LA EXPLORACION DE LO IRRACIONAL EN LOS CUENTOS DE MANUEL GUTIERREZ NAJERA

P O R

JOHN F. DAY

University of Texas

La calidad e importancia de la prosa de Manuel Gutiérrez Nájera, no sólo dentro del modernismo, sino también después, ha sido comentada desde hace mucho tiempo¹. Además de la contribución de las crónicas, la de los cuentos influyen en esta opinión crítica. Hace poco, Enrique Pupo-Walker ha afirmado que Manuel Gutiérrez Nájera «es, sin duda, el primer cuentista importante de la era modernista»². Los primeros cuentos de Gutiérrez Nájera fueron publicados en periódicos desde 1877, y fueron recogidos algunos de ellos en los *Cuentos frágiles* en 1883³. Así, los relatos de este libro, única colección de cuentos que apareció en la vida del autor⁴, proporcionan la visión de un primer momento del cuento modernista hispanoamericano⁵. No hay que olvidar tampoco la aportación

¹ Entre otros, véanse juicios de Max Henríquez Ureña, en su *Breve historia del modernismo*, 2.^a ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 1962), p. 78 [1.^a ed. 1954]; Enrique Anderson Imbert, en su *Historia de la literatura hispanoamericana*, 2.^a ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 1970), I, 362 [1.^a ed. 1954], y Francisco González Guerrero, en su estudio preliminar a *Manuel Gutiérrez Nájera: Cuentos completos y otras narraciones*, ed. E. K. Mapes (México: Fondo de Cultura Económica, 1958), p. xvi.

² «El cuento modernista: Su evolución y características», en *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo II: *Del neoclasicismo al modernismo*, ed. Luis Iñigo Madrigal (Madrid: Cátedra, 1987), p. 517.

³ E. K. Mapes, prólogo a *Nájera: Cuentos completos*, ed. Mapes, p. XLVII.

⁴ Mapes, p. XLVII.

⁵ Aunque los cuentos de José Martí forman parte de ese primer momento de la renovación literaria modernista, los relatos de Manuel Gutiérrez Nájera brindan más oportunidades para entrever tendencias que perduran y que se desarrollan en los cuentos modernistas posteriores. En lo que se refiere a la aportación de *Cuentos frágiles*, Pupo-Walker nota que «hoy se reconoce como un verdadero hito del cuento hispanoamericano» («El cuento modernista: su evolución y características», p. 516).

del modernismo al desarrollo de la literatura hispanoamericana posterior, una parte de la cual se debe a los logros del cuento ⁶. Pero cabe preguntar qué proyecta este primer momento, qué lo define. Por lo anterior, es propio hacer una investigación en los relatos de Nájera; así, en este trabajo nos proponemos identificar y analizar los elementos literarios principales que definen e informan la cuentística de este autor, utilizando algunos textos de *Cuentos frágiles*. Evidentemente, es preciso proponer un hilo que vincule los distintos elementos, lo que ahora pasamos a hacer.

En su libro sobre Juan Ramón Jiménez, Richard Cardwell comenta la insuficiencia de la crítica modernista de la siguiente manera:

... there is a common failing in Modernist criticism whatever its allegiances. In all of these positions ... there is a desire to describe rather than to analyse. This has led directly to the present unsatisfactory situation concerning the definition of the movement ⁷.

Estas observaciones señalan y resumen la situación problemática en que se halla la investigación del cuento modernista. La opinión de Cardwell sobre los orígenes del modernismo sugiere dónde hemos de buscar el hilo conductor que vincula los relatos de *Cuentos frágiles*. Cardwell considera el movimiento en términos de la desorientación espiritual y la desolación ⁸. Sin embargo, aunque se relaciona con estas dos consideraciones, el cuento modernista en manos de Nájera se comprende por algo que va más allá,

⁶ Con respecto a la influencia del modernismo en la narrativa hispanoamericana posterior, Ned Davison señala la aportación que queremos trazar aquí: «It is difficult to conceive of the great 'American' classics of Spanish America without the phenomenon of Modernism. Novels such as *La vorágine*, *Doña Bárbara*, *Don Segundo Sombra*, *Los de abajo*, the stories of Quiroga, and all subsequent neo-realist fiction are beholden to the Modernist accomplishment in language and literary technique», en su *The Concept of Modernism in Hispanic Criticism* (Boulder, Colorado: Pruett Press, 1966), p. 47. En lo que se refiere a la prosa, Pupo-Walker y Anderson Imbert señalan la preferencia modernista por escribir cuentos en vez de novelas. En Enrique Pupo-Walker (ed.), *El cuento hispanoamericano ante la crítica* (Madrid: Editorial Castalia, 1973), p. 12; y Anderson Imbert, p. 439. Seymour Menton afirma la contribución primordial del cuento modernista al desarrollo del cuento hispanoamericano, y que, «en cuanto a la novela, su función principal fue enriquecer la prosa para las generaciones siguientes», en Seymour Menton (ed.), *El cuento hispanoamericano: Antología crítica*, 2.^a ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 1980), p. 152. Y se puede inferir que Pupo-Walker halla muy significativa la aportación del cuento modernista cuando entre las tres fuerzas en la evolución del cuento hispanoamericano incluye la de la pasión formalista del modernismo (*Cuento/ante la crítica*, p. 14).

