

MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA Y SU DOBLE FILIACIÓN LITERARIA

José Ismael Gutiérrez
Universidad de La Laguna

Abstract

This article examines the dual literary identity of the Mexican poet, narrator and essayist Manuel Gutiérrez Nájera. He appears, on the one hand, as a Romantic epigone in Latin America and yet he also shows an intuitive approach to what became known later in his life as "fin de siècle Modernism".

Produced during a time of cultural and literary transition, Gutiérrez Nájera's work displays a sense of ambivalence—the usual shift perceived at every turning point in history.

Acercarse a la obra de un autor como el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) presupone, de antemano, tener que sortear un primer escollo: la casi ausencia de una tradición crítica idónea, rigurosa y legítimamente válida que sirva de apoyatura al najerista principiante.

Hasta aproximadamente la década de los 60 los estudios consagrados a Nájera adolecían tanto de falta de hondura crítica como de imparcialidad interpretativa. Ya lejos en el tiempo quedan la crítica en exceso impresionista a la manera decimonónica, casi poética, diríamos, cultivada por quienes, como Justo Sierra, conocieron al *Duque Job* (uno de los seudónimos favoritos de Nájera) ¹, o, aunque menos exaltados y subjetivos, pero herederos directos de aquella, el homenaje fervoroso de un Mariano Azuela ² o las semblanzas evocadoras, llenas de generalidades, de Francisco González Guerrero, escritas en los años 40 y 50, de las que, sin embargo, apenas se aprecian rastros en su valiosa "Introducción" a los *Cuentos completos* del mexicano, de 1958, en donde aborda en un tono más moderado su obra narrativa e intenta encuadrar la figura del autor del que se ocupa en el momento literario en que le fue dado escribir.

A este ensayo, aunque hoy en algunos puntos desfasado, merece que se le conceda cierta relevancia dentro de la historiografía de la crítica sobre Manuel Gutiérrez Nájera por haber abierto nuevas vías de investigación que algunos estudios posteriores se encargarán de desarrollar.

Estos nombres, junto a los de otros sobre los que no nos detendremos —tales los de Isaac Goldberg, Blanco-Fombona o González Calderón—, son sólo algunos ejemplos de tanteos previos a la aparición en el panorama de la crítica, a la altura de los años 60, de Boyd G. Carter, el más fiel especialista en Nájera, o de Ivan A. Schulman.

Con el primero de ellos cobran especial impulso los estudios sobre Gutiérrez Nájera, que será centro de atención en numerosos ensayos aparecidos en forma de libros, de artículos o de prólogos ³.

Con todo, hemos de reconocer, sin por ello estar en nuestro ánimo el desestimar las aportaciones útiles de Carter, que la línea biográfico-anecdótica, o cuando no, recabadora de fechas, de fuentes, datos estadísticos, etc. seguida por el crítico norteamericano, delata más bien su admiración por el hombre Manuel Gutiérrez Nájera que un enjuiciamiento valorativo de su obra literaria, entorpecido además por la intromisión esporádica del tono afectivo, a veces sentimental, que daña sensiblemente el discurso ensayístico de sus trabajos.

Al desfase de la crítica de estos años contribuye —al margen de una metodología endeble, retórica en más de una ocasión— el hecho de que siempre —incluso hoy— se ha juzgado a Gutiérrez Nájera por una parte muy pequeña de su obra. No ha podido ser de otro modo. Uno de los principales inconvenientes con que se han topado los críticos del Duque consiste en que una considerable porción de sus escritos es todavía desconocida. Conocemos sólo unos cuantos volúmenes que se han editado de sus obras, las cuales forman más o menos la vigésima parte del conjunto total. Circunstancia que obedece sobre todo a dos causas. Usó más de veinte seudónimos, de los cuales la mayoría de sus admiradores conocen sólo media docena ⁴, a lo que hay que agregar que gran parte de sus escritos se publicaron solamente en periódicos, muchos de ellos de existencia efímera, hace más o menos un siglo ⁵.

Por suerte en años recientes nuevas recopilaciones de escritos najerianos se han venido sucediendo, a la par que los métodos de análisis han ido modernizando sus enfoques. Terry Oxford Taylor, por ejemplo, investiga, apoyándose en el sistema filosófico de Ernest Cassirer, la expresión del símbolo en la obra de Nájera ⁶. Jesús Gutiérrez ha examinado la influencia de los autores parnasianos en la prosa del Duque Job y la presencia en la misma del simbolismo representado en numerosos contrastes cromáticos, no siempre, a nuestro parecer, simbólicos ⁷. A continuación analiza el dominio del impresionismo en la crónica “El lago de Pátzcuarro”, o la ocasional plasmación artística de alguna emoción intensa mediante una técnica expresionista. Indicios estilísticos fehacientes que llevan a Jesús Gutiérrez

a destacar la importancia que en la gestación del movimiento modernista tiene Manuel Gutiérrez Nájera.

