

Discurso estético y modernidad en Gutiérrez Nájera

ÓSCAR RIVERA-RODAS

University of Tennessee, Knoxville

RESUMEN. A partir del análisis de la crónica (reflexividad discursiva) y del cuento (fragmentación discursiva) se estudia el discurso estético de Manuel Gutiérrez Nájera, quien rechazaba abiertamente la escuela realista y proponía reemplazarla por una "regeneración" que permitiera al artista la creación o invención, haciendo del impresionismo una característica del modernismo najeriano.

Gutiérrez Nájera, bajo la influencia de las ideas evolutivas y biológicas de Spencer, introduce el concepto de "regeneración" en la creación artística, como tema así como función y efecto del arte en la recepción pragmática de la obra por el público.¹ Afirmaba que "la poesía sentimental ha proporcionado siempre a la humanidad esos bienes celestiales y puros que regeneran, fortifican e iluminan nuestro espíritu, dándole aliento para proseguir este duro peregrinaje al que llamamos vida" (Gutiérrez Nájera 1959 113). Además, pensaba: "Esta regeneración del espíritu humano por la belleza, igual a la que se verifica por la bondad y la verdad, la cumplen, influyendo en las diversas propiedades de nuestro ser, las creaciones artísticas, el cuadro, la estatua, la música..." (1959 114). Manuel asignaba una función moral al arte. Sin embargo, el concepto de la "regeneración" origina también operaciones y recursos para articular aspectos estéticos en la prosa de este autor.

¹ Lepoldo Zea reconoce que un exponente de la filosofía de Herbert Spencer (1820-1903) en México fue Justo Sierra (xxvii). Por otra parte, se sabe que Sierra fue maestro querido para Manuel. Véase el artículo que éste escribe sobre la Academia Mexicana, en respuesta a Sierra, en *La Libertad* del 14 de agosto de 1884.

La *regeneración* al dar un nuevo ser al objeto degenerado, lo re-crea; es decir, crea imágenes, percepciones, referentes, descripciones nuevas también de la realidad, del propio discurso y de su enunciador (narrador o cronista). Crea instancias enunciativas y enunciados bajo condiciones muy similares a las de los escritores hispánicos que en el siglo siguiente, hacia 1920, hablarán de una tarea creacionista.

Este discurso se origina en una concepción “degenerada” de la realidad. Se niega a aceptar la imagen “aflictiva o repugnante de la vida real” y, por lo contrario, acepta sólo las creaciones que permiten el arte y el ideal del artista. Esto quiere decir que la expresión de la realidad no está determinada por la propia realidad sino por el sujeto, como organizador de los datos de su propia experiencia con la realidad. Su postura idealista busca esa única opción ante la percepción de una realidad adversa. Ésta, de algún modo, es puesta entre paréntesis y diferida en su manifestación propia. No se trata de una negación de la misma, sino una nueva modalidad de representarla, peculiar de la modernidad. Más precisamente: ya no es posible hablar de imitación o de copia de la realidad. Gutiérrez Nájera rechaza el concepto tradicional de la imitación en el arte, en el cuarto artículo de su respuesta a P. T.,² el 26 de agosto de 1876, cuando escribe:

Se ha creído por algunos, que el objeto del arte es la imitación de la naturaleza y esta creencia es, según nuestro entender, evidentemente errónea.

Si el único principio del arte fuera la imitación, un término supremo consistiría en la completa ilusión de los sentidos, y si tal fuese necesario, sería convenir en que el artista más sublime sería el espejo que con más fidelidad retratase los objetos. ¡Error monstruoso! (1959 58).

Aceptar que el arte sea sólo un espejo sería negar lo que este escritor ha repetido insistentemente: la índole sentimental de la

² Esta respuesta se realizó dentro de la polémica en 1876 con Francisco Sosa y un desconocido que firmaba con las iniciales P. T. Me he ocupado de esta polémica en mi artículo “Ideología poética en Gutiérrez Nájera” (1996 163-183).

obra de arte que reserva un lugar importante para la subjetividad y emociones del artista. La imitación es desplazada por la creación o invención, es decir, por la ficción.³ Gutiérrez Nájera pone como ejemplo el caso hipotético de dos pintores ante un mismo paisaje. Uno que practica la imitación de la naturaleza, como “una fotografía de la verdad material” (1959 59), aludiendo de ese modo a la analogía del espejo: en esa copia minuciosa, “las plantas y los árboles podrían ser clasificados por un botánico”, entre los insectos se distinguirían con nitidez “la abeja de la mosca epiforme” y un geólogo reconocería si es el “río terciario o cuaternario” (1959 59). El segundo cuadro “deja en cambio mucho que desear como fiel imitación. No se comprende bien qué árboles son aquéllos”, “hay faltas de corrección en el dibujo y grande escasez de detalles: empero, la composición es grandiosa;” y el pensamiento de quien lo contempla “desde la obra del artista se eleva hasta la grandeza de Dios. He aquí el arte” (1959 60). Sin afirmarlo explícitamente, el ejemplo hipotético enfrenta dos tendencias artísticas: realismo e impresionismo. No las refiere por sus nombres, y su preferencia personal por la segunda es obvia.⁴ El segundo cuadro, además, según esta concepción, sin copiar la realidad consigue un efecto pragmático en el observador o receptor: su elevación a una dimensión ideal. En la “Crónica teatral” publicada el 11 de octubre de 1879⁵ se preguntaba: “¿El arte debe copiar a la naturaleza tal como es o debe copiarla embelleciéndola?” Su propia respuesta afirmaba: “En arte no hay más que dos

³ La analogía platónica de la mente o el arte como espejo empieza a desaparecer en la literatura occidental a principios del siglo XIX, para ser sustituida por otra analogía también platónica: la de la luz (o lámpara). Remito a los estudios de Abrams sobre la teoría romántica y la tradición clásica: *El espejo y la lámpara*.

⁴ Gutiérrez Nájera manifestó negativa a usar las clasificaciones y los nombres de las escuelas o tendencias en la literatura y el arte. En su artículo sobre *Taide. Contornos de la vida ideal*, de José Peón y Contreras, publicado el 20 de noviembre de 1887 en *El Partido Liberal* escribió: “Un escritor que dice: —Soy realista—, o —Soy romántico—, es como el fatuo que para hacerse valer dice que pertenece a una familia noble. El escritor debe decir: —¡Soy yo!—” (1959 306).

⁵ Apareció en *La Voz de España* y tiene como motivo la comedia *Los grandes títulos*, de Francisco Pérez Echevarría (1842-1884).

escuelas: la de lo bueno y la de lo malo" (1974-91). El discurso artístico no puede, pues, ser realista y debe acudir a toda operación posible para no serlo. Me ocuparé brevemente de esas operaciones de lo que denomino aquí el *discurso estético* para diferenciarlo de otra modalidad de escritura de este mismo autor, el *discurso ético* del cual me ocupé en otra parte.⁶ Para estudiar dicho *discurso estético* tomaré por separado dos tipos de textos de su prosa: el cuento y la crónica. En el primer tipo, que es estrictamente literario, estudiaré la fragmentación discursiva. En el segundo, que pertenece al periodismo, analizaré la reflexividad discursiva. Fragmentación y reflexividad dan lugar a estructuras complejas que caracterizan al modernismo hispánico. Concluiré señalando que el discurso estético es una expresión de la modernidad, término con el que refiero la modalidad de escritura de un período que se inicia con el modernismo y concluye con el postvanguardismo del siglo xx en las letras hispánicas.