⁷ Richard Cardwell, *Juan R. Jiménez: The Modernist Apprenticeship, 1895-1900* (Berlín: Colloquium Verlag, 1977), p. 10.

⁸ Cardwell, pp. 10-11.

y que también, como afirma Cardwell, se inscribe en el clima de ideas filosóficas y artísticas de las últimas décadas del siglo XIX⁹.

Los grandes cambios que el siglo XIX europeo experimentaba, desde la filosofía y las ciencias hasta el arte, provienen en gran parte de las ideas de pensadores como Nietzsche, Schopenhauer, Bergson, Darwin, Marx, e incluyen las teorías del arte de Wagner. Una situación cultural tan compleja como es ésta, y que incluye tantas ideas filosóficas, científicas y artísticas, merece una discusión más larga y pormenorizada que la que podemos dedicarle aquí; sin embargo, es preciso trazar las corrientes sobresalientes de la época. Aprovechamos el panorama que proporciona la descripción de Eugen Weber, quien, en su reciente libro *France, fin de siècle*, resume el ambiente cultural del siguiente modo:

The advocates of reason and science thought it possible to explain and rule the world. But a reaction soon developed, one that stressed irrational factors such as the unknown, the mysterious, and the wonderful. Largely ignored at first, this reaction persisted and grew throughout the 1870's, parallel to the then dominant Naturalism and Positivism, keeping up a running fire of dissent from the dominant view.

The great white hope of rationalism had been that mystery could be destroyed and the unknown, source of superstition and its attendant ills, be driven out — or at least back¹⁰.

Con referencia tanto a la filosofía como al arte, afirma que «in the absence of an ultimate objective reality, the subjective experience becomes the important thing»¹¹. Weber nos conduce un poco más hacia nuestro propósito con el comentario de que

if scientist and sociologist clamber precariously over an insignificant exposed part of the iceberg of reality, then our true interpreters and guides must be the poets and artists who dive beneath the surface of the unknown and bring back snatches of a more profound truth unattainable by «positive» methods. Because these new discoveries, these new experiences, are in the domain of the senses, the emotions, that realm in which we approach closer to truth than through surface experience, the question of communication has to be reconsidered.

Art need no longer imitate nature but delve into its recesses to discover the hidden meaning of things, which are to the artist signs,

⁹ Cardwell, p. 10.

¹⁰ Eugen Weber, *France. Fin de siècle* (Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard Univ. Press, 1986), p. 142.

¹¹ Weber, p. 143.

symbols, of a deeper reality. The artist-explorer inquires into the hidden aspects of reality, then tries to reveal them to others. ... He can no longer do this by objective presentation. Before he can communicate the ideas and sensations he has discerned, they must be transposed into terms that will reach the public's inner ear or eye, its heart rather than its head¹².

Lo que puede percibirse a través de estos comentarios es la huida, o la sospecha, de las posibilidades del procedimiento racional y la búsqueda de otros medios de comprender, o al menos tratar, el mundo. Esto se ilustra bien en un artículo de Allen Phillips, en que discute específicamente la sinestesia en el modernismo hispánico: «se trata en el modernismo de un enriquecimiento verbal fundido con una preocupación ideológica como réplica a la crisis espiritual de fin de siglo. Se afirma un anhelo de superar las circunstancias exteriores, creando un mundo de belleza incontaminada por el materialismo burgués de los tiempos»¹³. Pero no es simplemente un mundo de belleza por la belleza, sino uno cuya razón de ser es también la de reflejar la complejidad subjetiva del hombre moderno, de examinar y confrontar los valores y códigos sociales impuestos como naturales por la época. En este trabajo nos proponemos estudiar los relatos de Gutiérrez Nájera desde su íntima problemática: la expresión de lo irracional. Es preciso insistir en que nuestro propósito es investigar la manifestación de lo irracional a través de los rasgos literarios peculiares de los cuentos de Nájera y no probar que estos textos sean manuales de alguna doctrina filosófica. La definición que nos sirve de guía para investigar lo irracional toma como punto de partida una acepción de lo racional como un sistema lógico para organizar, explicar y comprender el mundo circundante. Lo irracional es todo lo que no cabe dentro de este sistema, que no se presta a la comprensión según estas normas, y que inclusive desafía esas mismas normas. La presencia de fenómenos reales, pero inexplicables e incomprensibles; la vida anímica contradictoria, extraña; inclusive usos lingüísticos irónicos, analógicos o de sinestesia, son algunos de los muchos medios a través de los que se manifiesta lo irracional. Por tanto, una dimensión fundamental de la acción psicológica, y a veces metafísica, en estos relatos es el conflicto que existe entre uno y otro orden (racional/no racional), lo que produce la tensión dramática que informa estos textos. Este punto de vista permite considerar en los *Cuentos frágiles* la representación, la estética, las acciones y los personajes en su dimensión subjetiva y superracional.

¹² Weber, pp. 143-144 y 146.

¹³ P. 340. Allen W. Phillips, «Sobre la sinestesia en el modernismo hispánico», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 60 (1984), 339-384.