Partiendo de este mismo presupuesto, podríamos justificar también en estas páginas la vinculación de Nájera al modernismo si examinásemos el empleo de otros procedimientos análogos a estos; en concreto, la interrelación —hasta entonces insólita dentro de las letras hispánicas— de las artes plásticas con la literatura.

Las misteriosas relaciones que desde la antigüedad han existido entre artes de estructura tan heterogénea como son la de la poesía con la pintura, la escultura o la arquitectura, se intensifica en Europa durante el intervalo romántico, aunque en los países de lengua española no se hacen bien visibles hasta finales del siglo XIX, en el discurso literario de los modernistas.

Innovar el molde de la escritura mediante el diálogo entre ambos territorios (el literario y el de las artes visuales y del espacio), iba a ser visto entre los autores renovadores de fin de siglo como una fusión altamente fructífera para la dignificación y el ennoblecimiento de cada uno de estos ámbitos artísticos (especialmente, y por lo que concierne a nuestro tema, del primero).

La escritura literaria, por consiguiente, incorpora a su universo un espíritu culturalista, libresco y estetizante que deriva del uso de elementos de este orden, ligados en su origen al campo de las Bellas Artes, pero injertados a la postre al ejercicio verbal de la palabra escrita, que se pretende elevar a entidad artística autónoma, provista de inmarcesible idealidad.

En la prosa narrativa de Manuel Gutiérrez Nájera se observa algo de lo señalado: en primer lugar, registramos el intento de dibujar las figuras humanas (sobre todo las femeninas) visualizadamente, valga decir, como lo haría un maestro del pincel o del escarpelo, lo que estimula al autor a dar a las mismas la apariencia de imágenes pictóricas o de estatuas con vida que originan en el receptor la sensación ilusa de que está contemplando una obra de arte, plástica y hermosa.

Los contornos de las líneas de Pia de Tolomei se equiparan a los de una divinidad itálica: "... sus carnes se idealizan, se vuelven diáfanas; no es la Venus escultórica y hermosa, es la Diana casta y bella que se enseñoorea de su amor y sus pasiones." ⁸.

La cabeza de Laura, protagonista de "Un drama en la sombra", parece ser obra de escultores griegos: "Su cabeza parece modelada por Fidias y Praxiteles" ⁹.

En "El desierto del cementerio" Nájera describe una vasta galería de mujeres convertidas en estatuas griegas y latinas, escultóricos cuerpos femeninos que se eternizan al ingresar en el mundo idealizado del arte. Y en el mismo relato una de esas damas, por ejemplo, ve aflorar en su boca "la sonrisa pèrfida de la Joconda [sic]" ¹⁰.

En algunos pasajes, entornos o escenas dibujadas aparece alguna que otra referencia a la pintura, en la que encuentran un medio idóneo con el que identificarse.

La inspiración unas veces proviene directamente de obras tomadas del acervo artístico occidental: los maestros venecianos de la época renacentista, la intrigante y ambigua Gioconda, que encarna el mito de lo eterno femenino, varios óleos de pintores franceses (Rubens, Holbein, De Nittis, Goujon, Vernet, ...). La sola mención de esas obras y de esos autores basta para perpetuar, para extraer de la vulgar contingencia, del tiempo finito al personaje o ente imaginario de la historia relatada.

Tanto los seres animados como los objetos carentes de vida que se atavían con este ropaje, en extremo sensorial, desvelan, auxiliados, además, por un estilo de estirpe parnasiana, que tiende a estilizar y a bruñir con tersura cromática las oraciones, la seducción que los mármoles, las piedras preciosas, el oro, la plata, el marfil y, en definitiva, la mayoría de los materiales nobles ejercen sobre la imaginación del escritor.

Esta preocupación por elaborar un estilo plástico, que impulsó a Nájera a incorporar a veces en literatura procedimientos y técnicas originarios de otras disciplinas artísticas, convierte al prosista mexicano en uno de los pioneros del fenómeno estético llamado modernismo, a cuya gestación coadyuvó desbrozando algunas vías expresivas por las que transitaría luego la "nueva estética" dentro del ámbito hispanoamericano ¹¹.

En sintonía con este aspecto, otro dato concomitante nos muestra a Nájera como un verdadero innovador: la tonalidad lírica que permea de tanto en tanto su obra en prosa.

