

Más allá de la gracia: la modernidad de Manuel Gutiérrez Nájera

IVAN A. SCHULMAN

University of Illinois

RESUMEN. En 1896 Justo Sierra, en su ya clásico prólogo a la poesía de Manuel Gutiérrez Nájera, descubrió en ella la presencia de un nuevo discurso. Pero, en lugar de identificarlo con un estilo moderno lo equiparó con modelos pertenecientes a una otredad exocéntrica, creando así un concepto truncado de la creatividad najeriana que ha perdurado hasta nuestros días. Otros artistas, contemporáneos de Sierra, como José Martí y el mismo Nájera, comprendieron o intuyeron el sentido de la crisis finisecular y el impulso renovador finisecular que identificamos hoy, con la etapa modernista de la modernidad hispanoamericana. Para festejar el centenario de la muerte de El Duque y la publicación del prólogo de Justo Sierra se analiza la obra de Nájera como expresión más allá de la gracia de un artista autoconsciente del aterrador aislamiento del escritor de su época. Se exploran los signos discursivos de la construcción najeriana de la realidad metamórfica de la modernidad burguesa y cómo en sus textos se perfila el ego del imaginario de un escritor revolucionario que cultiva un discurso contrahegemónico del signo romántico y, a la vez, modernista.

A Boyd Carter y Porfirio Martínez Peñaloza

Dos años después de la muerte de Manuel Gutiérrez Nájera, el modernista uruguayo, José Enrique Rodó, dio a la estampa el primero de los ensayos de *La vida nueva*.¹ Esta obra de prosa heterogénea, de título simbólico, eventualmente comprendió textos claves del “impulso renovador de las ideas y de los espíritus” (149) como “El que vendrá” (1896), “La novela nueva”

¹ Montevideo: Dornaleche y Reyes.

(1896), “Ruben Darío” (1899), y *Ariel* (1900). Los textos del volumen refractaron lo que en 1896 Rodó describió como² “la conciencia de espectador de un gran drama de la inquietud contemporánea” (149), el drama de la crisis finisecular inscrito en la producción de los escritores modernistas. Los artistas e intelectuales finiseculares de América, observadores estigmatizados de las transformaciones estructurales socioeconómicas y culturales de la segunda mitad del siglo XIX se sentían alienados por el proceso de la modernización coeval cuyos códigos de racionalidad instrumental, Martí, años antes, había relacionado con la reconstrucción de la conciencia humana y la labor experimental de una nueva generación de poetas:

¡Ruines tiempos —escribió el cubano— en que no priva más arte que el de llenar bien los graneros de la casa, y sentarse en silla de oro, y vivir todo dorado; sin ver que la naturaleza humana no ha de cambiar de como es, y con sacar el oro afuera, no se hace sino quedarse sin oro alguno adentro!” [...] ¡Ruines tiempos, en que los sacerdotes no merecen ya la alabanza ni la veneración de los poetas, ni los poetas han comenzado todavía a ser sacerdotes! (7: 223)³

Estamos en el año de 1882. Como consecuencia de los “ruines tiempos” los poetas representativos de ese momento de metamorfosis, de “remolde”, como él decía, eran, en su concepto, “pálidos y gemebundos”, su obra “atormentada y dolorosa”; de ahí, concluía, la proliferación de la “poesía íntima, confidencial y personal” (7: 224) entre los primigenios poetas modernos como Julián del Casal, José Asunción Silva, el mismo Martí, y Manuel Gutiérrez Nájera.

Martí, en su exégesis de la cultura y la literatura modernas se cuidó de atribuir a un persistente estilo romántico el espíritu intimista de la nueva generación poética; lo relacionó más bien con el reflejo de la “crisis universal de las letras y el espíritu”

² En el “Propósito de la Colección”.

³ En la preparación de este ensayo hemos utilizado las *Obras completas* de José Martí publicadas por la Editorial Nacional. Citaremos de esta edición indicando el volumen y la página dentro del texto entre paréntesis.

que Federico de Onís (176) asoció con la génesis de la literatura modernista. En cambio, cuando Justo Sierra, en 1896,⁴ cumplió con “el compromiso... contraído sobre la tumba” de Gutiérrez Nájera de escribir un “Prólogo” (1) a las poesías de El Duque, evadió el uso del término *moderno* para caracterizar su verso; pero, como Martí en su “Prólogo al Poema del Niágara”, intuyó la presencia de un nuevo discurso literario, y en el caso de Nájera, aludió a su *poesía individualista*. Identificó a su poética con una expresión artística que irradiaba desde los espacios íntimos de la sensibilidad, con un arte caracterizado por el *sentimentalismo*, y el estilo del *romanticismo* (los términos son de Sierra) (17). En el fondo del alma de nuestro poeta descubrió una “facultad ingénita, la que sirve de clave a su elegancia, a su ternura, a su amorosa y melancólica inspiración” y, por fin, descubrió la inefable *gracia*, “imposible de definir y concretar, pero que todos —nos aseguró— comprendemos al nombrarla...” (24).