Podemos decir que los cuentos de Nájera comparten diversas cualidades, la más radical de las cuales es la que da cuerpo a esta preocupación por lo irracional, por el lado intangible o incomprensible de la experiencia. Es una esfera tan real y significativa como cualquier otra de la vida del hombre, pero no se llega a conocerla por las mismas vías. No se vale de los mismos recursos o métodos literarios para comprenderla y sentirla. Nájera anhela encontrar y describir esa parte de su ser que existe, siempre, en la sombra, al lado de su ser racional y objetivo, la parte cotidiana, conocida y comprendida de su vida. Se trata de un ejercicio que afecta profundamente no sólo la forma de la creación literaria que sale de sus manos, sino también los otros elementos de que se compone. El lenguaje literario es un medio por el cual el mundo racional se vincula con el irracional, por el que se puede entrar en ese mundo misterioso. Desde los comentarios de Max Henríquez Ureña, quien habla del «misterio o razón oculta» como definición de lo que él llama la «tendencia mística» del modernismo¹⁴, hasta comentarios más recientes, podemos ver en la crítica referencias a cualidades que, aunque se expresen en otros términos, se relacionan con lo irracional¹⁵. Sin embargo, insistimos en no sólo la presencia, sino la centralidad de la expresión de lo irracional. Alberto Zum Felde, al tratar de ubicar la base individualista de la estética decadente de los modernistas, afirma que éstos «niegan... el valor racional de las ideas que mancomunan a los hombres, encerrándose en el yo sensible, en la conciencia emocional»¹⁶. Para este escritor, esto exige otra manera que la del escritor romántico, realista o naturalista, por ejemplo, y tiene otros fines.

Los cuentos de Nájera exploran esta faceta de la vida mental del hombre y otros fenómenos misteriosos del mundo; intentan captar, por medio del lenguaje, algo aparentemente no lingüístico, no explicable en términos racionales. Como observa Rafael Maya:

La literatura naturalista, anterior, cronológicamente, al modernismo, había explorado lo normal, y aun lo morboso, del alma humana, pero de acuerdo con la sicología corriente, y con los principios clásicos de la ciencia médica. [...] Pero había una serie de fenómenos síquicos, ocultos antes para el análisis clásico, y que, sin embargo, constituían modificaciones profundas y permanentes de la conciencia humana¹⁷.

¹⁴ Henríquez Ureña, p. 18.

¹⁵ Entre otros, se refiere a esta idea Anderson Imbert, quien habla del «mundo estético, subjetivo» de los modernistas, y el «sujeto-contemplador» (lo que cuenta la prosa narrativa modernista) (pp. 438-439).

¹⁶ Citado en Davison, *Modernism in Hispanic Criticism*, p. 30.

¹⁷ Citado en Davison, *Modernism in Hispanic Criticism*, p. 29.

Ahora bien, al afirmar la centralidad de la experiencia de lo irracional en los relatos de Nájera e inferir el carácter problemático de expresarlo, es preciso señalar, además, que la renovación modernista del lenguaje literario, de la que tanto ha dicho la crítica, tiene una estrecha e importante relación con esta exploración de lo irracional. Efectivamente, esta renovación, lejos de ser ocasionada sencillamente por el cansancio con las gastadas fórmulas clásicas, se impone necesariamente en el discurso literario por la naturaleza compleja de esa exploración. Irónicamente, estas percepciones «no lingüísticas», dado el medio por el que se comunica la literatura, sólo puede manifestarse en el lenguaje. Es decir, lo inexpressable y lo irracional requieren una expresión y una racionalidad estética distintas.

En lo que se refiere a la trama, los personajes, el lenguaje, la representación, los elementos formales y los temas, se puede observar a través de ellos, como una columna vertebral, esta preocupación por lo que es más íntimo, vital y difícil de captar: no tanto o solamente la naturaleza compleja de la mente humana, sino más bien la cualidad de esa mente de tener, junto con el lado concreto, comprensible y racional, otro lado que es a la vez íntimo y raro, está cercano y lejano, sentido y no comprendido. Este lado del ser humano es sumamente misterioso y deslumbrante, asombroso y tentador, seductor e inagotable. Se trata de la infinita matización de las diferentes emociones; de la ambigüedad de los estados de ánimo; del grado de impresión que dejan las sensaciones; de la intensidad con que percibimos el mundo, tanto el exterior como el interior; de la naturaleza de la reacción psíquica a los estímulos (que no tanto, o principalmente, de la acción física en sí); del efecto de la psique sobre los pensamientos (y viceversa); del cuestionamiento de la naturaleza de la realidad y del tiempo (cronológico y psíquico) y del espíritu; de nada menos que la relación entre la vida y la muerte, y entre el amor y la muerte; del anhelo por ponerse en contacto con la esfera íntima, intangible e incorpórea de todo ser humano.

Es apropiado investigar los *Cuentos frágiles*, porque ellos muestran notablemente las cualidades del irracionalismo que ya hemos tratado. Este elemento ha sido comentado, bien que de paso, por Arqueles Vela, quien afirma que Nájera el poeta «concibe el universo como una fuerza irracional»¹⁸, y Gómez del Prado, partiendo del comentario de Arqueles Vela, aunque sin desarrollar sus propias ideas al respecto, se refiere a la prosa de Nájera, opinando que

¹⁸ Citado en Carlos Gómez del Prado, *Manuel Gutiérrez Nájera: Vida y obra* (México: Ediciones de Andrea, 1964), p. 155.

si bien estamos de acuerdo con el crítico mexicano, sustituiríamos *fuera ultrarracional* en lugar de *irracional* en el contexto de lo que representa el universo para el Duque Job. No es cuestión de que el destino del hombre esté en contra de su raciocinio, sino más allá de él; no lo abarca, no puede comprenderlo¹⁹.