I. *La fragmentación discursiva*

He señalado que la ideología poética de Gutiérrez Nájera postula la determinación de la realidad por el sujeto; esto quiere decir que la percepción no acepta objetivamente los datos de lo inmediato, sino que lo transforma con la imaginación. La percepción (la mirada, el oído, el tacto, el olfato), o sea, lo que se ha visto, es sometido a la intervención de la imaginación y su materia imaginaria, es decir a lo que se piensa y lo que se siente. Los dos segmentos subrayados corresponden a la alternativa que según Gutiérrez Nájera tiene todo poeta. Al discutir la modalidad con que fue escrito su propio poema "Tristísima Nox", escribía: "El poeta debe expresar lo que piensa y lo que siente, o pintar lo que ha visto" (1959-316). La disyunción es clara entre lo que se piensa y siente, por una lado, o lo que se ha visto, por otro: entre el espejo que refleja y el sentir que traduce o interpreta la experien-

⁶ El *discurso ético* de este autor ha sido discutido en mi artículo ya citado de 1956.

cia; esto es entre la imitación y la creación. Todo escritor dispone de esos dos recursos para su expresión. Por su parte, él eligió la modalidad no-imitativa: "Y en mis versos que son puramente descriptivos, quise pintar lo que jamás he visto [...]. Son el sueño de un febricitante, pero no son de ningún modo la verdad" (1959 316). Con esa orientación rechaza el realismo, para el que las acciones deben regirse por los hechos ciertos y concretos. En el mismo artículo, identifica su poesía con una escritura sobre lo que piensa y siente: "Cuando por la exaltación de un sentimiento, me veo obligado a escribir en verso, no pregunto si eso mismo sienten otros, sino que digo lo que siento o creo sentir" (1959 323). El mismo concepto es ratificado categóricamente ahí mismo: "El arte es sustancialmente personal" (1959 323). Ahora bien, cuando afirma que "Tristísima Nox" es "el sueño de un febricitante", ¿cómo se debe entender el "sueño" en la concepción de este escritor? Según él mismo lo explica, en su comentario al libro *Taide*, el sueño no es una existencia subjetiva en la mente, sino una entidad objetiva. Contornos de la vida ideal destaca el carácter tenue y de inconsistencia de sus personajes:

surgen como neblina, de un lago azul; que velan la realidad como un encaje, como la bruma oculta los contornos de las montañas; pero, a pesar de todo, son reales, como es real la niebla, como es real la espuma, como es real el sueño. ¿No tienen acaso realidad las imágenes que miramos dormidas? No las ven los demás; pero nosotros las miramos. Y así, de esta manera, como en sueños, se nos presentan los personajes de este libro (1959 305).

Destaco esta cita para mostrar el estilo impresionista que Gutiérrez Nájera emplea para describir un libro que es en sí manifestación de un discurso impresionista también. Además, para redefinir el concepto de los sueños que, según este autor, son objetos que se ven; lo que querrá decir que corresponden a la categoría de existencia objetiva, independiente de percepciones y concepciones. No obstante, pese a su cualidad de ser visibles, no podrían ser definidos como realistas porque este escritor (no sólo rechaza las denominaciones de las escuelas artísticas) tiene un concepto muy negativo del realismo: "¡Oh no!, en nuestra patria,

aquí donde se rinde culto a todo lo bello y a todo lo grande, jamás podrá imperar la escuela realista, hija enfermiza de la prostituida Europa, nacida entre la embriaguez y locura de la orgía" (1959 63). En consecuencia, los sueños son simplemente entidades que se ubican en el mismo nivel de las cosas naturales y concretas, y por tanto son objetos de la descripción. A partir de estos planteamientos podríamos ver un aspecto más de la escritura de Taide, que satisface al lector Gutiérrez Nájera que escribe:

¿A qué escuela pertenece el libro de Peón? En rigor a ninguna; o, si se quiere, a la escuela en que los señores aprenden a cantar, las estrellas a resplandecer y las golondrinas a volar. A mí me encantan estos libros vagabundos [...]; estos libros en cuyas páginas, traviesas y olvidadizas, tan pronto aparece la pintura exacta de una vieja ama de llaves, como la visión de los seres fantásticos (1959 306).

Esta reseña del libro de Peón puede definir también el carácter fundamental de la obra del mismo Gutiérrez Nájera. La cita puede ser vista, si no como enunciado autodescriptivo, como un segmento de discurso integrado por una pregunta y su respuesta. Existe una clara disyunción entre ambas. Frente a la precisión y objetividad de la pregunta, que demanda con orden y la claridad datos específicos de la historiografía literaria, la respuesta es abiertamente vaga y desconcertante, olvidadiza de la norma y expectativa de la tradición que la misma pregunta impone. La pregunta demanda una descripción concreta y definida; la respuesta otorga una visión ficticia. El segmento discursivo es pues manifestación de lo concreto y definido, por una parte, y lo imaginado y lo vago, por otra. Volvemos a las dos modalidades del arte según lo que se ha visto y según lo que sólo se piensa y se siente. En el mismo artículo agrega: "Todo es voluble, todo muda, todo cambia! Por eso río de los realistas, de los románticos, de los pesimistas, de los idealistas, y prefiero por francos, por honrados, a los que, como Peón dice: —¡Soy yo!" (1959 307). Sin embargo, es difícil dejar de leer el idealismo que subyace implícito en la obra total de Gutiérrez Nájera. Concluye su artículo sobre Taide con la siguiente reafirmación: "Es real todo lo que se cuenta

en este libro, porque el sueño es una hermosa realidad!” (1959 308).

La obra en prosa (relatos y crónicas) de Gutiérrez Nájera es la que mejor expresa su ideología poética. En la mayor parte de los relatos de *Cuentos frágiles*, que él mismo publicó en 1883 (sólo un año después de la novela), el narrador y los personajes transitan en una dimensión indeterminada, entre lo real y lo imaginario. A partir de la ficción de la realidad se abren niveles nuevos y múltiples, por la frecuente y deliberada fractura discursiva, para dar lugar a una rica metaficción que sobrepasa a la misma ficción básica en que se origina, y modela estructuras textuales complejas que se convertirán en las preferidas de la literatura latinoamericana del siglo xx. La crítica que ha estudiado los relatos de Gutiérrez Nájera se han mostrado, en general, aprensiva a las modalidades narrativas de este autor. Cuando no se ha señalado “descuidos”, se ha afirmado que “él no escribía cuentos ‘puros’, sino ensayos que culminaban en pequeñas historias” (Bustos Trejo 22); o que “a la finura de la observación corresponden siempre las graciosas piruetas de la fantasía”.

Uno de los relatos que más ha llamado la atención de los lectores y la crítica de los *Cuentos frágiles* ha sido el titulado “La novela del tranvía”. Desde un espacio definido (la ciudad de México) y en el interior de un vagón de tranvía (que el propio discurso describe en la introducción del relato), el narrador manifiesta un enunciado negativo por el que refuta el conocimiento ordinario de la misma ciudad: “No, la ciudad de México no empieza en el Palacio Nacional ni acaba en la Calzada de la Reforma” (Gutiérrez Nájera 1993 34). Comprometido con su propio enunciado negativo, la refutación obligará al narrador a mostrar los límites ignorados, no conocidos de la ciudad familiar, la cual aparece extraña. El espacio habitual deja de serlo y se altera:

Más allá de la peluquería de Micoló, hay un pueblo que habita barrios extravagantes [...]. No es verdad que los indios bárbaros estén acampados en esas calles exóticas, ni es tampoco cierto que los pieles rojas hagan frecuentes excursiones a la plazuela de Regina [...]. En ellas viven muy discretos caballeros y señoras muy

respetables, y señoritas muy lindas. Estas señoritas suelen tener novios, como las que tienen balcón y cara a la calle en el centro de la ciudad.

Después de examinar ligeramente las torcidas líneas y la cadena de montañas del nuevo mundo porque atravesaba, volví los ojos al interior del wagon (34-35).