Hoy en día, al emprender lecturas revisionistas de los textos de Nájera —lecturas impostergables y necesarias a nuestro juicio— nos impresiona el conjunto de esencias de la escritura najeriana captadas por Justo Sierra. Con intuición y sensibilidad extraordinarias el prologuista entendió que la obra de El Duque “continúa... en la de los otros [poetas] que vinieron después que él y [que] reflejan y refractan a la vez su influencia luminosa” (23). Pero, influido por las prácticas imperantes de acudir a los modelos de una otredad cultural exocéntrica, formuló conceptualizaciones que perduran hasta hoy y ofrecen una idea truncada de la creatividad de Nájera. No percibió, por ejemplo, que en los registros románticos de su obra había veneros expresivos modernos, pues, insistió en identificar su arte con la “flor de romanticismo” (16).⁵

⁴ Utilizo la fecha que ofrece José Luis Martínez en su edición de las *Obras* de Justo Sierra, México: UNAM, 1977 (3: 414).

⁵ Afirmó que “toda nuestra literatura poética, desde 1830 es romántica” (16). Sierra calificó la poesía de esta manera pensando en el ingénito individualismo y la subjetividad, características que oponían al venero objetivo y realista del verso.

En contraste con esta visión, El Duque, en una de sus muchas percepciones autorreflexivas, superó las limitaciones del discurso crítico tradicional, y con lucidez futura, discurrió sobre el tema de la literatura nacional; con óptica renovadora defendió la existencia de la literatura mexicana. Pero, de mayor significación para nuestro argumento, en el mismo escrito, "Literatura propia y literatura nacional" (1885), recalcó que la labor del escritor moderno era la de engullir el pasado, absorber el presente, y "viajar" (el verbo es del poeta) con la imaginación "en comunicación íntima con las civilizaciones antiguas y con todo el *mundo moderno*" (1: 86; énfasis nuestro). Construyó así, en forma fragmentaria pero típica de la escritura moderna, una epistemología cultural de la modernidad, emparentada con formulaciones generacionales de vanguardia coeva, las de un Martí o de un Juan de Dios Peza, en las que se funden conceptos de nación, cultura occidental, y arte universal y autónomo.

El estilo de la modernidad

El arte del mundo moderno evocado por Nájera es un arte de ruptura, de renovación, de cambio, arte que, frente a la pérdida de tradiciones y creencias tradicionales, propone la innovación y la orientación hacia un futuro de mutabilidades e inquietudes constantes. La modernidad que informa su obra es plural; en su evolución se produce una desarticulación entre la modernización socioeconómica, producto del relato liberal iniciado a fines del siglo XVIII, y la modernidad estética, discurso contrahegemónico que subvierte la cultura materialista de la modernidad burguesa.⁶

Nuestro concepto del modernismo —en el cual se basan los argumentos de nuestra presentación hoy— parte de la noción de Onís quien insistió en el error de establecer diferencias entre modernismo y modernidad porque "modernismo es

⁶ Sobre las dos modernidades y su interacción v. Calinescu.

esencialmente... la búsqueda de modernidad” (625). Lo que llamamos modernidad presenta dos caras según Calinescu, la *burguesa* y la *estética*:

... en algún momento —teoriza— durante la primera mitad del XIX se produjo una escisión irreversible entre la modernidad vista como una etapa de la historia de la civilización occidental —un producto del progreso científico y tecnológico, de la revolución industrial, de las profundas transformaciones económicas y sociales creadas por el capitalismo— y la modernidad como un concepto estético. Desde entonces, las relaciones entre las dos modernidades han sido terminantemente hostiles, pero sin que esto impida que se estimulen y se influyan mientras que con encono han buscado destruirse una a la otra (41; traducción nuestra).

A partir de la apertura del modernismo hispanoamericano —primera etapa de la Edad Moderna— la modernidad se inserta en el arte como estética proteica, descubridora de los persistentes conflictos de tres ámbitos fundamentales en pugna: el político, el socioeconómico y el cultural. Como producto de una creciente burguesía y de una acelerada diversidad de los estratos sociales, complejos y móviles, hay varias modernidades estéticas, como hay varios modernismos.⁷ El espíritu revolucionario de este arte —en cuya génesis y construcción Nájera y Martí tienen un papel preponderante— no se contenta con un estilo único, insatisfacción que genera una modernidad artística multifacética cuyo radicalismo a veces se exagera y se exaspera a lo largo del siglo modernista.