De todos modos, en este estudio empleamos la palabra irracional para referirnos a todo lo no racional.

En *Cuentos frágiles*, la expresión de lo irracional sobresale en la presentación de la psique de un personaje, a veces por el narrador, y a veces la psique del narrador es el enfoque del relato. Esta presentación tiende a absorber la trama; o sea, que la trama consiste, en gran parte, por ejemplo, de la narración de emociones, del efecto en la psique de acontecimientos objetivos o de la percepción del tiempo por la psique. Los *Cuentos frágiles* dan mayor relieve a los espacios interiores, aunque se presentan los exteriores para contrastarlos y mostrarlos como parte de una unidad o realidad compleja. La descripción de un tipo de mujer —la mujer modernista—, que trataremos más adelante, ocupa un lugar importante en *Cuentos frágiles* como personificación de lo irracional.

En «La balada del Año Nuevo», el breve relato (¿emblemático?) que abre la colección *Cuentos frágiles*, tenemos una manifestación ejemplar del irracionalismo que crea una base en la narrativa de Gutiérrez Nájera. Este cuento narra los últimos momentos en la vida de un niño que muere el día del Año Nuevo. Aparte de algunos incidentes anteriores que se refieren, la trama pone énfasis en lo que ocurre en la habitación donde descansa el enfermo, y transcurre en muy poco tiempo —unos quince minutos—. Además del niño están los padres, el médico y un lacayo. Por el estilo indirecto libre que se utiliza a través de casi todo el cuento, sabemos los pensamientos de la madre Clara, los cuales nos revelan las acciones de los personajes y los incidentes anteriores. Esta técnica hace sobresalir el aspecto afectivo e irracional de los personajes, o sea, que las cualidades emocionales, sentimentales y psicológicas se imponen en el espacio del discurso y quitan poder, importancia e interés a la esfera de las acciones físicas, que son pocas y comunes²⁰.

Como es natural en tal situación, Clara está muy preocupada por la salud de su hijo y el tratamiento médico. Se adelanta a juzgar la situación

¹⁹ Gómez del Prado, p. 156.

²⁰ Viene al caso el comentario de Antonio Muñoz, quien afirma que el cuento modernista «pretende comunicar, como el poema, desde el aguijonazo intuitivo y no mediante una progresión detallada de incidentes encadenados», en Antonio Muñoz, «Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista», *Cuento/ante la crítica*, ed. Pupo-Walker, p. 61.

y las acciones del médico, creyendo que él debería hacer mucho más, dudando de sus medios y creyendo que ella misma podría lograr más. De hecho, menosprecia a todos los doctores y a la medicina en general. Para ella, el doctor tiene «una calma insoportable»; los médicos «son torpes, son desamorados; poco les importa la honda aflicción de los amantes padres; por eso Bebé no está aliviado aún; por eso Bebé sigue muy malo; ¡por eso Bebé, el pobre Bebé, se va a morir!»; ellos son «sin corazón»; y ella se pregunta, «¿qué han hecho tantos hombres, tantos sabios, si no saben ahorrar este dolor al corazón, si no pueden salvar la vida a un niño?»; y de la medicina, «de nada sirve la medicina: es un engaño, es un embuste, es una infamia»²¹. Esto es notable por dos razones: una, porque revela una actitud en lo que se refiere a la ciencia, y por extensión, a la razón, y otra, porque la narración procede mayormente según la visión de Clara y cada acción que tiene lugar viene recargada e impregnada de sus impresiones y emociones.

Este orden de importancia que se manifiesta en el texto, o sea, el privilegio que se otorga a los sentimientos y las impresiones, en vez de la narración objetiva de las acciones en su transcurso, se duplica en otro plano: el del poder, o importancia, de lo interior sobre lo exterior. Es decir, el interior de la casa forma el espacio de mayor intensidad, impacto y hasta realidad en el cuento. El narrador lo privilegia porque es el escenario donde lo significativo de la vida de estos personajes se desarrolla. El pasado del niño, quien era sano y de quien los padres «se contaban por la noche sus travesuras y sus gracias» (p. 4), contrasta con su condición presente, la cual domina. La esperanza del niño de poder volver a jugar afuera cuando se reponga se contrapone y se supedita a la realidad inescapable del interior de la casa, la habitación y el lecho del enfermo. El narrador nos lo dice en términos muy explícitos: «Bebé... preso en su cuna, soñaba con el aire libre, con la luz del sol, con la tierra del campo y con las flores entreabiertas. Por eso pedía no más esos juguetes» (p. 5). El exterior es una contraparte del interior, y la naturaleza de sus relaciones es más irracional que racional —no se puede comprenderlo o explicarlo en términos lógicos ni racionales—. La ironía de la imagen final del cuento hace hincapié en la irracionalidad del contraste, y la existencia simultánea, de los dos mundos: «Dos niños pasan riendo y cantando por la calle: —¡Mi Año Nuevo! ¡Mi Año Nuevo!» (p. 5)²².

