
para que aloje a la traviesa banda  
(*Poesías 2: 32*).

Sólo cuando el agujijón de la angustia socava en última instancia la felicidad del sujeto viviente, sólo cuando el *Weltschmerz* romántico o *mal du siècle* (sinónimo de la enfermedad del alma) corroe la paz espiritual de Nájera, cuando la sed de infinito, la búsqueda de la Verdad, el acoso de la duda existencial o el vacío metafísico absorben el fondo de su conciencia atormentada, los versos denuncian el hálito indiscutible del autor que les ha dado vida y los sentimientos afloran por sí mismos, despojados de máscaras. El dolor entonces se corporifica solo, sin la intervención de mágicos genios que lo invoquen ni de una divinidad inspiradora que aclame por él. Y es entonces cuando la angustia erige un altar a su propia autonomía.<sup>13</sup>

Del dolor que atenaza al individuo ("¡Inmenso abismo es el dolor humano!", oiremos exclamar en "*To be*" —1886—, *Poesías 2: 105*) y de la infiltración de la duda religiosa, de las múltiples interrogantes que surgen en torno a Dios, proviene el origen de la tristeza del alma. En "A Justo Sierra" (1888) se alude

<sup>13</sup> Quizá sea Liselotte Bondy una de las primeras en abordar por extenso la cuestión del dolor romántico (tanto a escala epocal como a nivel individual) utilizando como materiales de estudio la poesía de Nájera.

a ambos males: “¡Todo es congoja en la conciencia y duda, / todo es naufragio en el dolor humano!” (*Poesías* 2: 182). Las ingenuas creencias de antaño que iluminaban la existencia del poeta se desvanecen al llegar la edad de la madurez y cernirse sobre él, fantasmagóricas, las sombras de la incertidumbre metafísica.

la luz que iluminaba enantes mi camino  
 ahora ya me deja,  
 y digo yo a la dicha lo mismo que el marino  
 al puerto que se aleja  
 (*Poesías* 1: 74).

“Mi espíritu en la sombra titubea / como Pedro en el mar de Tiberiades” (*Poesías* 1: 143), declara también en otro sitio (“En alta noche”, 1889) al ver cómo se derrumba el viejo edificio de sus creencias religiosas, la fe inocente de la niñez.

Sola, abismada en sí misma, presa de la desesperación, el alma errabunda busca a ciegas una luz esperanzadora. Y dirigiéndose a un Jesucristo que no oye sus llantos ni los de sus congéneres, la dolorida conciencia del poeta, en medio de la oscuridad, suplica volver al estado antiguo de tranquilidad interior del que un día gozó.

¿Cuándo [...] de mi afán te dueles?  
 Hiende, por fin, las olas rumorosas.  
 Ven pronto... Con los últimos claveles  
 se fueron las postreras mariposas  
 (*Poesías* 2: 51).

Pero la muerte, además, ha de sorprendernos en un periodo de la vida determinado: en la juventud, cuando el ser humano se halla aún en el pleno dominio de sus facultades. Ideal romántico abrigado por muchos espíritus del siglo XIX, el deseo de morir joven hace mella en el mismo Gutiérrez Nájera, que dirá:

Morir y joven: antes que destruya  
 el tiempo aleve la gentil corona;

cuando la vida diga aún: soy tuya,  
 aunque sepamos bien que nos traiciona  
 (*Poesías* 2: 129).

En el caso del mexicano tal ideal se vería cumplido (falleció a los treinta y cinco años), lo mismo que también murieron jóvenes por diversas circunstancias John Keats, Shelley, Byron, el alemán Novalis, el italiano Leopardi, Larra y Espronceda en España, o los compositores Schubert, Chopin y Mendelssohn. Sin que alcanzase los extremos de un nihilismo diabólico a lo Schopenhauer, o ni siquiera las dramáticas visiones leopardianas o las no menos pesimistas de Alfred de Vigny, el sentimiento romántico de la enfermedad del alma contagia también de una manera singular las entrañas más profundas del ser najeriano. Nuestro escritor, llegado un momento de su vida —lejos del ya vago misticismo de la infancia transmitido por una madre devota—, empieza a cuestionarse nociones o valores trascendentes que hasta poco antes consideraba firmemente válidos. A partir de entonces —cuando es todo duda y la confusión ideológica invade su interioridad— no lo vemos más que clamar por un puñado de creencias sólidas, por una idea esclarecedora capaz de sacar su alma del pozo negro al que ha descendido para siempre y de iluminarla.