El artista de estas modernidades es el agente de la aventura creadora y el historiador de su experiencia como individuo y como artista, ante, contra, y en la sociedad de su tiempo. En su triple búsqueda de una expresión auténtica, de una ubicación ética/existencial y de una identidad raigal, personal, nacional, y cultural, rehusa la superficie; bucea en el mundo de las sen-

⁷ Sobre los multifacéticos modernismos de la modernidad, v., por ejemplo, el libro de Zavala cuyo subtítulo confirma esta aseveración: *Hispanic Modernisms and Social Imaginary*.

saciones; se interna en la cultura urbana; y explora los intersticios de la confluencia de la conciencia individual y social (Howe 31). Poetas de “vallas rotas” y de porvenir incógnito, los escritores modernistas —o sea, los modernos— alaban y critican, respaldan y rechazan los valores culturales y sociales de la época de crisis en que viven y producen su arte. Su postura ambigua ante los dilemas de su edad refleja las confusiones y contradicciones del creador que sufre, demanda y tantea, inseguro de lo que anhela alcanzar. Formula respuestas parciales o paradójicas, urde metas frustradas o inservibles, busca caminos sin descanso en una topografía sin héroes, y sin Dios a la vista. “El templo colosal, de nave inmensa, / está mudo y sombrío/... Señor, ¿en dónde estás? ¡Te busco en vano!...” (“Después...”)⁸ (2: 147) clamó el angustiado Nájera.

Las bases y orígenes de la experiencia moderna en América fueron contextualizados por Martí en su prólogo al “El poema del Niágara”. En este ensayo, manifiesto de la modernidad sociocultural de América, describió la experiencia del hombre moderno como una “...vida personal dudadora, alarmada, preguntadora, inquieta, luzbética...” y señaló que “la vida íntima febril, no bien enquistada, pujante, clamorosa, ha venido a ser el asunto principal, y, con la naturaleza, el único asunto legítimo de la poesía moderna” (7: 229). Frente a la economía y tecnología burguesas el escritor hispanoamericano, desligado y enajenado del proceso socio-político propuso un arte autónomo y una contracultura:

Cualquier historia de la literatura de la edad moderna, virtualmente, da por sentado la intención adversaria, en realidad, la intención subversiva que caracteriza la escritura moderna —percibe el propósito claro de separar al lector de su acostumbrado pensar y sentir impuesto por la cultura en general, de ofrecerle un terreno y un lugar estratégico desde el que juzga y condena y tal vez revisa la misma cultura que lo había producido (Trilling xii-xiii).

⁸ Citaremos los versos de Nájera por el texto editado por Francisco González Guerrero.

Por eso, decía Martí, los escritores modernistas, no podían ser “ni líricos, ni épicos... con naturalidad y sosiego..., ni [caba] más lírica que la que saca cada uno de sí propio, como si fuera su propio ser el asunto único de cuya existencia no tuvieran dudas...” (7: 225). Arte descentrado, arte de ansiedad, arte metamórfico de una experiencia interiorizada, arte de transición.

La construcción subjetiva

“La Modernidad es ante todo la «invención» del individuo” (Guerra 85); y en esta nueva racionalidad el individuo viene a ser el sujeto normativo de las instituciones, el ser que transforma los valores culturales y el imaginario social (Guerra 85). Por lo tanto, vista desde la perspectiva de la prioridad de la actuación individual, la insistencia de Justo Sierra sobre el *individualismo poético* de Nájera constituyó una intuición acertada, percepción, sin embargo que Sierra, desafortunadamente, vinculó, sobre una base exclusiva, con el romanticismo, pasando por alto los nexos con los códigos de ruptura del estilo moderno. Lejos de nuestra intención negar el nexo entre romanticismo y modernidad, consanguinidad estética e ideológica que Berman puntualiza en su libro reciente, *El prefacio del modernismo*. Al contrario, nos parece que en el caso de Gutiérrez Nájera, la pervivencia de los códigos del romanticismo en su discurso valoriza su escritura en términos de una modernidad estética más allá de la gracia o de la individuación creadora, conceptualizadas por Justo Sierra. El frío, la oscuridad, y el desierto de la imagería de versos como,

Oscura esta la noche; desierta la pradera;
 los cierzos invernales azotan mi vidriera;
 el chorro de la fuente no salta, helado ya;
 el encinar se agita cual mar de negras olas...
 y, en el sillón de cuero, con mi dolor a solas,
 del humo sigo atento la espira que se va.

(“Musa blanca”, 2: 59)

nos remiten, en un nivel metafórico, a la percepción de la soledad, las tinieblas, y la incertidumbre espirituales de un artista autoconsciente del aterrador aislamiento del escritor en el mundo comercializado. Desde la narrativización poética de la existencia, Nájera, como otros artistas coetáneos, a veces intuía, otras veces afirmaba, su capacidad por entrever nuevas verdades metafísicas en los intersticios de la realidad material; el simulacro construido en forma intuitiva se concretiza en los objetos y sentimientos de la imaginería de una naturaleza interiorizada.

Este proceso creativo deriva del legado de un romanticismo que confiere, según Berman (21), un estatus especial al artista quien formula conceptos que a menudo resultan efímeros o tentativos. En las primeras etapas de esta modernización literaria destacan los idealismos del discurso romántico; en sus registros, el imaginario de Nájera busca la legitimación de su arte mediante un léxico experimental que da expresión a posturas ideológicas ligadas a los códigos románticos. Su discurso constituye una invención que incorpora y, a la vez, rechaza la modernidad burguesa. La imagen del artista se construye a través de la representación del espíritu y del genio individuales; desde las orillas de la subjetividad su espíritu y genio se convierten en instrumentos de conocimiento, transformación, subversión, o inversión. Pero, también refractan la voz de un artista hastiado, resignado y desengañado que observa el paisaje de un mundo de ideales sacrificados en aras del imperante espíritu mercantilista. No era la suya una época “favorable para las princesas” (4: 116), metáfora najeriana que traduce el vacío espiritual, producto de la deconstrucción de esencialismos y de valores morales consagrados. El anhelo contracultural se traduce en versos como:

Dormita el centinela... todo calla...
 Solos, por fin, en el *vivac* estamos...
 Mañana será ruda la batalla...
 ¡Tercia tu manto y en silencio huyamos!