Este fragmento permite reconocer, en su extensión breve, una estructura frecuente en los relatos de este autor: la fragmentación discursiva. Una observación del nivel del significado verá que, a partir de la descripción de los límites no conocidos de la ciudad familiar, el discurso avanza más aún en su distanciamiento de la realidad habitual para describir el espacio desfamiliarizado y transformado en que él mismo narrador se halla: el tranvía no sólo ha salido de los límites de la ciudad sino que realiza un vuelo por el espacio aéreo desde el cual es posible ver la cadena de montañas. Otra observación del nivel signifiante, y tomando en cuenta aisladamente las descripciones de los tres espacios ya referidos (la ciudad de México primero, el pueblo de barrios extravagantes luego, y la cadena de montañas después), se verá que esos segmentos constituyen textos separados que refieren espacios diferentes. Son enunciados individuales con unidad propia respecto a sus propios referentes, relacionados por simple yuxtaposición. Esa yuxtaposición revela el grado de fragmentación discursiva que señalo en este caso. Este recurso de la fragmentación, sin embargo, adquiere mayor importancia si se observa que tiene el apoyo de la estructura del relato. En efecto, el relato ficticio se detiene en la figura de dos pasajeros "un viejo de levita color de almendra" (35) y "una matrona de treinta años" (38). Sobre ambos personajes el narrador, que es en sí otro personaje, imaginará historias. Son historias que no corresponden a "la realidad" de esos pasajeros, sino a la imaginación del personaje-narrador. Cada una de ellas se manifiesta en textos con unidad propia. Su relación mutua es también de simple yuxtaposición. Esos relatos, en el nivel estructuras mayores, fragmentan el discurso del narrador. Una visión general del relato, observaría su composición mediante textos aislados y en relación intratextual por su índole ficticia.

Sin embargo, ambos textos tienen lugar dentro del relato básico, el cual narra el viaje de un transeúnte desocupado que, en una tarde lluviosa, decide subir al primer tranvía que encuentra para recorrer las calles (33). Ese segmento inicial, corresponde a la "realidad" supuesta del relato a cuya descripción renuncia el narrador a cambio de las historias que él mismo imagina a propósito de los dos pasajeros señalados. Mientras el primero es el texto que en rigor narra la ficción de primer nivel como tal (el paseo en tranvía de un transeúnte desocupado), los otros constituyen textos de segundo nivel metaficticio (puesto que son ficciones dentro de la ficción). Entre ambos niveles se establecen relaciones intertextuales. Aquí también podemos ver que la percepción del primer espacio (la ciudad de México), o sea *lo que se ha visto*, es intervenido por la imaginación (que propone otros dos espacios imaginarios), o sea *lo que piensa y siente* el personaje/narrador del primer nivel. Por otra parte, el recurso de la fragmentación discursiva da lugar a la multiplicación o pluralidad de textos que entran en relaciones intratextuales. La fragmentación implica, pues, una compleja red de relaciones intertextuales e intratextuales.

Esta pluralidad puede ser vista también como una estructura de enumeración en relatos como "La venganza de Milord", en el que, además, se observa con mayor claridad el juego de los espacios por el que la ficción se multiplica en meta-ficciones. El texto de la edición que cito (1993) comienza con los siguientes enunciados:

Bien haces en permanecer, oculta allá, bajo los grandes castaños que sombrean tu casa, a ochenta leguas de los dramas que, con alevosía y ventaja, nos hace oír el señor Gaspar, a quien ni tu ni yo conocemos; sí, haces bien. La ciudad está triste, no porque tú la hayas dejado, como probablemente te diría tu novio; la ciudad está triste porque no puede menos de estarlo, sin bailes, sin tertulias, ni espectáculos. Tú, en cambio, respiras el aire libre de los campos, bebes luz por todos tus poros (43).

La organización del relato se apoya en el esquema comunicativo en que el enunciador, como destinador, escribe una carta a una amiga que ocupa posición de receptora o lectora. Las dos

personas de la comunicación se identifican por los espacios apropiados: el *aquí* (del yo que escribe) y el *allá* (de la amiga que lee). El *aquí* y el *allá*, además, corresponden respectivamente a la ciudad y al campo. Si bien se puede observar una correlación entre ambos espacios, ambos no son de la misma índole. El *aquí*, además de ser un espacio referido como lo es también el *allá*, es una estructura lingüística: la instancia de la enunciación (Benveniste 1971), es decir, el lugar donde se produce el enunciado. A diferencia de esa instancia enunciativa que implica el *aquí*, el *allá* es sólo un espacio referido por el enunciado. Más adelante, el enunciadorevestirá las marcas temporales de su enunciación al mencionar la hora en que escribe. Dice: "Te escribo a la hora en que la luz eléctrica se apaga y oyendo el ruido de los últimos carruajes que vuelven del teatro. He tomado café [...] Por consiguiente, voy a pasar la noche en vela" (44-45). Este es el nivel básico de la "realidad" del relato (el espacio y el tiempo básicos), en el cual el enunciadore (el narrador/personaje) ejecuta una acción simple: escribir una carta bajo una escasa luz (probablemente de vela o lámpara que, aunque no lo dice el texto, quedan presupuestos en "la hora en que la luz eléctrica se apaga"). A partir de esa instancia espacio-temporal, el narrador propone mudar lugar y tiempo a través de la imaginación. El texto anuncia explícitamente el ingreso en lo imaginario:

Imagínome, pues, que he ido a un baile, te he encontrado y conversamos ambos bajo las anchas hojas de una planta exótica, mientras toca la orquesta un vals de *Mêtra* y van los caballeros al *buffet* (45).

El enunciadore proyecta al personaje, liberado de su tarea de escribir, desde la instancia de la enunciación a una situación imaginaria: ingresa a una sala de baile imaginaria en la que encuentra a la amiga a quien escribía. Este es un caso de desembrague accidental, temporal y espacial, en términos de Greimas (113 y ss.). Esta situación no puede hallarse en el mismo nivel en que el relato se inició. Si aquél era el plano de la "realidad" de la historia (o, en rigor, el nivel básico de la ficción), esta nueva situación

constituye un segundo plano de la imaginación (en rigor, una ficción dentro de la ficción: una metaficción). El discurso vuelve sobre sí mismo, en una operación de reflexividad, para abrir planos más profundos en su propia estructura. Esta operación —de la que me ocuparé más adelante—, que podría continuar ilimitadamente, se repite para alcanzar un tercer nivel de profundidad. En efecto, inmediatamente después del segmento citado, el personaje/narrador propone otra operación imaginaria:

Si tú quieres murmuramos. Voy a hablarte de las mujeres que acabo de admirar en el teatro. Imagínate que estás ahora en tu platea y observas a través de mis anteojos (45).

El teatro es el nuevo espacio más interior aún, de tercer nivel, en que los personajes se ubican para cumplir su acción: murmurar sobre algunas de las mujeres vistas entre el público. A partir de esta instancia imaginaria el discurso desarrollará el relato. Este nivel (como se ve, metaficticio, de tercer nivel) será la base de la narración, a través de él, el discurso se manifestará mediante múltiples historias imaginarias que el personaje asigna a varias mujeres presentes en la sala del teatro. Cabe destacar que esas historias resultan fragmentadas, incompletas y dispuestas en yuxtaposición. En esa fragmentación y yuxtaposición se puede ver también una sucesión enumerativa. En su propia unidad, aunque incompleta, cada fragmento deviene en un texto diferente (en rigor: subtexto) para cada una de las distintas mujeres de las que tratan: Clara, “la mujer que no ha amado jamás” (45); “la esbelta rubia que ríe en el palco” (45); la “grave matrona” (46); finalmente, “una mujer, divinamente hermosa” (46 y ss.). Los subtextos tienen extensiones variables, de acuerdo a las modalidades de expansión o condensación del discurso. Frente al texto condensado de la grave matrona, está el de mayor expansión referido a la última mujer, a la que el personaje murmurador dará el nombre de Alicia y de quien se ocupará hasta el final del relato. Este subtexto de Alicia puede ser considerado el segmento más importante, no sólo por ser el más largo de todos, sino porque a partir de él, el discurso se internará en un nuevo nivel de metaficción (el cuarto nivel inte-

rior), para narrar una aventura galante de Alicia con su amante Alfredo. El argumento de este subtexto demuestra la capacidad creativa de Gutiérrez Nájera y su interés por la búsqueda de la sorpresa y el final inesperado de extraordinario efecto. Lo resumiré para hacer ver su estructura interna. El relato proyecta un desembrague espacio-temporal propio:

Ayer, ya empezada la noche, Alicia, burlando la atención del marido, salió de su casa en un coche tirado por dos yeguas rumbo a Chapultepec. En una de las avenidas más oscuras del bosque, recogió a Alfredo. Llovía mucho. El carruaje subió por la rampa del Castillo ante cuyas rejas se detuvo. Los amantes se apearon e ingresaron en el edificio. Media hora después salían del Castillo. Alicia ordenó al cochero volver a casa. Poco más adelante el carruaje se embarrancaba (50).