No podemos quedar indiferentes ante la secuencia del alma errabunda, en tinieblas, de un poema que lleva el significativo título de “Las almas huérfanas” (1890), en donde el ente invisible e inmortal vaga a través de la noche en busca de un auxilio urgente, esperando encontrar por alguna vía la llave de la fe perdida. Como en otros poemas, se filtra aquí el acento elegíaco: su alma “sollozaba en la noche, errabunda, / como triste molécula humana, / como parte doliente del Todo / que anda a tientas buscando su casa” (*Poesías* 2: 156). “El tono elegíaco es el sustrato de la lírica hispanoamericana y su origen no está más que en la concepción romántica del mundo”, asevera Óscar Rivera-Rodas (202). Visto lo cual, habría que preguntarse con Emilio Carilla (182) qué hay de revolucionariamente modernista en el poema de Gutiérrez Nájera “Las almas huérfanas”, que Ivan A.

Schulman destaca como testimonio de uno de los mayores logros del modernismo: “la preocupación metafísica de carácter agónico” (“Reflexiones en torno a...” 45), cuando además del tema, advertimos también que el desarrollo y sentido del mismo, que la adjetivación, la abundancia de oraciones interrogativas y exclamativas, así como la métrica (decasílabos asonantados) nos hacen pensar en seguida en un típico poema romántico que cifra la desorientación del alma humana surcada por la duda del Más Allá; un poema que prolonga, por tanto, aunque con los acentos originales de los que sabe dotar a su obra cada genio creador, la línea pesimista en literatura, la tradición romántica de la melancolía, de lo fúnebre y de lo sombrío, o sea, el conjunto semiótico que textualiza esa fiebre, no sólo literaria, sino por encima de todo vital, que durante la segunda mitad del siglo XIX —y aún a fines del siglo— constituyó un mal universalmente extendido.

### III

Antes de finalizar cedamos el paso al criterio de alguno que otro autor contemporáneo. Cierta texto de Amado Nervo nos parece indicar que, en su opinión, el Duque no cae aún dentro de los nuevos movimientos de fin de siglo.

Refiramos como anécdota el hecho de que, en la respuesta a la *enquête* sobre el Modernismo que para *El Nuevo Mercurio* dirigió Gómez Carrillo en 1907, el paisano de Nájera confeccionara una buena lista de casi todos los autores nacionales y extranjeros que escribían según el modo “simbolista” (aclaremos que Nervo le da al término “simbolista” una acepción muy flexible, dentro de la cual, por ejemplo, halla cabida la noción hispánica de *modernismo*). Pues bien, una vez enumerados los franceses e italianos, de las letras latinoamericanas, y con mayor especificidad, de las mexicanas, no vacila en mencionar a José Juan Tablada, a Salvador Díaz Mirón y a Luis Gonzaga Urbina, olvidando otorgarle en dicha lista (no sabemos si deliberada o involuntariamente) un espacio a Manuel Gutiérrez Nájera (Nervo 796).<sup>14</sup> Eso, sin

<sup>14</sup> En cambio, en la misma *enquête*, Guillermo Andreve no duda en esti-

que se nos oculte en ningún momento la veneración —de sobra documentable a través de otros testimonios— que por el Duque Job sentía el autor de *Perlas negras*.

Asimismo, también como anécdota, y en relación otra vez con la figura de Nervo, hagamos saber lo que en carta fechada en Madrid el 15 de enero de 1907 escribía éste a Rubén Darío, que entonces residía en París. Según cuenta Nervo, Gutiérrez Nájera todavía no había captado hasta ese año la estimación y el entusiasmo del público español:

Anoche di en el Ateneo una lectura de Gutiérrez Nájera, seguida de algo de mi próximo libro *En voz baja* [...].

El *Duque Job* no gustó. Lo aplaudieron gracias a mi manera de leerlo, en la que puse todos mis esfuerzos mejores. Salió, pues, airoso y con decoro... Pero yo mismo desconfiaba, yo mismo lo hallaba un poco viejo (Fogelquist 249).

“Lo hallaba un poco viejo”, concluye afirmando Nervo. Es bastante probable que fuese así, teniendo en cuenta que los gustos poéticos a la altura de 1907 —desde la muerte del autor de “La Duquesa Job” hasta esa fecha mediaban doce años— discurrían por senderos bien distintos. Por entonces el modernismo había alcanzado plena madurez expresiva; incluso el rico sistema imaginístico que inventara habíase agotado ya, al tiempo que la literatura hispanoamericana ingresaba, tras la publicación del *Ariel* de Rodó en 1900 y, en 1905, de los *Cantos de vida y esperanza* de Darío, en lo que algunos han catalogado de fase “mundonovista” y otros han preferido etiquetar bajo el rótulo de “postmodernismo”.