Se ha señalado como uno de los mayores acontecimientos estéticos de la literatura de nuestro tiempo la creación de un lenguaje capaz de alcanzar —sin los elementos propios del verso— la tensión y el clima propios de la poesía. Así es. Frente a la prosa anterior a la del siglo XIX, que servía de cauce para transportar ideas o episodios más allá de ella misma, frente a las frases hechas, al uso de modismos y, en consecuencia, a la vulgaridad y la pobreza, la prosa literaria moderna lucha contra el clisé verbal, se caracteriza por la exigencia de dotar a la prosa de la misma virginidad expresiva de la poesía, de la misma novedad combinatoria que se exige para el verso.

Esta nueva voluntad lírica que asume la prosa se inicia en la literatura hispánica a partir del modernismo, desembocando, con el tiempo, en la nueva unidad estética, privativa de nuestra época, que conocemos con el nombre de "poema en prosa".

Nájera, naturalmente, no llegó a escribir ningún poema en prosa a la manera en que lo hicieron en Francia Aloysius Bertrand, Charles Baudelaire o, más tarde, Mallarmé, pero su delineamiento de una prosa a ratos artística y por momentos lírica sin duda prepara el terreno para la posterior realización del poema en prosa en Hispanoamérica hacia fines del siglo pasado. Incluso algunos pasajes de sus cuentos o de algunas crónicas podrían leerse como auténticos poemas en prosa al ais-

larlos del contexto en que están insertos. De hecho, Gutiérrez Nájera no reconoció una diferencia fundamental entre el verso y la prosa: “en achaques de arte no hay poetas y prosistas, sino artistas y no artistas”, dijo en una ocasión ¹². Aspiraba a adecuar el estilo al asunto sobre el que escribía; y si este era en esencia poético (como el que podría provenir de la contemplación de un paisaje hermoso, de la añoranza del pasado, de una confesión de amor), no le importaba romper normas.

De acuerdo con ello, el Duque dio cabida profusamente al recurso de la personificación, a la reiteración de esquemas sintácticos generadores de musicalidad, creó efectos de todo tipo (cinéticos, táctiles, visuales ...), metáforas originales, dando rienda suelta a las sensaciones y a las emociones íntimas mediante una liberación y una desinhibición del lenguaje, esmerándose en conseguir una fluidez y un cincelamiento en la escritura que sería objeto de culto entre los escritores de la generación inmediatamente posterior a la suya. En Nájera, al igual que en su contemporáneo José Martí, materializó por primera vez el ideal estético modernista consistente en “dar la soberanía que merece el pensamiento escrito (...), hacer del don humano por excelencia un medio refinado de expresión, (...) utilizar todas las sonoridades de la lengua en exponer todas las claridades del espíritu que concibe...”, según la doctrina que Darío vertió en su artículo sobre el parnasiano Catulle Mendès, de 1888 ¹³.

Hasta aquí, uno de los núcleos en que hemos dividido nuestro artículo, y que nos muestra la faz renovadora de la obra prosística najeriana. Otro bloque decisivo —todavía dentro de la prosa— lo compone su tratamiento de los espacios, en primer lugar y, en segundo lugar, algunas reflexiones sobre los héroes.

Un estudio de las entidades espaciales en Nájera vendría motivado por la convicción de que estas categorías narrativas se enriquecen en los cuentos de este autor con características singulares. Si analizáramos mínimamente sus estampas narrativas, basándonos quizás en la poética bachelardiana, averiguaríamos que el espacio, tal como lo concibe el escritor, está plagado de valores simbólicos, de mensajes secretos, de magia, de sentimientos, de belleza artística, de idealidad, que el lector, o, con mayor fuerza, el personaje ficticio percibe imaginariamente a través de conductos nada racionales.

Pero no son sólo los espacios físicos, materiales, palpables a través de los sentidos, los espacios abiertos (como en “El baño de Julia”), o bien los acotados, los interiores (en “Mi inglés”, por ejemplo), los que merecen ser indagados, sino también los espacios invisibles, soñados, captados mediante la calidoscópica imaginación, pero tan reales como aquellos otros. En la cláusula final de una revista Nájera puntualiza: “Es real todo lo que se cuenta en este libro, porque el sueño es una hermosa realidad.” ¹⁴. Imaginados, incorpóreos son los espacios de “Pia di Tolomei”, o los brumosos entornos evocados en “Al amor de la lumbre”. En otros cuentos se recoge idéntico pensamiento, como en “La cucaracha”, en donde las fronteras que separan lo real de lo fantástico se diluyen por completo: “No sé si lo

que voy a referir es un hecho real, o si el café, cuya rica esencia había tomado, lo dibujó en el cristal de mi imaginación.”¹⁵

La facultad onírica le sirve al narrador de “Mi inglés” de vehículo activo que le hace contemplar en medio de un sueño que presenta visos de realidad, una lujosa mansión adornada con gusto, con cierta extravagancia, siguiendo una línea decorativa ecléctica. Se trata, en suma, del típico *intérieur* finisecular, en donde el ser humano, hastiado de la realidad grosera, desprovista de belleza, de la época en que le ha tocado vivir, confina los sueños y las ilusiones estableciendo una estrecha alianza con el arte, la opulencia y lo extraño al alcance de la mano.