²¹ En Manuel Gutiérrez Nájera, *Cuentos y cuaresmas del Duque Job*, ed. Francisco Monterde, 6.ª ed. (México: Editorial Porrúa, S. A., 1978), p. 3. Todas las referencias que hagamos a los *Cuentos frágiles* serán de esta edición.

²² Gómez del Prado comenta la descarga poético-dramática de esta antítesis. (Nájera: *Vida y obra*, p. 153).

Lo cierto es que la naturaleza de esta esfera interior, en sus dos planos, es capaz de penetrar e influir en toda la conciencia del personaje. Esto lo vemos en el niño y en el padre Pablo. Aquél lucha contra la 'crueldad' —así interpreta Clara los medios del médico— «hasta que ya no puede, hasta que la fuerza irresistible del dolor le vence» (p. 3). Pablo, por medio del estilo indirecto libre, se describe así: «El es fuerte, él es hombre, él no llora» (p. 4); sin embargo, poco después, al experimentar la ternura del niño, se apodera de él la emoción, y entonces «el hombre, el fuerte, siente que ya no puede más; besa los dedos que ponen esa almendra entre sus labios, y llora, llora mucho» (p. 5). Las vidas de padre e hijo, como la de la madre, es dominada por el lado emocional²³.

Otro elemento que llama la atención en este contexto es el de la escritura del médico. El médico en sí, claro está, representa la medicina en particular y la ciencia en general, pero más significativo es su comportamiento. Casi lo único que hace en todo el cuento es escribir. En el corto período que dura la escena en la habitación del niño, y en el corto espacio textual, el cuento se refiere varias veces a su acción de escribir una receta. El texto pone en claro que la muerte vence en esta situación; el niño muere y contra ello la receta, la medicina, no vale nada. Como ya hemos dicho, el médico es la representación de la ciencia; la ciencia depende de la razón para proseguir. La razón se expresa por medio del lenguaje, que consiste en palabras. Aquí las palabras que escribe el médico —la fórmula de su ciencia— no producen ningún resultado. Como se pregunta Clara, por medio del estilo indirecto libre: «¿Qué es el sabio ante la muerte?» (p. 4). La razón no puede intervenir en esta situación; el médico, con el arma de su ciencia, está sin poder para resolver nada. Hay esferas cuya comprensión o tratamiento no procede de la explicación o solución racional; ellas pertenecen a otra dimensión y exigen el empleo de otras facultades, que son instrumentos irracionales. La respuesta de Clara a su propia pregunta retórica confirma todo esto: «La molécula de arena que va a cubrir con su oleaje el océano» (p. 4). Contra el arma de la razón avanza inexorablemente la visión de la irracionalidad. No sólo figuran la enfermedad y la muerte como manifestaciones de lo irracional; también la vía por la cual los personajes se enfrentan —y, en última instancia, tienen que enfrentarse a estos fenómenos— es de carácter irracional.

Merece, además, ser considerado aquí un elemento de la estructura narrativa, que revela aún mejor la importancia de lo irracional. Me refiero

²³ Viene al caso la afirmación de Alexander Kosloff, quien habla de «la propensión dominante de los tipos de Gutiérrez Nájera hacia la incapacidad abrumadora de hacer frente a las crisis emotivas», pp. 69-70, en Alexander Kosloff, «Técnica de los cuentos de Nájera», *Revista Iberoamericana*, 20.39 (marzo 1955), pp. 65-93.

al manejo del tiempo. Aquí, como en lo que vimos anteriormente, se trata del valor que se otorga a uno de los dos tiempos que se mencionan y la relación entre los dos. Esta historia se narra en menos de tres páginas y cuenta los sucesos de un período de algunos minutos. Así, el tiempo cronológico es insignificante; sin embargo, para los que sufren las vicisitudes de este período puede parecer interminable. Esto precisamente es lo que comenta Clara, por el estilo indirecto libre, cuando vuelve Pablo: «En ese instante llega Pablo. Hace quince minutos que salió de esa alcoba y le parece un siglo» (p. 4). El espacio de quince minutos, que bajo otras circunstancias casi no se sentiría, ahora, bajo éstas, se expande y se experimenta como un período mayor. El tiempo psicológico se impone al cronológico o lo reemplaza; el carácter racional de éste se ve supeditado al irracional de aquél.

Concluimos el estudio de este cuento con algo que lógicamente vendría al comienzo de él: el título. El hecho de que Nájera haya decidido llamarlo 'balada', en vez de 'cuento', por ejemplo, nos dispone a una lectura que privilegia no lo objetivo y concreto, como lo haría la lectura de un 'caso' de un escritor realista-naturalista con sus preocupaciones sociales, sino lo irracional, lo lírico y emocional, como de una canción, cuya fuerza, comprensión y apreciación nos llega por las sensaciones y los sentimientos²⁴.

La irracionalidad en este cuento aparece, entonces, como la expresión aumentada de las percepciones y reacciones emocionales de los personajes, llevada a cabo por un narrador en tercera persona, que se vale del estilo indirecto libre para contar una historia, en la cual la trama en sí pierde fuerza e interés. Más que acción física hay acción psíquica. Finalmente, el cuento crea una división emblemática entre lo interior y lo exterior, que se manifiesta en dos planos: el físico y el mental y vital. Es notable además el ritmo de la prosa, que, musicalmente, pone en movimiento una urgencia y la sugestión de una inevitabilidad en el desenlace que la muerte del niño trae²⁵.