Este subtexto concluye: “No se escuchó ni un grito, ni una queja. A veinte varas de distancia se halló el cadáver del cochero. Era el marido de Alicia” (50). La interrupción de este subtexto coincide con el final del argumento, lo que le permite al discurso abandonar este nivel metaficticio (el cuarto), para retornar a la enunciación del tercer nivel, también metaficticio, en una operación de embrague, en términos de Greimas y Courtés. Continúa:

En este instante suena la campanilla y ese agudo son me vuelve a la realidad. No, no es Alicia la que miro en aquel palco. Alicia duerme ya en el camposanto (50).

La “realidad” referida aquí es la del teatro, es decir, la del tercer nivel: la instancia desde la cual se proyecta la historia de Alicia, como las historias —más breves, ciertamente— de las otras mujeres observadas en el teatro. Se ve ahora que este nivel tercero es básico, porque en él se lleva a cabo el desarrollo narrativo total, abarca con su extensión la mayor parte del cuento, y permite ver la estructura fragmentada y yuxtapuesta que caracteriza a la prosa narrativa de Gutiérrez Nájera.

Ahora bien, el cuento termina cuando el discurso retorna al tercer nivel, sin completar su operación de embrague que devolvería

al personaje/narrador a la instancia de la enunciación del primer nivel. No se debe olvidar que la verdadera "realidad" del relato total es la de aquel primer nivel, en que el "yo" escribe una carta a su amiga. Una operación completa de embrague debiera recuperar esa posición inicial del discurso. Este aspecto, el retorno a la posición inicial del discurso, fue prevista por Gutiérrez Nájera después de haber publicado este cuento por primera vez. De ahí que en la versión que publicó el 2 de julio de 1882 (en *El Cronista de México*),⁷ añadió al final una "Post-data".⁸ El segmento agregado dice:

Post-data.- Había olvidado decir que el esposo era inglés.

Este segmento, yuxtapuesto al subtexto anterior, es el paratexto por el cual el discurso retorna a su condición inicial de escrito (carta).⁹ El narrador, que había concluido su relato en el interior del nivel metaficticio tercero, no solamente ofrece un dato más a su interlocutora (la amiga a quien escribe la carta), sino al lector real sobre la acción que el narrador cumplía: escribir. Sólo la acción de escribir puede acudir a la "post-data", que por propia naturaleza es lo que se añade a una carta ya escrita y firmada. Su presencia al final del texto, además, revierte el tipo de carta que el autor elige para este cuento. Por esa misma razón, me permito conjeturar que el autor añadió para otra versión de este relato otro paratexto: el inicial que dice "Mi buena amiga:", lo cual corresponde al comienzo de una carta.¹⁰ Ambos paratextos (de principio y final del relato) definen precisamente el tipo de género elegido

⁷ Véase Gutiérrez Nájera. (1958 134 n. 1).

⁸ Este texto agregado, por lo que explico más adelante, es importante para la estructura del cuento. Lo cito de la edición de Monterde (11). Como recurso retórico de la ficción, la "post-data" será empleada por la narrativa hispanoamericana más audaz del siglo xx, como el caso de Jorge Luis Borges.

⁹ Empleo el término "paratexto" de acuerdo a la definición de Genette, que abarca títulos, subtítulos, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etcétera. Véase su *Palimpsestos* (11).

¹⁰ La edición de Monterde incluye este paratexto (11). De acuerdo a la edición de Mapes, ese paratexto fue añadido para la versión publicada en la *Revista Azul*, 12 de mayo de 1895 (136 n. 1).

para este relato: el género epistolar. Esto demuestra cómo la narrativa de Gutiérrez Nájera sobrepasa los límites de los géneros, los muda, y se convierte así en una narrativa transgenérica.

La estructura fragmentada, enumerativa y que dispone sus segmentos en yuxtaposición, puede ser vista en un relato más, que aquí sólo lo señalo para abreviar esta exposición: "En el hipódromo". El discurso se fragmenta en varios motivos: el del narrador en el hipódromo; los cuadros del pintor De Nittis, que los refiere como si describiera hechos reales; y un segmento final que súbitamente inicia el relato en segunda persona sobre una historia del mismo narrador/personaje que pasea con su amada a caballo. Se trata de una estructura integrada por subtextos de breves historias. Como en los casos anteriores, aquí también la narrativa de Gutiérrez Nájera se define por lo fragmentario, discontinuo y heterogéneo.

II. *La reflexividad discursiva*

Me ocuparé del segundo tipo de textos en prosa: las crónicas. Gutiérrez Nájera, conocedor de las diferencias específicas de los géneros literarios (gran poeta, agudo crítico teatral), renovó la prosa narrativa por encima de los cánones tradicionales. Demostró siempre escaso interés por acomodarse a las características de tales géneros. En una carta abierta de 1893 afirmará explícitamente: "no hay poetas y prosistas, sino artistas y no artistas" (1959 95). Lo que caracteriza a su prosa es, precisamente, la elaboración artística, la escritura de la ficción.¹¹

Por encima de las distinciones de los géneros literarios de la tradición, prefirió otras diferencias: las que separan a un texto denotativo (o "realista") que se empeña por referir la realidad empírica, de otro texto que prescinde de ésta y se entrega a la ficción.

¹¹ John Day, en su análisis de "La novela del tranvía" afirma que "[a]unque lo haga ligeramente, Nájera aquí cuestiona la tradición de la forma de los géneros, la diferencia y semejanza entre ellos. Este cuento parece intentar romper los viejos moldes literarios" (263).

Acaso su tarea periodística, que para él fue una tarea de supervivencia, le obligaba a discernir entre el discurso que buscaba comprometerse con la verdad de sus enunciados y proposiciones, y que debía demostrarla con evidencias y razones y ese otro discurso de la ficción que se enfrentaba también de otro modo, libre y sin compromisos, con la misma realidad. Ambos discursos, sin embargo, no siempre permanecen separados. Por el contrario, el discurso empírico de la crónica es frecuentemente ficcionalizado por el otro discurso desde una posición metatextual. Esta estructura aparece no sólo en sus textos creativos (poesía y narrativa) sino aún en los textos de crítica literaria, de modo particular, de crítica teatral.¹² Se ha reconocido ya que esta crítica teatral no prescinde de lo imaginario y creativo como instrumentos de reflexión y crítica. Rangel Guerra señaló en ella el “juego de la verdad y la fantasía” (Gutiérrez Nájera 1974 xvi). Y entre la clasificación que propone Bache Cortés para las crónicas teatrales, reconoce un grupo al que denomina “De creación”, textos “donde la noticia diaria sirve de resorte al escritor para dar rienda suelta a su creatividad mediante la prosa poética” (xli). Me interesa mostrar de qué manera se correlacionan los discursos empírico y ficticio en la crítica teatral de este autor y cómo queda la crónica —siendo enunciado denotativo— contextualizada por la ficción. Quiero mostrar el sometimiento del discurso crítico al relato ficticio. El elemento básico de mi análisis será la instancia de la enunciación, que —como he señalado— es uno de los elementos claves de los procesos de ficcionalización para este escritor. Tomaré la “Crónica musical” que, al parecer, fue la primera publicación del año de 1880.¹³ Esa crónica está dedicada a la presentación de la ópera *Rigoletto*, por un elenco italiano, “en el antiguo Coliseo imperial”

¹² He señalado en mi libro *La poesía hispanoamericana del siglo XIX*, que la metatextualidad es uno de los recursos retóricos que desarrolla el modernismo hispanoamericano. Véase el capítulo titulado “El modernismo y su teoría de la poesía”.