El sueño y la imaginación son poderosas fuentes creadoras de ámbitos en los que se ubican los acontecimientos relatados. Lo que se afirma de un modo teórico en “Un matrimonio en París”, es decir, que la imaginación puede hacernos mirar las cosas distantes, lo vemos confirmado en la práctica en “Pía di Tolomei”, en donde el narrador es inducido, tras una serie de lectura exotistas, a la incursión en tierras lejanas, y estimulado al desplazamiento —también mediante la imaginación— a épocas antiguas y caducas de la Humanidad.

“... más de una vez —nos cuenta una voz en primera persona— (...) atravesé con Byron las ondas del Adriático, el mar de los poetas, Gérard de Nerval me ha descornado el velo que ocultaba los misterios de Oriente; con Méry me he internado en las profundas soledades de la India; he pasado una noche en el Niágara con Chateaubriand: no hay viaje que yo no haya emprendido, ni empresa exploradora, por arriesgada que fuese, que yo no acometiera; desde el viaje de Anacharsis a la Grecia hasta el viaje submarino de Julio Verne; con Flaubert he vivido entre las opulencias de Cartago; con Gautier entre los esplendores de Egipto; el universo todo ha pasado como visión kaleidoscópica a mi vista...”¹⁶

De la disección de todos estos elementos inferimos que los ingredientes paisajísticos, la naturaleza, los escenarios —tanto naturales como artificiales— donde ocurren acontecimientos y se representan dramas, destilan vibraciones cuyo latido se transmite emocionalmente al lector por medio de imágenes, de símbolos que el artista deposita en la obra con fines que trascienden la inmediatez de la letra para acabar instalándose en la esfera de la imaginación. Imaginación potencialmente simbólica, dinámica, ambivalente. Imaginación y sueño que cimentan asimismo la configuración literaria del héroe, soñador, quimérico e imaginativo, de los cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera.

Este personaje, no el ser semidivino que realiza hazañas extraordinarias, sino el simple protagonista que circula por la narrativa de nuestra era desacralizada, reproduce, pese a ello, una constelación de imágenes, de arquetipos, de símbolos y algunos mitemas correspondientes a la andadura mítica del héroe; mitemas adaptados, por supuesto, a las dimensiones breves del subgénero cuentístico.

Hasta cabría inspirarse en el libro de Joseph Campbell *El héroe de las mil caras* (México, F.C.E., 1959), y en el de Juan Villegas *La estructura mítica del héroe* (Barcelona, Planeta, 1973), así como en los ensayos de Gilbert Durand o Mircea Eliade¹⁷, para examinar el sentido de algunos esquemas arquetípicos, para desenrañar el significado de algunas imágenes, de ciertos símbolos (el agua, la concha, el esquema de la caída, la cabalgada, el centro sagrado, el descenso a los infiernos, la música, el espejo, etc.) que acompañan de vez en cuando a los protagonistas de los cuentos del mexicano y que se engarzan a su personalidad. Pero, simultáneamente, y a través de este análisis, se nos podrá ir revelando también las diferentes particularidades de la idiosincrasia de los personajes. Así, unos resultan emprendedores, felizmente brillantes, ingenuos, llenos de entusiasmo, mientras otros —menos dichosos— se nos presentan vulnerables, perecederos, tristes, aureolados de esa poética del fracaso que jalona la condición del héroe en la narrativa moderna. Y a todos suele unirlos un denominador común: el sueño o el ensueño; que desempeñan un papel significativo en la constitución de sus naturalezas anímicas. Sueño que, de acuerdo con esta tajante división de los protagonistas, funciona o bien como el reino del idealismo, de la felicidad, de la plenitud vital, de la perfección, o bien como una revelación del mundo infernal de materialismo y aislamiento metafísico, como el canal que conduce al dolor insuperable, a la tragedia, aunque éste sea al mismo tiempo un sucedáneo para una existencia maltrecha, malgastada sin ilusiones, el único remedio posible para colmar los deseos inalcanzables en un mundo en el que al ser humano, gobernado por una voluntad ciega y destructora, se le destina por lo general al infortunio.