El segundo relato de *Cuentos frágiles* ofrece posibilidades parecidas a las que acabamos de estudiar. «La novela del tranvía» narra la experiencia de un señor que viaja por la ciudad en un tranvía con el propósito de

²⁴ Donald Shaw observa que Nájera «añade [un] elemento importantísimo [a la prosa modernista] al declarar que 'lo interesante es transmitir a otros la *sensación* nuestra», p. 512, en Donald Shaw, «La novela modernista», *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo II, ed. Iñigo Madrigal, pp. 507-514.

²⁵ Es interesante que en este contexto Shaw comente los efectos «estáticos, descriptivos no narrativos» conseguidos por los modernistas por, entre otras cosas, «el ritmo cuidadosamente orquestado de la frase» («La novela modernista», p. 512).

explorarla. El narrador, quien nos cuenta su propia historia, declara al comienzo la razón por la que sube a los tranvías: «Cuando la tarde se oscurece y los paraguas se abren, como redondas alas de murciélago, lo mejor que el desocupado puede hacer es subir al primer tranvía que encuentre al paso y recorrer las calles» (p. 6). Ya prefigurada la situación del cuento, el narrador procede a grabar sus experiencias e impresiones. Lo que interesa no es tanto las diversas actividades de las personas que el narrador encuentra y describe, ni su descripción física, cuanto los pensamientos y, en general, las reacciones de éste, suscitados por lo que ve, o sea, por los estímulos de las sensaciones. La imaginación de este narrador es muy viva, y a propósito se nota el contraste de tono, que es aquí ligero y hasta humorístico, con el de «La balada de Año Nuevo». No obstante esa diferencia, cabe señalar la semejanza en lo que se refiere a la importancia que se da a la faceta afectiva del mecanismo psíquico. Se enfatiza la vida que existe en la imaginación del narrador, completamente creada por él, no la que le circunda en el mundo real y físico. Del hecho concreto de un señor sentado a su lado en el tranvía, el narrador pasa a fabricar toda una serie de 'hechos' de la vida de este señor de carne y hueso. Desde unas preguntas harto comunes y naturales para cualquier persona, lo vemos entrar de lleno en los pormenores más específicos de esa vida ajena, totalmente inventados en el momento, hasta preocuparse mucho por el bienestar de su familia:

¿Quién sería mi vecino? De seguro era casado, y con hijas. ¿Serían bonitas? La existencia de esas desventuradas criaturas me parecía indisputable. [...] Me da pena que esas chiquillas tengan hambre. [...] El buen señor se quedó cesante desde que cayó el Imperio, y el único hijo que habría podido ser su apoyo, tiene rotas las dos piernas (p. 7).

Se ve que después de un estímulo físico inicial el narrador está absorbido por completo en su mundo ficticio; su imaginación ejerce una fuerza sobre él que es mucho más 'real' e inmediata que la del mundo real y concreto. Antes de terminar ese monólogo interior, el narrador ya se ha decidido a casarse con una de las hijas imaginadas, y al señor lo llama, para sus adentros, suegro (p. 8). El narrador sigue con la biografía del señor y su familia, comentando la bondad y belleza de sus hijas, el hambre de éstas a causa de la pobreza familiar y las malas condiciones en que tienen que vivir. Tan pronto el 'suegro' baja del tranvía, dejando desocupado el asiento, se repite el proceso, esta vez con una señora (p. 8). Para ella, el narrador va construyendo mentalmente toda una vida y personalidad. Cada vez más su imaginación lo lleva a estar seguro de lo que piensa, hasta el momento en que se dice: «La única explicación de estos

viajes en tranvía y de estos rezos, a hora inusitada, es la existencia de un amante» (p. 9). En seguida cuenta las circunstancias de su vida, tratando al pobre marido deshonorado, la crueldad sufrida por los indefensos hijos de ella y la casa donde el marido la espera. Esta historia imaginada termina sólo cuando ella, como antes lo hizo el señor, baja del tranvía, llevando así el cuento a su fin.

Es evidente que, al aumentar, por medio de la mente del narrador, la realidad de lo irreal, se privilegia lo irracional. Al lado de los acontecimientos psíquicos, los de la realidad material no tienen importancia; casi no influyen en la vida del narrador. De nuevo, pues, tenemos un cuento que al narrar sucesos de la esfera física quedan supeditados a sucesos de la esfera dominada, y caracterizada, por la irracionalidad. No quiere decir esto que el fenómeno descrito sea de carácter tan raro que parezca mentira o fantástico; al contrario, por este medio se puede ver cuán fácil y común es esa facultad perceptiva²⁶. Es algo que nos ocurre a menudo a todos y en las situaciones más ordinarias y menos memorables.

Este asunto sirve asimismo para entender y ubicar otro elemento del cuento. El interés de la trama se desplaza desde la narración de acciones sucesivas del ambiente físico, las que tienen una relación de causa y efecto según la acepción de la palabra 'narración', al movimiento y vitalidad de la actividad mental. Los pensamientos del narrador, que forman la mayor parte de la trama, son productos de su propia imaginación y proyectan sus deseos, dudas y temores íntimos, y, como tales, son más una revelación de su carácter que una narración de acontecimientos propiamente dichos²⁷.