¹³ Apareció en *La Voz de España*, el 18 de enero de 1880. En el mismo texto hay una referencia explícita y autobiográfica al respecto: “yo, que quieras o no quieras [...], véome precisado a ser el cronista de *La voz de España*” (Gutiérrez Nájera 1974 110).

(1974 110) de la ciudad de México;¹⁴ y tiene como subtítulo una pregunta en francés (“¿Regrettez-vous le temps ou Bablot écrivait?”) que orienta sobre otra de sus intenciones, la cual es rendir homenaje al crítico Alfredo Bablot, que escribía y dirigía el periódico *El Federalista*.¹⁵ El texto de la crónica está dividido en cuatro partes (separadas por asteriscos, en la edición que empleo), cuyos motivos principales son: a) elogiar la crítica de Bablot y comentar las reformas realizadas en los interiores del teatro. b) informar del público asistente. c) resumir el argumento de *Rigoletto* y las opiniones de Víctor Hugo al respecto y, en el párrafo final, hacer una crítica de la interpretación presenciada. d) criticar el espectáculo, al que dedica el primer párrafo; el resto al argumento de *Rigoletto*. Ahora bien, el espectáculo musical recibe poca atención crítica como tal, considerando la extensión y totalidad de la crónica. Transcribiré los primeros renglones de la primera parte:

¿Sí? Pues yo de mí sé decir que juzgo una profanación tomar la pluma entre mis pobres dedos para ennegrecer una tras otra veinte, treinta, cuarenta cuartillas de papel, a guisa de revista musical, sin poder atinar con el secreto de esa verba prodigiosa, de aquel *entrain* aristocrático, de aquella ciencia de la música, que Proteo —un príncipe de la pluma— posee como ninguno.

Yo soy un *amateur* lisa y llanamente, como usted caballero, que mientras toma una taza de café a pequeños sorbos en la casa de Omarini se entretiene recorriendo estos renglones; como usted señora o señorita cuyos ojos negros o azules, pequeños o rasgados, se fijan indolentemente en estas líneas [...] (1974 109).

¹⁴ Al cabo de reformas arquitectónicas, el Coliseo devino, al parecer, “el teatro Nacional” (112), como también es referido el edificio en este texto. En la crónica publicada el 1 de agosto de 1880, como se verá aquí más adelante, Gutiérrez Nájera vuelve a referirse a este teatro como el “viejo Coliseo” (1974 267).

¹⁵ Rangel Guerra informa: “Alfredo Bablot D’Olbeusse, escritor francés nacido en Burdeos y radicado en México, periodista y crítico literario, director de *El Federalista* y posteriormente, del Conservatorio Nacional de Música. Firmó sus crónicas con el pseudónimo “Proteo”. Murió en Tacubaya, D. F., el 7 de abril de 1892” (1974 109 n. 2).

Aunque este comienzo puede ser identificado por el tópico de la "falsa modestia" de la retórica tradicional,¹⁶ es sobre todo un recurso para jugar con el papel del sujeto que enuncia el discurso supuestamente crítico, así como con el texto de su propio enunciado. En otras palabras, se trata de ficcionalizar, desde otro nivel, la figura del propio enunciador y del propio enunciado de la crónica. Ese otro nivel corresponde al plano meta-lingüístico. En el segmento inicial transcrito se pueden observar, de ese modo, tres operaciones básicas de ficcionalización:

Primera: *ficcionalización del enunciador*. El enunciador se enjuicia y critica a sí mismo por haberse atrevido a escribir una crónica musical. Se juzga incompetente de hablar de música y, más aún, incapaz de lograr el nivel y conocimiento que mostraban las crónicas de Proteo (seudónimo de Alfredo Bablot). La instancia de la enunciación de este sujeto es meta-crítica: en primer lugar, porque corresponde a un crítico que reprueba a quien quiere escribir una crítica musical; en segundo lugar, por el distanciamiento que implica su instancia enunciativa crítica (primera) desde la que enjuicia al sujeto de la instancia enunciativa (segunda) que producirá la crónica como tal. Este último aspecto permite ver a dos sujetos diferentes: al primero podría llamársele "crítico" y al segundo "cronista". De ahí que mientras éste, implícitamente, desea "escribir" su crónica (denotación positiva), el segundo considera explícitamente esa acción un "ennegrecer una tras otra veinte, treinta, cuarenta cuartillas de papel" (connotación negativa). El desdoblamiento presupuesto en este sujeto determina la ficción mediante el simulacro de la falsa modestia. De este modo, el aparente tópico retórico se convierte en un recurso efectivo de ficcionalización. Más adelante ratifica: "soy incapaz de definir si el tenor dio un bemol o un do de pecho; [...] soy ignorante, simplemente ignorante, y agregue usted a esto que me cuesta un trabajo sobrehumano el fijar mi atención durante media hora" (1974 110).

¹⁶ Entre la variedad de modalidades, Curtius señala una: "A menudo se vincula la fórmula de modestia con la afirmación de que el autor se atreve a coger la pluma porque un amigo, protector o superior se lo ha sugerido, pedido o mandado" (130).

Segunda: *ficcionalización de la instancia enunciativa*. Este recurso se acentúa en el segundo párrafo, en el cual la instancia enunciativa se constituye en una situación comunicacional, en la que el enunciador inicia otro simulacro: un diálogo con un caballero que toma una taza de café (situación comunicativa que tiene lugar específico en la casa de Omarini). Simultánea a su relación con el caballero existe otra relación con una dama, con la cual su situación comunicativa es indefinida pues no sabe si ella es señora (o, tal vez, señorita) de ojos negros (o, acaso, azules) y pequeños (o, acaso, rasgados). Esas relaciones son ratificadas más adelante con “agregue usted a esto” La instancia enunciativa es, además del lugar en que se produce la escritura, el espacio en el que se lleva a cabo la comunicación con dos receptores ficticios, a los que se dirige frecuentemente: “usted”.

Tercera: *ficcionalización del enunciado (o crónica)*. La apelación a sus interlocutores (“usted caballero”, “usted señora o señorita”, y “agregue usted”) implica y presupone que la crónica está siendo leída por estos lectores. La crónica es acabada en su extensión cuando apenas empieza a ser escrita, fundiendo la emisión de la escritura con la recepción de la lectura en un presente, paradójicamente, perpetuo e intemporal.

Voy a detener el análisis aquí, puesto que mi interés es mostrar que la primera parte de ese texto es ficción y que, al prescindir de la realidad empírica que debía tratar la crónica —esto es, el otro texto denotativo sobre el espectáculo musical—, ficcionaliza a la misma crónica. A partir de este ejemplo quiero señalar la necesidad de estudiar la reflexividad discursiva presente en muchas de las crónicas y textos de crítica de Gutiérrez Nájera. Esto es, cuando el discurso vuelve sobre sí mismo estableciendo dos planos, desde uno de los cuales habla del otro, ya sea describiéndolo en su producción, ya comentándolo o ya criticándolo.