En el último de los casos atisbamos un primer síntoma de que nuestro cuentista, si bien por una parte introductor de una serie de adelantos formales en el arte narrativo y estilístico hispanoamericano de la época modernista, por otro, no se desliga del todo de los lazos que lo vinculan a las formulaciones literarias precedentes, al romanticismo. Guiados por tales intuiciones, acudiremos, para confirmar nuestras sospechas acerca de esta otra faz del Duque Job, al corpus lírico de su obra.

No es ninguna novedad afirmar que el romanticismo en América Latina experimenta un alargamiento cronológico que lo lleva a subsistir hasta los mismos comienzos del fin de siglo. Desde luego, las formas bajo las que se muestra en esta etapa última y crepuscular revelan ciertas modificaciones importantes: son menos las de un romanticismo estridente que las de un romanticismo íntimo, medido, sedimentado. La grandilocuencia y el énfasis ahora desaparecen y dejan terreno al canto, a la confesión en tono menor. Es lógico, por supuesto, que el romántico finisecular ofrezca diferencias de grado y hasta de intensidad con el romántico que escribe alrededor de 1830, y es que, de hecho, ya en el intervalo que va de 1880 a 1890 advertimos la pugna entre una corriente literaria que lucha por sobrevivir y

otra en germen que pugna por nacer y desasirse de los modelos hasta entonces vigentes.

Claro que tal y como señalan críticos como Max Henríquez Ureña o Ricardo Gullón, la ruptura con el periodo romántico que anima el modernismo se refleja más que nada en el orden del pensamiento y de la forma, y no tanto en el sentir, que, en lo esencial, sigue fiel a los arquetipos emocionales románticos (¿Quién, que es, no es romántico?”, diría Rubén Darío)¹⁸. Incluso un ensayista y poeta como Octavio Paz vería en el modernismo una nueva versión del romanticismo, el verdadero romanticismo, en realidad, de Hispanoamérica, en tanto que muestra un estado de espíritu, una actitud de los que careció el romanticismo en el Nuevo Mundo, epidérmico, declamatorio, patriótico y sentimental, “reflejo de un reflejo” (lo llama), procedente del romanticismo español que, a su vez, era imitación de los modelos franceses, ellos mismos ampulosos y derivados del romanticismo inglés y alemán¹⁹.

Nájera, como la mayoría de los modernistas, sobre todo los de la primera generación, y a la vez como hombre situado en la encrucijada de ambos movimientos —el romanticismo y el modernismo (tengamos en cuenta que produjo la totalidad de su obra entre 1875 y 1895)—, no pudo por menos que en ella deslizar algunos de los rezagos estéticos propios de la literatura de la que se nutrió en sus primeros años: en sus versos, la expresión de tedio y de radical tristeza, la melancolía (a veces la angustia), la presencia del sueño, del otoño, de lo crepuscular y de la noche que impregna la atmósfera del poema de una aureola ensoñadora; en sus cuentos es lo lacrimógeno, la imposibilidad del amor, el abandono sentimental y el hondo aliento lírico. Al romanticismo se liga Gutiérrez Nájera, según señala Oscar Rivera-Rodas, por el convencimiento de que la existencia es fundamentalmente dolor —dolor permanente, infinito— y, en consecuencia, por el predominio en sus versos del tono elegíaco, de una expresión anegada en fina sensibilidad²⁰. Pero al romanticismo lo une además una particular concepción del Eros y del amor concerniente al sexo femenino. Ser hecho objeto literario, surgido como fruto de una conciencia machista dentro del seno de una sociedad burguesa como era la decimonónica. Mujer que responde a oscuros e íntimos ideales en los que toman cuerpo los eróticos anhelos del escritor.

Apenas realizada una lectura superficial de su obra poética, podemos observar que ésta no nos ofrece un haz de lineamientos tanto estéticos como ideológicos avvicinables al área doctrinal del modernismo hispanoamericano. En disconformidad con aquellos críticos que asientan la adscripción de Nájera al modernismo a partir de un análisis formal centrado en la deliberación en torno a los valores simbólicos —muchos de ellos discutibles— que colores como el azul o el blanco asumen en su obra poética²¹, valdría la pena encauzar un método de análisis literario muy distinto, basado, por el contrario, en el esclarecimiento de una concepción particular del mundo, de una actitud vital palpable en la sobreabundancia de cierta

esfera temática y en el dominio de un tono y un acento determinado que traspasa los cimientos de esa obra. La lírica de Gutiérrez Nájera y algunas parcelas de su universo ficticio narrativo, denuncian bajo esta luz el ascendente del romanticismo sombrío, enristecido, melancólico, íntimo que, ya reciclado, sigue sometiendo hasta bien avanzado el fin de siglo dentro de sus lindes a la literatura hispanoamericana.