(“Espera”, 2: 195)

Las alternativas propuestas a la marginalización son el escape, la lucha, o en los momentos de mayor decepción, la inercia; es el camino pasivo transitado por una legión de escritores modernistas: “¿A qué seguir? El ideal ha muerto,” se queja El Duque, “...vamos, por la arena del desierto, / a conquistar las tierras del olvido!” (“Espera”, 2: 195-196).

La autonomía del ser

Nájera, cuya persona artística tendemos a identificar con los espacios empíreos o domésticos —modelos metafóricos de una modernidad erróneamente asignada al romanticismo— dejó constancia de su percepción de la naturaleza de los conflictos sociales de su época. No escribió ensayos orgánicos o instrumentales sobre ellos, como Rodó o como Martí, pero sí señaló el deber del escritor de enfrentarse con las “luchas formales, con gigantes como David o con ángeles como Jacob” (4: 273). Su conciencia de esta descomunal e inevitable lucha, a la larga frustrada, tanto para él como para la mayoría de los escritores modernistas, conforma la otra dimensión, por así decirlo, de su imaginario social, la que, por un lado, se empalma con la ya aludida prioridad de la actuación individual, y, por otro, con el espíritu íntimo y confidencial asociado por Martí con la nueva generación de artistas modernos que pedían “peso —como él decía— a la prosa y condición al verso, y que [querían]... trabajo y realidad en la política y en la literatura” (5: 222). No pensamos argumentar en favor de la presencia de un relato preminentemente contestatario en los textos de Nájera. Pero, en su discurso se descubre, sin embargo, como sagazmente lo ha señalado Martínez Peñaloza, una nota “cristiana, platónica, [y] antiutilitaria” inspirada en “ciertas ideas románticas” (1: 21), complejo ideológico y estilístico que coloca la producción najeriana no sólo entre las obras primigenias del modernismo sino entre las de la modernidad artística.

Revisar su arte en términos de la modernidad implica que no valoramos las supercodificaciones “individualistas” de su obra

únicamente conforme a los códigos del estilo romántico. Reconocemos, sin embargo, los nexos irrefutables de su arte con la rezagada y acronológica literatura de filiación romántica en América. Pero, lo central de nuestro argumento alusivo al individualismo o al subjetivismo discursivos es que es inevitable o, al menos explicable, que exista un vínculo con el romanticismo en un artista cuya producción pertenece al comienzo del periodo de la modernidad burguesa y estética, época de transición en que el escritor siente la angustia de la tensión entre el peso de la tradición y el deseo de innovar. En la construcción de su imaginario los artistas de la primera generación modernista —la de Gutiérrez Nájera— luchan por definir el ego y afirmarlo frente a los códigos de una realidad disgregadora y metamórfica cuyas normas socioeconómicas son el producto de la cultura mercantilista. El ser, frente a esta experiencia desconcertante, se fragmenta; el arte que engendra incorpora las rupturas y disyunciones que hemos identificado con los valores normativos pero frágiles del mundo moderno en América, valores que se diferencian de los escritores románticos pertenecientes a un mundo *pre moderno* cuyas producciones literarias son de signo derivativo. En cambio, en las obras de los modernos, se evidencia una confrontación de raíz profunda y emocional con las instituciones creadas por el advenimiento de la modernidad económica, frente a la cual se genera un discurso crítico. Sus manifestaciones polares, señaladas por Octavio Paz más de cincuenta años después de evidenciarse en la obra de Nájera y Martí, patentizan “la unión de pasión y crítica [que] subraya el carácter paradójico... el amor inmoderado, pasional, por la crítica y sus precisos mecanismos de deconstrucción, pero...[es una crítica] enamorada de su objeto, crítica apasionada por aquello mismo que niega. Enamorada de sí misma y siempre en guerra consigo misma, no afirma nada permanente ni se funda en ningún principio” (Paz 1974 20). Pese a la cognición de la inconstancia ontológica de su universo, en su discurso enuncia una negación, unas veces intuitiva, otras, percibida racionalmente, mediante la cual estos escritores afirman su autoridad en registros y subtextos *contramodernos* —contramodernos en el