En el ejemplo que acabo de ver, la función final de la reflexividad mediante la metatextualidad hace que el texto de crítica musical quede determinado por el texto de la ficción, como lo demuestran los enunciados que proceden de ambas manifestaciones de la crónica. Así, en la primera parte, el enunciador (de la ficción) delata su distracción ante el espectáculo y afirma:

me cuesta un trabajo sobrehumano el fijar mi atención durante media hora, sobre todo, cuando recorro con los anteojos palcos y plateas, y me entretengo haciendo un examen empírico de trajes y peinados, o mirando —*that is the question!*— las pupilas húmedas y hondamente negras de una dama, que tiene estancados, en pleno siglo diez y nueve, en el siglo que abolió los monopolios, mis pensamientos, mis voluntades, mis miradas (1974 110).

La segunda parte de la crónica da cuenta de que el primer acto de la obra acabó sin que el crítico musical (enunciador) la viera, pero debido a cansancio, no porque hubiera estado distraído observando damas pues esta vez no trajo sus anteojos. Con la explicación del cansancio, el enunciador afirma una contradicción deliberada respecto a la primera parte. Ahora explica:

Ha pasado sin que yo lo escuche el primer acto de *Rigoletto*; estoy cansado como si hubiera leído un capítulo de Pérez Escrich, tomaré posesión de mi butaca. Olvidé mis anteojos, y como la luz está algo escasa, y yo no veo sino a muy corta distancia, me es imposible darme cuenta exacta de la concurrencia (1974 112).

Este mismo enunciador, en la tercera parte, cuando debe comentar el espectáculo de la ópera, se pregunta:

¿Supieron interpretarla los artistas de la nueva ópera italiana? Seguramente que sí. Me había propuesto hacer someramente en esta crónica, un juicio de todos y cada uno de ellos. Desgraciadamente, el tiempo urge, el espacio me falta, y por añadidura, todavía no puedo formarme un juicio exacto de su menor o mayor mérito artístico. En los primeros días de su permanencia en México, los cantantes tienen que perder forzosamente gran parte de su voz. No es tan fácil habituarse a nuestra atmósfera enrarecida (1974 114).

Finalmente, la crítica de la presentación de *Rigoletto* se reduce a escasos párrafos de la "Crónica musical".

Otro ejemplo de meta-crítica lo presenta la crónica publicada el 19 de junio de 1880 sobre una presentación de *Otelo*.¹⁷ La cróni-

¹⁷ Apareció con el título de "Entre bastidores" y la firma de M. Can-Can, en el periódico *La Voz de España*, el 19 de julio de 1880, informa el editor del

ca comienza con un texto lírico, como paratexto introductorio al tema que tratará, sin embargo, inmediatamente después del último verso, la crónica continúa así: "Perdón, juro a ustedes que lo he hecho inadvertidamente. Pero, sea como fuere, me arrepiento. Me arrepiento de haber dado comienzo a mi crónica con versos. Eso es de mal tono, casi, casi *cursi*, como dicen los madrileños" (1974 216). Este segmento proviene de la autoreflexividad del discurso y desde una instancia enunciante meta-crítica, puesto que esa instancia vuelve sobre el texto escrito (iniciado con versos), lo critica y lo censura. La función de este segmento metatextual es ficticia, por supuesto, ya que su fin es abrir un espacio desde el cual el enunciador/meta-crítico se oponga a la instancia del enunciador/cronista, cuyo texto queda, además, determinado y habilitado para cualquier ficción producida desde el nivel metatextual. Si el cronista no deseara realmente comenzar su texto con tales versos los eliminaría. He aquí al escritor en el juego de su propia escritura.

El recurso de la metatextualidad aparece también como la crónica de la crónica, según podemos ver en los siguientes ejemplos. La crónica sobre la obra teatral *La redoma encantada*, de Hartzbusch, aparecida el 25 de mayo de 1880.¹⁸ Desde el plano metatextual el enunciador hace una crónica sobre la escritura de la crónica teatral. El primer plano puede ser considerado una meta-crónica del otro texto, según la propia descripción del primer enunciado-párrafo: "Con la pluma, me equivoco, con el lápiz del cronista entre los dedos, trazo estos garabatos mientras el sueño, ese gran perezoso, besa mis pupilas" (1974 198). Gracias al distanciamiento de la reflexividad, la instancia de la meta-crónica refiere sus coordenadas espacio-temporales (el "aquí" y el "ahora" en la que el "yo" siente sueño) desde las cuales habla de la

volumen (véase Rangel Guerra en 1974), donde tiene otro título: "Leopoldo Burón en *Otelo*". El actor Burón tuvo a su cargo representar el papel de Otelo que, por la crónica, satisfizo a Gutiérrez Nájera.

¹⁸ Se publicó con el título "Entre bastidores" en el periódico *La Voz de España*. Tres días después, el 28 de mayo de 1880, se reprodujo con otro título, "La redoma encantada" y la firma del pseudónimo M. Can-Can, en *El Socialista*. (Rangel Guerra 1974 nota 1 198).

operación de escribir la crónica teatral; sin embargo, a partir de ésta se abren otros espacios virtuales: los de la obra teatral que acaba de espectral. Ese paso se realiza desde la instancia de la enunciación (que privilegia la marca temporal —la 1 a.m.— convirtiéndola en el ahora del enunciador) al espacio del espectáculo sobre el que escribe la crónica. El texto dice: “Es la una de la madrugada y acabo de salir [...] del teatro. Las decoraciones de *La redoma encantada*, me continúan danzando en la imaginación, con esos árboles que se perciben por el ventanillo de una diligencia en la noche de un viaje. Allí está Madrid, visto por los tejados” (1974 198). El recurso metatextual permite al enunciador de la meta-crónica ficcionalizar sobre la figura del propio cronista, que se convierte en personaje. Esto ocurre también con la crónica que publicó, con la firma de M. Can-Can, el 10 de julio de 1880.¹⁹ El texto empieza de la siguiente manera:

Pocas veces me ha acontecido lo que ahora. Tengo infinidad de asuntos para mi crónica, y en rigor de verdad no tengo ninguno. Me hallo como aquel honradísimo dueño de una tienda de ropas, a quien le preguntaban sus parroquianos: Don José: ¿tiene usted terciopelo?” Y contestaba: “Tengo y no tengo: tengo porque aquí está y no tengo porque está chafado”.

Francamente: todos los asuntos que se me ocurren hoy para mi crónica están como el terciopelo de mi honrado amigo. Tengo mil cosas que tratar; pero no quiero que hablemos de ninguna de ellas (1974 240).

Esta negativa o, al menos, deseo de no escribir sobre los temas que el cronista dispone es lo que refiere el segmento metatextual o la meta-crónica. Asimismo, el sentido que organiza la retórica general de la crónica es la negativa a escribir sobre los temas. Se puede ver que en este caso la retórica sostiene el juego de la ficción. En efecto, el cronista continúa: “Por ejemplo: no quisiera hablar del caballero Polleti, un escamoteador maravilloso que nos

¹⁹ Se publicó con el título de “Bric à Brac./ (Indiscreción dominguera)”, en *El Republicano*. En Gutiérrez Nájera 1974 aparece con el nombre de “Memento home.”

dio el domingo, en el Teatro Nacional el gran bromazo del siglo” (1974 240). Y para contradecir su propia negativa a hablar de Polleti, el cronista habla de él. El recuerdo se repite anafóricamente: “Tampoco quisiera hablar de *Eugenia* [...]” (1974 241). Y termina haciendo la crónica de la representación teatral de esa obra. Las afirmaciones de la crónica como tal se realizan dentro del marco de la negativa general de la meta-crónica. La afirmación dentro de la negación es el juego de la ficción que organiza la retórica de esta crónica.