Es bien sabido que el romanticismo como rasgo temperamental halla continuidad en el periodo modernista, pero frente al espontáneo brote de la inspiración romántica, frente al desaliño expresivo y a una enunciación amorosa de corte idealista y fondo moral, los poemas compuestos en la época de fin de siglo se cargan de nuevos aditamentos: sensualidad morbosa y enervante, extravagancia de motivos, excesivo abuso de lo refinado y de la exquisitez, imágenes sugestivas portadoras de matices hasta entonces insólitos; en definitiva, una nueva sensibilidad — decadente o simbolista, o ambas a la vez, según los casos — de la que no nos brinda ejemplo alguno la poesía de Nájera.

Es más: podríamos comprobar cómo no siempre miraba nuestro autor con buenos ojos algunas de las tendencias literarias extranjeras que en aquella época empezaban a contagiar ya las letras americanas. A este propósito resultan muy iluminadoras las esporádicas alusiones que hace Nájera en artículos como “La vida artificial”, “*El libro del amor*, de Adalberto A. Esteva” o en la necrología de Alfredo Bablot ²², de los miembros de la “escuela decadente”, de algún que otro simbolista o, desde una perspectiva más favorable, de los escritores parnasianos.

A los practicantes del simbolismo, de los que pudo haber paladeado (sobre todo de Verlaine) algunos textos líricos, no llegó a asimilarlos adecuadamente, no supo comprender el mensaje de la novedosa música que introducían, el hecho de que en lugar de *decir*, de transmitir a la antigua usanza un asunto o un contenido poético, centraran sus intereses en la plasmación de estados de ánimo vagos, sugerentes, indefinidos, o en el gusto manifiesto por las medias tintas cromáticas y sonoras.

Más acre es la valoración que hace de la “escuela decadente”, membrete con el que etiqueta a un buen grupo de autores extranjeros, de heterogénea identidad, y de disímil, cuando no opuesta, filiación literaria (Poe, Baudelaire, Rollinat, Richepin), a los que moteja de “neuróticos”, “desequilibrados”, “bebedores de ajeno” y de otros atributos no menos peyorativos.

En esta literatura pesimista, enfermedad y en exceso refinada no pudo por menos que ver encarnado un síntoma de decadencia, del agotamiento y la degradación de una civilización vieja y avanzada como era la europea. A la vez, y puesto que la lírica “decadente” poetizaba los goces físicos de la carne y hacía suyos los deplorables vicios de la bebida y de las drogas, contemplaba Nájera a los representantes más insignes de esta literatura como los culpables de la materialización, que él tanto combatía, del arte; de un arte sublime que sólo halla cabida en el espíritu, que de él brota y sólo a él retorna. Tal era al menos su opinión.

Crítica negativa la del escritor que hace extensible a las teorías literarias realistas y naturalistas en boga, así como al “asqueroso y repugnante positivismo” que enarbolaban ciertos escritores de una y otra orilla del Atlántico.

Si bien coincide Nájera con el sentir de los modernistas en lo que toca al desprecio a la filosofía positiva, su actitud ante las modas literarias foráneas adolece, si ya no de franca intolerancia, sí de cierta escéptica postura dañina al desenvolvimiento de una recepción que, para muchos artistas jóvenes, era benéfica y literariamente fecunda.

Un paso más y nos hallamos instalados dentro de la órbita de la crítica anti-modernista, muy prolífica en los últimos decenios de siglo, de no ser porque acto seguido aflora —y valga la paradoja— el cosmopolitismo najeriano, tan favorable a los procesos de intercambio cultural entre distintas naciones: “Conserve cada raza su carácter substancial —sentencia—; pero no se aisle de las otras ni las rechace, so pena de agotarse y morir.”²³ O su antiacademicismo: “... 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 (...) ando muy descarriado en español.”²⁴

Además alienta verbalmente a los escritores noveles a que naveguen por aguas aún no surcadas por la tradición a fin de que pudiesen renovar la expresión literaria en castellano, a la sazón anquilosada.

Sólo que, pese a tal voluntad, él no supo sumarse hasta las últimas consecuencias a las filas de los que, como José Juan Tablada, Amado Nervo o Luis G. Urbina en México, llegaron a consolidar el triunfo pleno del modernismo, ya que, debido en parte a la mayor edad de Nájera respecto a sus paisanos modernistas, su obra poética hay que circunscribirla aún en el punto de intersección de dos tendencias literarias: una, que en torno a la década de 1880 empieza a agonizar, y otra que por esas mismas fechas se adivina ya en el horizonte. Sin embargo, el liderazgo que sobre él ejerce la primera de ellas es mucho mayor al yugo impuesto por la segunda, y apenas cede el paso al incipiente movimiento renovador, que, sin ser vilipendiado del todo en los ensayos crítico-teóricos del mexicano, tampoco es asumido en la práctica ni reconocido absolutamente idóneo en tanto que ideal modélico, paradigmático y viable para ser frecuentado en abundancia. Así es como de la amplia gama de “escuelas” literarias que integran el fin de siglo hispanoamericano —clasicismo, romanticismo, parnasianismo, simbolismo, realismo, naturalismo—, sólo una de ellas —el romanticismo— vence sobre las demás. Tanto en su poesía como en su concepción del universo y de los personajes narrativos.