sentido de constituir una censura que valoriza la existencia y el arte del creador agobiado por las contradicciones y anomalías de la modernidad burguesa. Lo normativo es la marginalización que Darío metaforizó en su cuento alegórico, "El rey burgués", narración emblemática del estado conflictivo del artista. Su imaginario social, el del ser existente y agónico, construye jerarquías distintas de las del romanticismo, sobre todo en cuanto a la autonomía del ser y su producción artística. Y, sin embargo, es innegable que los textos de varios de los modernistas, inclusive los de Nájera, quedaran emparentados con conceptualizaciones románticas; las del artista rebelde, las del autoexilado social, estigmas que lo inducen a refugiarse en un reino interior donde campean emociones, sensaciones y visiones autárquicas. De ahí las afirmaciones autovalorativas de Nájera quien, respecto a la obra de los dramaturgos, proclamará la prioridad y autosuficiencia estéticas: "Si el autor realiza simplemente la belleza, cumple su tarea; no le podemos pedir nada más. No es un filósofo, no es un sociólogo, no es un moralista: es un poeta" (4: 275). Ser poeta se equipara con la construcción del sujeto y de su universo; producir poesía constituye una lectura del mundo y un acto de poder.

En el esquema revisionista del arte najeriano que hemos ido esbozando, el ser que se constituye en el modernismo primigenio, se define a menudo en términos de modelos del pasado y valores exocéntricos (Berman viii).⁹ Piénsese en las "recreaciones arqueológicas" de Darío, en esos ecos y maneras de "épocas pasadas" resemantizados en su obra, los cuales, consideraba imprescindibles para "realizar la obra de reforma y de modernidad que emprendiera..." (1: 212). Por lo tanto, no sería aventurado decir que en algunos artistas el arte modernista genera un discurso que evidencia la pervivencia de conceptuali-

⁹ Paz es bastante explícito con relación a esta cuestión: "El tema de este libro es mostrar que un mismo principio inspira a los románticos alemanes e ingleses, a los simbolistas franceses y a la vanguardia cosmopolita de la primera mitad del siglo xx" (Paz 1974 22-23).

zaciones románticas. Pero, una vez admitida esta noción historiográfica, nos parece de mayor trascendencia leer el arte de figuras como Nájera y Martí como expresiones de la subjetividad que se siente amenazada por el empirismo dominante de la modernidad económica, y, en contra de la cual, busca, no sólo expresarse desde otras orillas, sino eternizarse. Frente a las estructuras sociales dominantes el ser artístico se atomiza; pero su espíritu se irradia: “De mi ondulante espíritu disperso, —exclama Nájera— / algo en la urna diáfana del verso, / piadosa guardará la poesía” (2: 301).

Construyendo el texto moderno

Para los primeros escritores de la modernidad hispanoamericana —Nájera, Martí, Silva, Casal— ser poeta, en verso y en prosa, crear “belleza” involucraba un acto, consciente o inconsciente, de ruptura. En lugar de normas o de reglas, aplicados éstos de modo heterogéneo a los géneros de un arte tradicional o académico, observamos la transferencia del acto creador del terreno de los criterios externos al de la imaginación individual. La inventiva generada por la percepción subjetiva y la necesidad de experimentación cobraron categoría gnoseológica. De la *Revista Azul* dirá El Duque, por ejemplo, que su “...programa se reduce a no tener ninguno... Hoy, como hoy; mañana de otro modo y siempre de manera diferente”. La producción textual, en particular, la de la revista, es concebida en términos metamórficos. Nájera envisionsaba la revista como “un mirador” desde el cual se reestructuraba selectivamente el universo; y desde ese mirador “se divisa[ba] la copa de un árbol, el vuelo de la golondrina, los azulejos de la cúpula, la flecha de la torre... un girón de cielo” (1: 534-535). La serialización metafórica de una naturaleza empírea no es fortuita; responde más bien a una representación de la unicidad individual del artista moderno, de su creatividad mística, y de una intuición espiritual que sobrepasa las fronteras de la creatividad textual (Berman 274), construcción en cuya elaboración los modernistas

proyectaban la imagen de un yo divorciado de los sostenes racionales del universo. Diríamos que la labor artística se desplaza hacia las fronteras de lo inmaterial, en cuya representación, el ego confronta la realidad y busca lo que niega el contorno material; el escritor busca aclarar el sentido de lo incognoscible, de lo inmaterial, proceso que lo lleva a esencializar los objetos metaforizados —“la copa de un árbol, el vuelo de la golondrina, los azulejos de la cúpula”— de la citada enunciación najeriana. Son imágenes de un valor trascendental más allá de la ornamentación parnasiana: “¿Qué cosa más blanca que cándido lirio? / ¿Qué cosa más pura que místico cirio?” (1: 167); en los versos de “De blanco” el poeta persigue la materialización de una (super) realidad por medio de la metaforización cromática. La textualización visual en “De blanco” o la sentimental de “Mis enlutadas” se genera dentro de un sistema de representación fragmentaria que concretiza lo material contiguo, para luego inmaterializarlo,¹⁰ emergiendo así la construcción subjetiva del artista y la de un universo volcado hacia adentro. La coherencia del ser se constituye en torno a una porción de este universo inmaterializado absorbido por el creador modernista: “Descienden taciturnas las tristezas / al fondo de mi alma, / De sangre es el color de sus pupilas, / de nieve son sus lagrimas” (1: 161). La realidad se corporifica, pero actúa en un *continuum* desprendido de la materia.