Este recurso es llevado a extremo y con efectos sobresalientes para lograr la ficción disimulada en la crónica publicada el 1 de agosto de 1880.²⁰ Ahí también el segmento meta-textual determina el juego de la escritura. “Me pone en grande apuro mi amigo el director de este periódico. Anuncia [...] que voy a hacer la crónica pormenorizada de la función de gracia de Sofía Alverá. Y el caso es que lo que mi amigo, el redactor en jefe quiere, es imposible. La conciencia me dice a voces, que yo no puedo hablar de aquello que no he visto con mis propios ojos u oído con mis propios oídos” (1974 262). El cronista, en efecto, no escribe la crónica sobre el tema solicitado por el director de su periódico. Sin embargo, la crónica al cabo queda escrita. El resultado final de ese empeño es la amplificación del segmento inicial, en cuyo desarrollo se organiza la meta-crónica. El texto que queda escrito y aparecerá en el periódico es precisamente la meta-crónica, y no la crónica que el director había solicitado al cronista. Claro que esa diferencia sólo puede aparecer después del análisis textual. El texto está dividido en seis partes. La primera, después de haber iniciado con el segmento citado, continúa más adelante de la siguiente manera:

²⁰ Se publicó con el título “Cosas del mundo” en *El Nacional*. Fue recogida en la edición de *Obras III* con el nombre de “Función a beneficio de Sofía Alvera”. Rangel Guerra escribe al respecto: “Más que teatral, ésta es una crónica social. En ella muestra Manuel Gutiérrez Nájera sus mejores cualidades de cronista, en una prosa ligera que juega libremente con la ficción y la realidad” (1974 nota 1 262).

nada me habría inquietado en la primera audición de la gran ópera: *La tempestad*. Los cedros gigantescos de la montaña, iluminados por la luz clorótica de los relámpagos, parecían danzar cogidos de la mano, una increíble danza macabra. Se oía ese inmenso rumor de la naturaleza, que produce el follaje de los árboles, y que en aquel instante formaba el coro de la ópera. No pude resistir la tentación y mandé ensillar un caballo. La lluvia arreciaba; el aire azotaba como un látigo de acero; yo, sin detenerme corría (1974 262-263).

La definición de la instancia enunciativa de la crónica presenta dificultades. De acuerdo al segmento inicial, se supondría que esa instancia del nivel principal se ubica en el espacio de la sala de redacción del periódico, o lugar de trabajo del cronista. Sin embargo, cuando escribe: “Se oía ese inmenso rumor de la naturaleza, que produce el follaje de los árboles, y que en aquel instante formaba el coro de la ópera”, el simulacro de la escritura finge instalar otra enunciación en la platea del teatro (instancia ficticia de segundo nivel) desde la cual el cronista presencia la ópera. Pero, el enunciado siguiente (“La lluvia arreciaba; el aire azotaba como un látigo de acero; yo, sin detenerme corría”) instala mediante otro simulacro una tercera instancia enunciativa ficticia: un “monte boscoso en medio de la tempestad y oyendo el bramido ronco y majestuoso del aire que descuaja las encinas” (1974 263). No hay duda de que Gutiérrez Nájera se instala en un espacio ficticio e imaginario; y de las dos modalidades de expresión que él propone no emplea *lo que ha visto* sino sólo lo que *piensa y siente*. Es necesario definir la instancia enunciante, porque no es posible que el enunciadador se halle en tres lugares simultáneamente. La segunda parte de la crónica rechaza la posibilidad de la segunda instancia y, a la vez, ratifica la tercera. Empieza así: “Pero entretanto, el beneficio de Sofía se estaba concluyendo, sin que yo hubiera asistido. La luz de cada relámpago me recordaba el rubio cabello de la beneficiada [...] saqué el reloj, y vi la hora: era la media noche. Debía estar concluyendo la función” (1974 263). En la cuarta parte, otros deícticos de persona y lugar confirman la instancia tercera: “estoy materialmente empapado. La correría por la montaña me ha puesto *indécrotta*-

ble. Y es lástima que no pueda subir al escenario, porque esta noche debe estar magnífico” (1974 265). El relato ha abierto espacios interiores de ficción: ficciones dentro de la ficción. La quinta parte de la crónica recupera la instancia enunciativa primera: el lugar de trabajo del periodista que debe escribir la crónica musical: “Volví a ver el reloj y era la una. Como la función anunciada era bastante larga, calculé que en aquellos momentos, comenzaría el desfile de la concurrencia [...] ¿Quiénes habrían ido? Un simple esfuerzo de memoria, me bastó para figurarme el teatro precisamente como había estado” (1974 265-266). A partir de ese punto, el relato se interioriza otra vez en espacios del teatro al que no pudo ir (instancia ficticia de segundo nivel), en una oscilación constante entre el plano de la realidad del cronista y las ficciones que imagina. Escribe: “Ahora me descubro con respeto: atraviesan frente a mí las señoritas Teruel. Memé apenas pisa el suelo: parece un ave que va a volar hendiendo el aire. Paz camina con la majestad de un conquistador que va hollando laureles. Es la Venus del Vaticano discurriendo por un salón de Luis XIV. La señora de Iturbe, elegantemente vestida, se desliza por la escalera” (1974 267). Con la referencia a Paz, que camina como “conquistador” y “Venus del Vaticano”, el enunciadador abre instantáneamente un nuevo espacio metaficticio: un salón de Luis XIV. En la parte sexta y final, la meta-crónica vuelve sobre sí para articular su sentido definitivo desde el lugar donde está escribiendo:

¡Las cuatro y media! ¿Ha concluido la función tan tarde? Pero ¿en dónde estoy? La ilusión ha sido completa. Creí estar en el teatro y me encuentro a quince leguas del viejo Coliseo. Pronto una soberbia línea blanca irá cortando ante mis ojos los perfiles de los volcanes. El caballo piafa en el patio hiriendo el suelo con el herrado casco. Voy a hacer una expedición por las cercanías. ¡Adiós, oh sueño!. No estuve en el teatro; perdí una función de gala; pero en cambio, tampoco leeré mañana los periódicos (1974 267-268).

En conclusión, la crónica de la función de gala no fue escrita, porque el cronista no estuvo en el teatro. Lo que se publicó fue la meta-crónica que relata la imposibilidad de escribir la crónica solicitada por el director del periódico. No en vano, el cronista afir-

mó en el primer segmento de su texto: lo que el redactor en jefe quiere es imposible.

III. *El discurso estético y la modernidad*

El *discurso estético* de Gutiérrez Nájera me ha permitido mostrar las operaciones renovadoras que este escritor —así como lo hicieron los mejores representantes del modernismo— introduce en la prosa hispánica de finales del siglo XIX. Me he ocupado de dos de esas operaciones más importantes: la *fragmentación discursiva* que provoca una pluralidad textual en la unidad del cuerpo principal, dentro del cual los subtextos establecen relaciones intratextuales e intertextuales; y la *reflexividad discursiva* que da lugar a la apertura simultánea de instancias enunciativas que instalan entre ellas relaciones metatextuales. Con estos dos recursos básicos, el discurso estético del modernismo introdujo estructuras que serán desarrolladas ilimitadamente por la literatura hispanoamericana del siglo XX.²¹ Esas estructuras permitirán a los escritores de la nueva centuria rechazar los conceptos de la unidad de la obra y del prestigio del autor. A cambio buscarán la fragmentación y heterogeneidad textual, el desconocimiento de la autoridad y autoría del texto, como manifestación de un desencanto, grave o burlón, que alcanzará su mayor expresión en las corrientes vanguardistas y posvanguardistas. Esa literatura, que se inicia en el modernismo y se manifiesta plenamente en las vanguardias, delimita la modalidad fecunda aunque desconcertante de la modernidad contemporánea.

Para hacer posible la ficción, el *discurso estético* debe romper “la conexión entre las palabras y el mundo establecido” (Searle 43).²² Sólo así, el discurso de la ficción, estando desconectado de

²¹ Uno de los aspectos más característicos de la literatura hispanoamericana de la primera mitad del siglo XX es la manifestación de una crisis referencial, cuyos orígenes están en un recurso muy propio del modernismo: la *pluralidad referencial*. He propuesto y explicado este concepto, como modalidad propia del discurso modernista, en mi libro antes citado (252 y ss.).