El humor mismo, en un principio desencadenante de la risa más desenfadada, en ocasiones se colorea también de una visión ácida de la existencia que no simboliza otra cosa que el drama del ser humano lanzado a la fatalidad de un mundo contingente. El humor, la ironía, el sarcasmo, son elementos distorcionantes de la realidad que en los cuentos de Gutiérrez Nájera aparecen en forma de sonrisa irónica, de agridulce

tono, en la que se encarna en igual medida la cosmovisión particular, de oriunde romántica, que aún ameniza en grado decisivo la figura de nuestro autor.

De todos modos, dejando a un lado el visible patrimonio romántico que su obra lírica hereda, hemos de concluir haciendo hincapié en el aserto de Juan Ramón Jiménez, para quien el Duque Job es uno de los primeros americanos en dibujar la transición del romanticismo al modernismo ²⁵, aunque añadiremos por nuestro lado, discrepando de lo que acto seguido afirmaba el poeta andaluz en 1953, en un curso impartido en la Universidad de Puerto Rico, que la índole inconfundiblemente innovadora de muchas de las zonas de su obra —por lo menos en lo que a la faceta expresiva y artística de la prosa se refiere—, no descarta la posibilidad de que se la incluya sin vacilar dentro de las coordenadas de las corrientes estéticas de fin de siglo. En este carácter de transición, en esta ambigüedad, en la oscilación artístico-literaria que cimienta la obra del Nájera poeta y prosista y que la trasunta, ha hallado la crítica taxonómica un obstáculo insalvable, que en el fondo no es tal. La muerte prematura del Duque Job (fallece a los treinta y cinco años), el perfil de su temperamento ideológico, unido a un desarrollo vital que transcurre en un periodo histórico-literario de cambio, de evolución, justifican quizás que el mexicano adelante algunas de las conquistas expresivas de la estética modernista en ciernes desde finales de la década de 1870 y comienzos de la del 80, sin que tal desviación presuponga —sabiendo cuál es la fuente primigenia de la que se alimenta su arte— un despego absoluto de los cánones típicos del romanticismo.

Notas

1. Nos referimos al clásico "Prólogo a las poesías de Manuel Gutiérrez Nájera", incluido en el volumen III de las *Obras completas* de Sierra (México, UNAM, 1977, pp. 402-414).
2. La pieza crítica del autor de *Los de abajo* está recopilada en el volumen III de sus *Obras completas* (México, F.C.E., 1960, pp. 724-29).
3. Expongamos algunos títulos: *Manuel Gutiérrez Nájera. Estudio y escritos inéditos* (México, Andrea, 1956); *En torno a Gutiérrez Nájera y las letras mexicanas del siglo XIX* (México, Botas, 1960) o *Manuel Gutiérrez Nájera: florilegio crítico-conmemorativo* (México, Andrea, 1966), en colaboración con su esposa Joan L. Carter. Y entre los artículos destaquemos, "Manuel Gutiérrez Nájera en Hispanoamérica" (*Revista de Bellas Artes*, núm. 3, México, mayo-junio 1965, pp. 81-5), "Manuel Gutiérrez Nájera y Rubén Darío" (*Nivel*, 108, 1971, pp. 1-2, 8, 10-12) y "Backlash on the Centennial of Manuel Gutiérrez Nájera" (*Hispania*, XLIV, 4, diciembre 1961, pp. 675-682), además de otros muchos.
4. De los múltiples seudónimos que utilizó Nájera, los que alcanzaron mayor popularidad son los de *Junius*, *Puck*, *Recamiér*, *El Cura de Jalatlaco*, *Juan Lanás*, *Perico de los Palotes*, *M. Can-Can*, *Frú-Frú* y sobre todo *Duque Job*, que se terminaría convirtiendo en una especie de sobrenombre con el que a menudo se hace referencia al escritor.
5. Son numerosos los diarios y periódicos nacionales en los que aparece su firma: *El Federalista*, *La Libertad*, *El Nacional*, *El Cronista Mexicano*, *El Universal*, *El Partido Liberal*, etc.
6. En *La expresión simbólica de Manuel Gutiérrez Nájera*, Madrid, Maisal, 1977.