Berman, en su estudio del ser modernista, descubre que en este proceso desrealizador hay un factor inverosímil que atañe a la autonomía individual del artista moderno: el del presumido carácter verosímil de la autonomía creadora. Su argumento es que la Edad de la Ilustración propuso la constitución del ser autónomo a base del triunfo del racionalismo. Pero, paradójicamente, el racionalismo socava la autonomía conquistada por el pensamiento moderno, pues la lleva a las orillas de la ciencia empírica del relato liberal de la modernidad (Berman 274) cu-

¹⁰ Para Berman el uso de los signos poéticos de esta manera apunta hacia un proceso en que lo material se transforma en lo inmaterial (275).

yos códigos acosan y atormentan a los creadores del siglo XIX hispanoamericano. El racionalismo que liberó al ser, lo obliga a enfrentarse con las fronteras de lo desconocido, con una otredad indescifrable. “¡Oh Destino!”, “...el hombre de sed agoniza, / y sollozan las huérfanas almas” exclama la voz agónica de “Las almas huérfanas” (1: 160). En las primeras etapas del modernismo, y aún en las posteriores, el ser humano experimentará la soledad frente a los valores dominantes, cada vez menos plausibles o aceptables. En *El laberinto de la soledad*, Paz se hace eco de la visión de disconformidad de los modernistas y del atolladero espiritual del hombre moderno, cuando al final de su ensayo observa que “no nos queda sino la desnudez de la mentira. Pues tras este derrumbe general de la Razón y la Fe, de Dios y de la Utopía,¹¹ no se levantan ya nuevos o viejos sistemas intelectuales, capaces de albergar nuestra angustia y tranquilizar nuestro desconcierto...” (Paz 1963 150). Se trata del vacío percibido en el siglo XIX por los modernistas primigenios como Nájera quienes en textos contrahegemónicos anhelaban descentrar la modernidad institucionalizada y reconstituirla desde otro centro: el de su interior. Consecuencia de esta lucha son las contradicciones de su discurso en cuyos registros se concretiza la ya aludida tentativa de construcción contracultural del sujeto, la que conduce al fracaso metafísico esbozado por Paz.

¹¹ En apoyo de nuestra idea de que hay una continuidad en las distintas etapas del pensamiento moderno, compárense estos pensamientos martianos de 1881: “No hay obra permanente, porque las obras de los tiempos de reenquiciamiento y remolde son por esencia mudables e inquietas; no hay cambios constantes, vislúmbrense apenas los altares nuevos, grandes y abiertos como bosques. De todas partes solicitan la mente ideas diversas —y las ideas son como los pólipos, y como la luz de las estrellas, y como las olas del mar... La elaboración del nuevo estado social hace insegura la batalla por la existencia personal y más recios de cumplir los deberes diarios que, no hallando vías anchas, cambian a cada instante de forma y vía, agitados del susto que produce la probabilidad o vecindad de la miseria” (7: 225).

Narrando la modernidad

En la labor de (re)construir su universo uno de los conflictos más espinosos que enfrentaron los primeros escritores de la modernidad fue la lucha contra una sociedad mercantilista en la cual el idealismo había perdido su autoridad. Narraron los antagonismos de su experiencia en un estilo que la nueva realidad pedía, pero que, al mismo tiempo, comprendió los códigos de un romanticismo tardío en vías de transformarse, y cuyo imaginario social representó el ansiado trascendentalismo modernista, tanto moral como religioso. En sus narraciones extensas —novelas, crónicas, cuentos— estos artistas, asediados por un materialismo decimonónico que minaba sus aspiraciones empíreas, textualizaron sus desencuentros y aspiraciones con signos ambiguos y conflictivos. Pero si estas narraciones se inician bajo el ascendiente del romanticismo, a medida que se afirma el estilo novador, se debilitan los códigos románticos y, con la instauración de éstos, el imaginario idealista. Ocurre que el ser se fragmenta frente a la invasión de una sociedad hostil a las aspiraciones idealistas (Berman 273) y busca, al principio, refugiarse en actitudes románticas, pero luego descubre un espacio alternativo de innovaciones narrativas que superan el sentimentalismo, la gracia o el tono moralizante.

Se generan así narraciones que marcan "...el sitio de una crisis o una ruptura en la historia de la narrativa hispanoamericana" (González 17). Y, en relación con la evolución de esta narrativización, deseamos aprovechar la oportunidad que se nos ofrece la celebración del centenario para felicitarle a la maestra Belem Clark de Lara, y a los investigadores del Centro de Estudios Literarios, por darnos en el volumen XI de las *Obras* de Manuel Gutiérrez Nájera una narración desconocida hasta ahora, la que se titula *Por donde se sube al cielo*, publicada en 1882 en las páginas de *El Noticioso* donde la encontró Clark de Lara con la colaboración de Elvira López Aparicio (XI xi, xl). Hasta el descubrimiento de la existencia de esta novela, se consideraba *Lucía Jerez* por José Martí la primera del ciclo de

novelas modernistas. Pero ahora le toca a Gutiérrez Nájera, la distinción de ser el iniciador de las narraciones modernistas.