²² El mismo autor firma también que el discurso de la ficción se realiza “por la existencia de un conjunto de convenciones que suspenden la operación normal de las reglas que relacionan los actos ilocucionarios y el mundo” (44).

la realidad, puede hablar de ella mediante aserciones que no requieren ser verificables. Cualquier otro texto referencial "puede ser corregido por la realidad", mientras el texto de la ficción tiene absoluta libertad para desviarse ante lo dado, mediante una "desviación no corregible, sino sólo interpretable o criticable" (Stierle 102). Esa desconexión entre las palabras y la realidad, y esa desviación no corregible ante lo dado de la realidad son evidentes en el modernismo como he tratado de mostrar con la prosa de Gutiérrez Nájera, y buscan, por otra parte, la autorreferencia y autorreflexividad del discurso de la ficción, base de la autonomía artística frente a la realidad. Esta prosa se articula al margen de la especificidad de los géneros literarios tradicionales (narrativo, ensayo, crónica) y de acuerdo con la estructura de la ficción que implica su multiplicación en la metaficción.

La escritura de Gutiérrez Nájera, al originarse en un conflicto entre la percepción de la realidad y el enunciado que debe referirla, se enfrenta al problema que separa lo visible de lo enunciable. Ya no se trata de una percepción analítica que copia o imita. Su mirada no lee el texto de la realidad; las manifestaciones de ésta no pueden caber en el espacio legible, porque siendo adversamente incoherentes resultan no enunciables. En esa estructura en que lo inmediato visible no puede ser enunciable, entre la percepción y el enunciado, interviene lo imaginario. Lo inmediato visible, al ser no enunciable, se convierte, sin embargo, en experiencia inicial de la expresión artística, y el texto ofrece, finalmente, ya no la copia o la imitación de la percepción analítica, sino la experiencia de la percepción de la realidad enriquecida por la ficción. De ahí que lo descrito en sus textos no está en el horizonte inmediato y presente de lo real, sino en el horizonte lejano y ausente del ideal. La prosa de Gutiérrez Nájera es una literatura que busca lo ausente de la realidad, y para mostrarlo no tiene otro recurso que exhibir esa realidad incompleta o defectuosa mediante un *discurso ético* con un fin específicamente didáctico y moralizante (aunque no sea estrictamente modernista), o completarla y enriquecerla con la ficción, a través de un *discurso estético*. En el primer caso, su escritura denuncia la falta de adecuación entre lo que es la realidad y lo que debe ser. En el segundo caso, en la

ausencia de adecuación entre lo visible inmediato y lo decible, descubre la carencia (o crisis) de referencialidad, que marca el principio de la escritura de la modernidad. A partir de esta experiencia de la primacía de lo decible sobre lo visible, del enunciado sobre la percepción, se desarrollará en el siglo xx la primacía del texto sobre la realidad y su anhelada emancipación y autonomía artística. No estamos ante ninguna negación de la realidad, sino frente a la experiencia de un radical subjetivismo que pone a la misma realidad entre paréntesis, en busca de una expresión propia —diferente y ausente— con la cual se pueda re-articular la experiencia existencial, que incorpora al intento de comprender la realidad el intento de la autocomprensión del propio sujeto. Esta nueva experiencia-existencia, comparada con las descripciones tradicionales de la realidad, es más humana, es decir, menos violenta, menos ajena, menos ininteligible. No deja de ser una crisis racional que reclama, desde la ficción literaria y del arte, como había reclamado Gutiérrez Nájera, una condición más elevada y gozosa para la autocomprensión del ser humano.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ABRAMS, M. H. *El espejo y la lámpara*. Trad. G. Araoz. Buenos Aires: Nova, 1962.
- BACHE CORTÉS, YOLANDA. "Introducción." En Manuel Gutiérrez Nájera. *Obras IV: Crónicas y artículos sobre teatro II (1881-1882)*. Ed. Y. Bache Cortés y A. E. Díaz Alejo. México: UNAM, 1984.
- BENVENISTE, EMILE. "El aparato formal de la enunciación." En *Problemas de lingüística general*. vol. 2. Trad. J. Almela. México: Siglo XXI, 1977.
- BUSTOS TREJO, ALICIA. "Prólogo." En Manuel Gutiérrez Nájera. *Cuentos frágiles*. México: UNAM, 1993.
- CARTER, BOYD G. *En torno a Gutiérrez Nájera y las Letras Mexicanas del siglo XIX*. México: Ediciones Botas, 1960.
- y Mary Ellen Carter. "Estudio preliminar." En Manuel Gutiérrez Nájera. *Escritos inéditos de sabor satírico "Plato del día"*. Columbia, Missouri: University Missouri Press, 1972.
- CLARK DE LARA, BELEM. "Introducción." En Manuel Gutiérrez Nájera. *Por donde se sube al cielo*. Pról., introd., notas e índices Belem Clark de Lara. Ed. Ana Elena Díaz Alejo. México: UNAM, 1994.
- CURTJUS, ROBERT ERNST. *Literatura europea y Edad Media latina*. 2 vols. Trad. M. Frenk y A. Alatorre. México: FCE, 1955.
- DAY, JOHN F. "La exploración de lo irracional en los cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera." *Revista Iberoamericana* 146-147 (1989): 251-272.
- GENETTE, GÉRARD. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. C. Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- GONZÁLEZ GUERRERO, FRANCISCO. "Estudio preliminar." En Manuel Gutiérrez Nájera. *Cuentos completos y otras narraciones*. Pról., ed. y notas E. K. Mapes. México: FCE, 1958.
- GREIMAS, A. J. y J. COURTÉS. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Trad. E. Ballón Aguirre y H. Campodónico Carrión. Madrid: Gredos, 1982.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, MANUEL. *Cuentos frágiles*. Ed., pról. y notas A. Bustos Trejo. Advertencia editorial A. E. Díaz Alejo. México: UNAM, 1993.
- . *Cuentos completos y otras narraciones*. Pról., ed. y notas E. K. Mapes. Estudio preliminar Francisco González Guerrero. México: FCE, 1958.
- . *Obras. Crítica literaria I*. Investigación y recop. E. K. Mapes. Ed. y notas E. Mejía Sánchez. Introd. P. Martínez Peñalosa. México: UNAM, 1959.

- . *Cuentos y cuaresmas del Duque Job*. Ed. e introd. Francisco Monterde. México: Porrúa, 1963.
- . *Escritos inéditos de sabor satírico "Plato del día"*. Estudio, edición y notas Boyd G. Carter y Mary Ellen Carter. Columbia, Missouri: University of Missouri Press, 1972.
- . *Obras, III: Crónicas y artículos sobre teatro I (1876-1880)*. Ed., introd. y notas Alfonso Rangel Guerra. México: UNAM, 1974.
- RANGEL GUERRA, ALFONSO. "Introducción." En Gutiérrez Nájera. *Obras III: Crónicas y artículos sobre teatro I (1876-1880)*. México: UNAM, 1974.
- RIVERA-RODAS, OSCAR. *La poesía hispanoamericana del siglo XIX*. Madrid: Alhambra, 1988.
- . "Ideología poética en Gutiérrez Nájera." En Yolanda Bache Cortés et al., eds. *Memoria. Coloquio Internacional Manuel Gutiérrez Nájera y la Cultura de su Tiempo*. México: UNAM, 1996.
- SEARLE, JOHN R. "El estatuto lógico del discurso de la ficción." En *Lingüística y literatura*. Ed. R. Prada Oropeza. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1978.
- STIERLE, KARLHEINZ. "¿Qué significa 'recepción' en los textos de ficción?" En *Estética de la recepción*. Ed. J. A. Mayoral. Madrid: Arco/ Libros, 1987.
- TAYLOR, TERRY OXFORD. *La expresión simbólica de Manuel Gutiérrez Nájera*. Madrid: Ediciones Maisal, 1977.
- ZEÁ, LEOPOLDO, comp. *El pensamiento positivista latinoamericano*. 2 vols. Caracas: Ayacucho, 1980.