Como en «Balada de Año Nuevo», también en este cuento el relieve notable de la significación de la vida interior y psíquica está relacionado con el del interior físico, en este caso el del vagón en que viaja el narrador, y contrastado con el exterior. Aquí tampoco la descripción del exterior cobra interés especial. ¡Qué extraño e interesante es esto cuando se tiene en cuenta que el pretexto del relato —al menos la idea que sugiere pasear en tranvía por las calles de una gran metrópoli— es ir a conocer la ciudad! Pero tras una descripción breve del área por la que viaja el narrador, lo que sirve para orientarnos, él vuelve la mirada y su atención hacia el interior del tranvía, y por el resto del cuento casi no deja de ha-

²⁶ González Guerrero afirma la persistencia de la observación realista, y la fantasía, a veces en oposición, en este cuento y en los otros de Nájera (*Nájera: Cuentos completos*, p. xxxv).

²⁷ Con referencia a la acción de este relato, Pupo-Walker comenta que «'La novela del tranvía' hoy interesa por la estructura novedosa de la trama y también por la sutileza con que Nájera integra en un incidente furtivo y casi trivial el *pathos* y el humor de lo ridículo» («El cuento modernista», p. 516).

blar de lo que ve. Y no olvidemos que lo que ve literalmente se sustituye, en gran parte, por su propia imaginación. En realidad, el narrador nombra en el primer párrafo lo que le interesa, pero la manera de decirlo lo deja en duda: «nada hay más peregrino ni más curioso que la serie de cuadros vivos que pueden examinarse en un tranvía» (p. 6). ¿Quiere decir 'mientras uno está *sentado en un tranvía*', o 'ver lo que *ocurre en el tranvía*'? De todos modos, no es un gran misterio, y el lector entiende en seguida qué quiere decir esto último, aunque, como vimos anteriormente, no es exacto realmente porque pronto comienza a imaginar en vez de mirar. Entonces, después de todo, sigue la ambigüedad del escenario favorecido o privilegiado. Otra afirmación también puede tomarse de dos maneras: «El vagón, además, me lleva a muchos mundos desconocidos y a regiones vírgenes» (p. 6). La primera se refiere, claro está, a la ciudad objetiva; pero dado el privilegio otorgado a la vida interior, según hemos visto, es muy verosímil que a ella aluda en esta ocasión. Así viene a ser tal comentario una valoración del mundo interior. Esas referencias dobles señalan lo esperado mientras que apuntan hacia algo inesperado.

El contraste que vamos considerando entre interior y exterior y el privilegio dado a aquél se expresa explícitamente después de la descripción de la zona de la ciudad donde el narrador viaja: «Después de examinar ligeramente las torcidas líneas y la cadena de montañas del nuevo mundo por que atravesaba, volví los ojos al interior del vagón» (p. 7). Desde entonces hasta el fin del cuento la narrativa sigue los pensamientos del narrador que estudiamos anteriormente, sin que lo de fuera del tranvía tenga interés especial. Es interesante en este sentido pensar en la idea del tranvía como el medio que transporta el narrador, no ya a distintas partes de la ciudad, sino a otras regiones de su vida interior. Visto así, el tranvía funciona como estímulo para llegar a conocer ese lado del ser, un lado que, de otra manera, quizás no aparecería. Es el vínculo entre dos mundos, la vía del tránsito no espacial, sino psíquico.

Al hablar de la gran importancia del mundo psíquico no podemos evitar una característica principal. La dimensión del tiempo influye en este cuento tal como lo hizo en «La balada de Año Nuevo». El tiempo psicológico se impone en el espacio textual, y, en lo que debe ser muy poco tiempo cronológico, se nos relata la vida del señor 'suegro' y la de la señora 'adúltera'. No olvidemos que a este texto Nájera puso el título de 'novela'; como narra vidas, no sólo momentos en la vida, tiene el alcance, o sea, la extensión, aunque sea solamente la sugestión de ella, de la novela y no la del cuento literario. Aunque 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. Nájera pone en tela de juicio la definición de géneros, que se basa en la extensión, y, empleando un poco la prestidigitación, ofrece una que radica en el contenido de las palabras. Quiere modificar la reacción del lector ante la obra literaria, liberarlo de la tiranía de géneros cerrados. Así, la obra literaria de Nájera influye de manera importante en la narrativa hispanoamericana posterior.

Como en los otros dos cuentos que hemos estudiado aquí, en «Después de las carreras» vemos la psique, los pensamientos y sentimientos de los personajes. Los dos principales, Berta y Manón, han ido a las carreras de caballos en el hipódromo, y lo que el narrador relata son, en gran parte, los recuerdos que ellas tienen de esa experiencia común. La historia comienza con Berta, ya vuelta de las carreras y pensando en esa experiencia mientras se acuesta. Sus reflexiones sobre lo impresionante de las carreras y lo suntuoso de su alcoba revelan la satisfacción y seguridad que ella siente; vive protegida y sin preocupaciones materiales:

Por su imaginación cruzaban a escape los caballos del Hipódromo. ¡Qué hermosa es la vida! Una casa cubierta de tapices y rodeada por un cinturón de camelias blancas en los corredores; abajo, los coches cuyo barniz luciente hiere el sol, y cuyo interior, acolchonado y tibio, trasciende a piel de Rusia y cabritilla; los caballos que piafan en las amplias caballerizas y las hermosas hojas de los plátanos, erguidos en tибores japoneses... (p. 29).