En su novela parisiense encontramos el discurso sincrético característico de la transición hacia el modernismo. La novela *Por donde se sube al cielo* se inicia con una evocación de la naturaleza en un prólogo / poema dedicado a Madame Judith Gautier. La naturaleza es sombría y sensual: “La noche está lluviosa”; “el agua, cayendo en gruesos hilos, lava la tez carmínea de las rosas y bruñe el verde oscuro de las hojas” (3). El escritor apropia el mundo natural de forma fragmentaria, y mediante esta fragmentación contextualiza una visión distinta de la de las fórmulas tradicionales de representar la naturaleza. Los narradores modernistas, como Nájera, reconstituyen la naturaleza, la rematerializan en armonía con su imaginario social y en contra de las fuerzas aniquiladoras del proceso de la modernización económica. El escritor se construye como sujeto soberano, papel creador que comparte con el concepto del arte de los románticos (Zavala 9), a pesar de las innovaciones de su narrativa. Así, en el caso del prólogo, el narrador de la novela najeriana descubre el velo de la narración con una evocación de “luz anémica”, de “relámpagos”, de “nubes” que “acompañan mi canto con sus grandes masas de orquestación”, enunciación que redistribuye las piezas de una escena natural con el fin de crear un cuadro estético de sentimientos con registros musicales y notas lingüísticas fusionadas. Soberano del texto, el autor se inserta en este “pequeño poema en prosa”, que inicia un relato eminentemente moderno, cuyos recursos constituyen una “vuelta”, como diría Paz, al estilo romántico con relación al sujeto y su papel en la colectividad. Ante el asalto de la modernidad burguesa se metaforiza la voz contracultural al privilegiar el sentimiento y el cariño del hogar familiar: “¡Qué hermosa noche para la vida del hogar, para el dúo de los labios y la canción del niño” (3)!. No es esta irrupción de la imagen del hogar una visión aislada. En verso aconseja: “Busca, busca a la mujer / que da paz al pecho herido, / y, en llegándola a tener, forma un nido” (2: 178)!; o, “En la sombra lo blanco decía: / ¡Oh mis padres! ¡mis padres! ¡mi casa!” (2: 156). Y en

esta novela, Magda, la protagonista, torturada por su vida pasada y sus deseos e inquietudes presentes, “quiso volver atrás los pasos, desandando lo andado, para sentir el amoroso fuego de la chimenea, aspirar el olor de la frugal comida, y oír, acompasada y cadenciosa, la tenue respiración de los chicuelos, dormidos y abrazados en la cuna” (39). Pero, se enfrenta con el vacío, con las barreras sociales, con la “barranca”, o sea, con las fronteras de la desesperación y la agonía existenciales.

Magda es la otra, la que vive al margen de las normas de la moral cristiana; es la víctima de la sociedad moderna, “ese esclavo del trabajo, que al rayar el alba, afila sus navajas para rasurarse y preparar la gran cubeta de agua fría” (7). Si aceptamos la idea de Zavala, de que la literatura modernista es una forma de organización social (la modernidad) y un término de diagnóstico de las crisis “localizadas” de los problemas de la tecnología, de la industrialización, de la experiencia estética y la mercantilización (109), Magda, según el esquema, vendría a ser la figura que simboliza las frustraciones del raciocinio instrumental de la modernidad, conceptualización que el novelista subraya al fundir los códigos modernos con los del naturalismo literario: “Magda, pues, vivía indefensa. Las inclinaciones heredadas y las costumbres contraídas la empujaban al abismo” (19). Pero, de este abismo la salva la purificación a través del sufrimiento y el sacrificio de su amor por Raúl, sentido de modo genuino y profundo por primera vez en su vida.

La construcción de un universo poblado de los signos de la cultura de la modernidad burguesa: los tapetes asiáticos, los espejos con arabescos de oro, los vestidos de damasco, las joyas, las porcelanas y las copas de Venecia, o sea, todos los objetos supercodificados del arte modernista, contribuyen a la creación de discursos contradictorios que refractan los deseos, las aspiraciones y las tensiones de los escritores de este período. En uno de los veneros de sus discursos, los modernistas inscribieron los signos del poder burgués, es decir, los valores hegemónicos de signo mercantilista e industrial del incipiente proceso modernizador; en el otro, los valores en oposición, es decir, los de anhelo auto-suficiente, tentativa de liberación del

peso del discurso dominante, cuyos iconos de lujo y de refinamiento, no obstante, se cuelan en un pretendido contradiscurso. Éste no logra abrogar en forma contundente los registros materialistas, y en ese sentido, en muchos de los textos de estos artistas es, por lo tanto, lícito hablar de un proyecto fallido. Es un arte sincrético en que hay una apropiación de los objetos de la cultura mercantil y una contemplación extasiada de su belleza, pese a la homología de su afiliación con la modernidad económica. En la narración de Nájera, de conclusión ambigua, abierta, estos objetos, asociados con la vida “anterior” de Magda, actriz y cortesana de la alta sociedad, se sacrifican en una subasta final cuando Magda abandona su vida parisiense para emprender su vida nueva de soledad, abnegación y virtud cristiana.