---

mar a Gutiérrez Nájera uno de los representantes del modernismo (1426). Y lo mismo Tulio M. Cestero (888), que a la pregunta de “¿Cuáles son entre los modernistas los que usted prefiere?”, da el nombre de El Duque Job, a la par que el de otras figuras relevantes (Rubén Darío, José Martí, Julián del Casal y el hoy olvidado Sánchez Pezquera).



## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANDREVE, GUILLERMO. "El Modernismo." *El Nuevo Mercurio* 12 (1907): 1424-1429.
- ARGÜELLO, SANTIAGO. "El anunciador Manuel Gutiérrez Nájera." *Modernismo y modernistas*. Guatemala: Tipografía nacional, 1935. 185-235.
- BONDY, LISELOTTE. *El dolor en la poesía de Manuel Gutiérrez Nájera*. México: UNAM, 1962.
- CARILLA, EMILIO. *El Romanticismo en la América Hispánica*. 3ª ed. Vol. 2. Madrid: Gredos, 1975.
- CARTER, BOYD G. "Gutiérrez Nájera y Martí como iniciadores del modernismo." *Revista Iberoamericana* 28.54 (1962): 295-310.
- CESTERO, TULIO M. "El Modernismo." *El Nuevo Mercurio* 8 (1907): 886-891.
- FOGELQUIST, DONALD F. *Espanoles de América y americanos de España*. Madrid: Gredos, 1967.
- GONZÁLEZ, ANÍBAL. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1983.
- GULLÓN, RICARDO. *Direcciones del modernismo*. 2ª ed. Madrid: Gredos, 1971.
- GUTIÉRREZ, JOSÉ ISMAEL. "Notas sobre la interacción Arte-Literatura en la narrativa de Manuel Gutiérrez Nájera." *Alba de América* 14-15 (1990): 277-287.
- —. "Manuel Gutiérrez Nájera y su doble filiación literaria." *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 2 (1992): 99-110.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, MANUEL. "La vida artificial. (A Gustavo Gostkowski)." *Revista Azul* 1.12 (22 jul. 1894): 177-179.
- —. *Poesías completas*. 2 vols. Ed. Francisco González Guerrero. México: Porrúa, 1953.
- —. *Cuentos completos y otras narraciones*. Ed. E. K. Mapes. Estudio preliminar de Francisco González Guerrero. México: FCE, 1958.
- —. *Obras. Crítica literaria 1. Ideas y temas literarios. Literatura mexicana*. Recop. E. K. Mapes. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. Introd. Porfirio Martínez Peñaloza. México: UNAM, 1959.
- HAIN, ÓSCAR. *El cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*. México: Premiá Editora, 1978.
- HENRÍQUEZ UREÑA, MAX. *Breve historia del modernismo*. México: FCE, 1954.
- MARTÍ, JOSÉ. *Obras completas. Epistolario*. Vol. 20. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975.

- MARTÍNEZ PEÑALOZA, PORFIRIO. "Introducción" a Gutiérrez Nájera. *Obras I*. 15-43.
- 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.
- NERVO, AMADO. "El Modernismo." *El Nuevo Mercurio* 7 (1907): 793-797.
- OBERHELMAN, HARLEY D. "Manuel Gutiérrez Nájera. His Crónicas in the *Revista Azul*." *Hispania* 43 (1960): 49-55.
- PAZ, OCTAVIO. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix-Barral, 1986.
- PAZ, MARIO. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Caracas: Monte Ávila, 1970.
- RIVERA-RODAS, ÓSCAR. *La poesía hispanoamericana del siglo XIX. (Del romanticismo al modernismo)*. Madrid: Alhambra, 1988.
- ROUGEMONT, DENIS DE. *El amor y Occidente*. 3ª ed. Barcelona: Kairós, 1984.
- SCHULMAN, IVAN A. "José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera: Iniciadores del Modernismo." *Revista Iberoamericana* 30 (1964): 9-50.
- —. "Reflexiones en torno a la definición del modernismo." En Ivan A. Schulman y Manuel Pedro González, *Martí, Darío y el modernismo*. 3ª ed. Madrid: Gredos, 1975. 9-50.
- SIERRA, JUSTO. "Prólogo a las poesías de Manuel Gutiérrez Nájera." *Obras completas III. Críticas y artículos literarios*. México: UNAM, 1977. 402-414.
- SIRKÓ, OKSANA MARÍA. "La crónica modernista en sus inicios: José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera." *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*. Ed. José Olivio Jiménez. New York: Eliseo Torres and Sons, 1975. 57-73.