7. En "Modalidades estilísticas y aspectos ideológicos en la prosa de Manuel Gutiérrez Nájera" (*Estudios sobre la prosa modernista hispanoamericana*. Edición de José Olivio Jiménez, Nueva York, Eliseo Torres & Sons, 1975, pp. 75-95).
8. "Pia di Tolomei", *Cuentos completos y otras narraciones*. Prólogo, edición y notas de E. K. Mapes, Estudio preliminar de Francisco González Guerrero (México, F.C.E., 1958), p. 20.
9. "Un drama en la sombra", *Cuentos completos y otras narraciones*, ed. cit., p. 376.
10. *Ibidem*, p. 49.
11. El estudio acerca del paralelismo en la obra de Gutiérrez Nájera de la literatura con las artes plásticas lo hemos abordado con mayor amplitud en nuestro artículo "Notas sobre la interacción Arte-Literatura en la narrativa de Manuel Gutiérrez Nájera" (*Alba de América*, vol. IV, núms. 14 y 15, julio 1990, pp. 277-287).
12. "Carta abierta al Señor D. Angel Franco", en *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 Peñaloza (México, UNAM, 1959), p. 95.
13. "De Catulle Mendès. Parnasianos y decadentes", texto recopilado por Iris M. Zavala en la antología de Rubén Darío *El modernismo y otros ensayos* (Madrid, Alianza Editorial, 1989), p. 31.
14. Gutiérrez Nájera, M., "Talde, de José Mérida (José Peón y Contreras)", *Obras. Crítica literaria*, I, ed. cit., p. 308.
15. Gutiérrez Nájera, M., *Cuentos completos*, ed. cit., p. 331.
16. *Ibidem*, p. 22.
17. Interesante para nuestros propósitos resulta el libro de Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (Madrid, Taurus, 1982). De los numerosos títulos publicados por Eliade citemos, por ejemplo, *Imágenes y símbolos* (Madrid, Taurus, 1955), *Lo sagrado y lo profano* (Barcelona, Labor, 1967) o *Mito y realidad* (Barcelona, Labor, 1968).
18. Como vislumbra con sagacidad 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" (Henríquez Ureña, Max, *Breve historia del modernismo*, México, F.C.E., 1954, p. 12). Por su parte, el crítico español Ricardo Gullón admite que "pensar que el modernismo eliminó al romanticismo, equivale a desconocer la poesía, el ser mismo de la poesía,...". Y agrega más adelante: "El romanticismo alienta en la entraña, mientras la superficie se moderniza" (*Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos, 1971, 2ª ed., p. 14). Existe una edición más reciente, ampliada y revisada, de este libro (Madrid, Alianza Editorial, 1990).
19. Esta idea la expone el poeta y ensayista mexicano en su interesante obra *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia* (Barcelona, Seix-Barral, 1987). Véase especialmente el capítulo titulado "Traducción y metáfora" (pp. 117-143).
20. Rivera-Rodas especula en torno a la raíz romántica de la poesía najeriana en su artículo "Visión del mundo y concepto de poesía en Manuel Gutiérrez Nájera" (*Cuadernos americanos*, año XLI, vol. CCXLV, n° 6, México, nov.-dic. 1982, pp. 219-227), luego inserto en su libro *La poesía hispanoamericana del siglo XIX* (Madrid, Alhambra, 1988) bajo el título "Gutiérrez Nájera y su conflicto con el lenguaje" (pp. 202-211).
21. Fueron Boyd G. Carter e Ivan A. Schulman los que ensayaron este tipo de enfoque en sus artículos "José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera como iniciadores del modernismo" (*Revista iberoamericana*, XXVIII, julio-diciembre 1962, pp. 295-310) y "José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera: Iniciadores del modernismo" (*Revista iberoamericana*, XXX, 1964, pp. 9-50), respectivamente; texto incluido luego en su libro *Génesis del modernismo* (México, El Colegio de México, 1966, pp. 21-65). Por la polémica que suscitaron —hoy, desde luego, superada—, ambos trabajos tienen una importancia historiográfica considerable dentro de la crítica sobre el modernismo.
22. Los tres artículos periodísticos pueden encontrarse en la citada edición de *Obras. Crítica literaria I*, de Manuel Gutiérrez Nájera.
23. En la "Carta abierta al señor D. Angel Franco", *Ibid.*, p. 94.
24. "El cruzamiento en literatura", *Ibid.*, p. 102.
25. Jiménez, Juan Ramón, *El modernismo. Notas de un curso (1953)*, México, Aguilar, 1962, p. 69.