La vida natural, es decir, la antimoderna, la de Aguas Claras, balneario de belleza natural, triunfa, el amor purifica; los objetos de lujo, asociados con la cultura burguesa se borran. Se legitima el proyecto contramoderno, como en tantas otras contextualizaciones modernistas.

Éste y otros escritos de Gutiérrez Nájera narran tanto la cultura y la nación mexicanas como la sociedad decimonónica americana, signada ésta por las transiciones aceleradas de un universo inseguro. Su prosa, observa Díaz Alejo, es “un magnífico diorama de la realidad nacional del último tercio del siglo XIX...” (11: xvii). Ante esta realidad sin centro, el sujeto humano se construye como libertad y como creación. “El yo se quiebra: por un lado el sujeto y por el otro el sí mismo (*self*). El sí mismo asocia naturaleza y sociedad, así como el sujeto asocia individuo y libertad” (Touraine 209). Y el sujeto asume valores dionisiacos y apolíneos al mismo tiempo (Touraine 209).

La óptica revisionista

Una de las afirmaciones reiteradas en el discurso crítico tradicional ha sido que en las obras najerianas, prosa y verso, esca-

sean formulaciones ideológicas o ensayos de exposición orgánica, sobre la problemática social y el papel del escritor como actor en la construcción de la sociedad moderna, a manera de otros modernistas de orientación preponderantemente filosófica —Rodó o Martí—. Pero, a medida que el Centro de Estudios Literarios ha ido sacando los volúmenes de las *Obras completas* se ha revelado de manera cada vez más clara el espíritu crítico de El Duque frente a las transformaciones sociales y culturales de su época, y la consiguiente tensión entre dos procesos antagónicos de la modernidad, es decir, el de la *racionalización*, por un lado, y el de la *subjetivización* por otro.

Como en el caso de otros modernistas, la recopilación de la prosa desconocida de Nájera ha permitido una resemantización de su imaginario social. A la luz de los nuevos textos, podemos sondear los estratos subtextuales de *todos los textos*, inclusive los de los ya conocidos y analizados, para descubrir cómo en ellos se transparenta la presencia de las modernidades estética y burguesa, y cómo en ellos se inserta el relato moderno junto al de la antimodernidad. Frente al caos del mundo que nace y desmonta las construcciones de un universo jerárquico El Duque siente la imposibilidad de un equilibrio perfecto (3: 45). “La modernidad marca el momento en que... entre el universo y el hombre, se pasa a la ruptura...” (Touraine 206). En la escritura de Gutiérrez Nájera, cuyas relecturas nos ofrecen una experiencia más allá de la “gracia”, la de la (des)aventura de la modernidad hispanoamericana.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BERMAN, ART, *Preface to Modernity*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 1994.
- CALINESCU, MATEI, *Five faces of modernity; Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987.

- DARÍO, RUBÉN, "Historia de mis libros," *Obras completas*. Madrid: Aguado, 1950. I: 179-224.
- DÍAZ ALEJO, ANA ELENA, "Advertencia Editorial". *Obras de Manuel Gutiérrez Nájera*. México: UNAM, 1994. XI: xvii-xii.
- GONZÁLEZ, ANÍBAL, *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 1987.
- GUERRA, FRANÇOIS-XAVIER, *Modernidad e independencias; ensayos sobre las revoluciones hispánicas*. Madrid: Fundación MAPFRE América, 1992.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, MANUEL, *Obras*. México: UNAM, 1959-1994. (I, III, IV, VI, VII, XI).
- . *Poesías completas*. Ed. Francisco González Guerrero. 2 v. México: Editorial Porrúa, 1953.
- HOWE, IRVING, "Introduction": The Idea of the Modern". *The Idea of the Modern: In Literature and the Arts*. Ed. I. Howe. Nueva York: Horizon Press, 1967. 11-40.
- MARTÍ, JOSÉ, *Obras completas*. La Habana: Editorial Nacional, 1963-1973.
- MARTÍNEZ PEÑALOSA, PORFIRIO, "Nota a la presente edición". *Obras de Manuel Gutiérrez Nájera*. México: UNAM, 1959. I: 7-43.
- ONÍS, FEDERICO, *España en América*. Madrid: Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1955.
- PAZ, OCTAVIO, *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- . *El laberinto de la soledad*. 3a ed. México: FCE, 1963.
- RODÓ, JOSÉ ENRIQUE, *Obras completas*. Ed. Emir Rodríguez Monegal. Madrid: Aguilar, 1967.
- SIERRA, JUSTO, "Prólogo". *Poesías de Manuel Gutiérrez Nájera*. México. París: Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1912. 1-27.
- TRILLING, LIONEL, *Beyond Culture*. Nueva York: Viking, 1965.
- ZAVALA, IRIS M., *Colonialism and Culture; Hispanic Modernisms and the Social Imaginary*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.