Luego se duerme, y el narrador es conducido por un genio, a través de corredores oscuros, a la alcoba de Manón, la costurera de la familia de Berta. Manón, pobre y huérfana, se ha dormido mientras lee. Sueña con las experiencias que tuvo en las carreras, de cómo su pobreza le impide una vida como la de Berta, y crea en su fantasía la ilusión de que vendrá «un galán, parecido a los errantes caballeros que figuran en las leyendas alemanas», para llevarla lejos y salvarla de esa vida pobre (p. 31).

En ese relato de poca acción, y en el que poco tiempo transcurre, la actividad mental de las dos protagonistas está en primer plano. Por medio de la técnica del estilo indirecto libre vislumbramos la personalidad de estas dos mujeres, la identidad íntima de cada una; lo que emerge del estudio de esas personalidades repite y confirma el carácter del irracionalismo que se evidenció en los cuentos ya analizados. En el pensamiento y sentimientos de Berta no hay tristeza ni preocupación, pero tampoco hay sueños de deseos o de fantasías de amor y pasión; todo se resume en el pensamiento de ella: «mucha luz, muchas flores y un traje de seda nuevo: ¡ésa es la vida!» (p. 29). Los versos que acompañan el acto de

dormirse de la protagonista señalan la falta de actividad mental, lo cual sugiere la pobreza de su vida psíquica, personal:

Ya todo yace en el reposo inerme;
El lirio azul dormita en la ventana;
¿Oyes?, desde su torre la campana
La medianoche anuncia: duerme, duerme (p. 29).

En cambio, en el pensamiento y sentimientos de Manón todo ocurre al revés: ella tiene preocupaciones y tristezas, pero tiene también sueños que revelan la rica vida de la psique, una mente que lucha para vencer la realidad negativa y crear una salida o alternativa más positiva a las condiciones reales. A la vez, Manón se da cuenta de la falsedad de las superficies y la riqueza material; una voz en su interior le dice: «No envidies esas cosas. La seda se desgarrar, el terciopelo se chafa, la epidermis se arruga con los años. Bajo la azul superficie de ese lago hay mucho lodo» (p. 31). Sin embargo, ella «anhelaba esos triunfos y esas galas. Por eso dormía soñando con regocijos y con fiestas» (p. 31). Al final del cuento, el narrador se dirige a la luz del día que se acerca, explicando así la naturaleza y el poder de los sueños, que forman un mundo irracional al lado del mundo racional:

No entres —¡oh fría luz!— no entres a la alcoba en donde Manón sueña con el amor y la riqueza! Deja que duerma, con su brazo blanco pendiente fuera del colchón, como una virgen que se ha embriagado con el agua de las rosas. Deja que las estrellas bajen del cielo azul, y que se prendan en sus orejas diminutas de porcelana transparente! (p. 31).

En este cuento, como en los otros aquí analizados, el contraste entre los dos aspectos de la realidad —los que constituyen el eje racional-irracional— toma la forma de los espacios interior y exterior. El cuento brinda varios ejemplos que refuerzan el juego. La descripción del ambiente pone énfasis en el interior de la alcoba y casa de Berta, según ella las ve y se imagina, y después, corredores, comedor y otros salones, según el narrador los ve, mientras el genio lo conduce a las habitaciones de la servidumbre y al fin a la de Manón. Aun cuando Manón asiste a las carreras, no la dejan salir del carruaje, lo que duplica su tendencia de vivir dentro de su mente. La última imagen del cuento es la citada anteriormente, que contrapone la luz del alba y el exterior al sueño de Manón y el interior de la alcoba²⁸.

²⁸ Gómez del Prado ha observado esa oposición en términos del sueño *versus* la realidad (*Nájera: Vida y obra*, p. 155).

Aunque el elemento de lo fantástico no está tan desarrollado en Nájera como en otros modernistas (como Darío y Lugones), cabe mencionarlo por estar incluido en varios cuentos. Como hemos notado, en «Después de las carreras» el narrador es conducido por la casa de Berta por el personaje fantástico o mitológico de un genio. Otros dos relatos de *Cuentos frágiles* muestran elementos fantásticos. La trama de «La pasión de Pasionaria» se sostiene en lo fantástico o lo milagroso. Hay en este cuento una versión de la idea de Emanuel Swedenborg del amor de ultratumba; aquí el amor maternal y de ultratumba de Andrea por Pasionaria hace morir a ésta y subir al cielo, donde la madre, desde el purgatorio, puede mirarla y saber que Dios la protege. En «Las misas de Navidad», lo fantástico se manifiesta por los personajes, que incluyen el diablo y los fantasmas de un padre católico y los feligreses que un señor ve siglos después de haber vivido en la tierra. La existencia de seres y acontecimientos fantásticos se ve, dada la preocupación por lo irracional, como otra expresión del padre, protagonista principal del cuento. Lo que caracteriza lo fantástico son sus cualidades de ser incomprensible, no verificable, de estar más allá de la prueba a ciencia cierta, que son los medios de lo racional; lo fantástico pertenece, desde luego, a otra esfera.

Un elemento del que algo se tiene que decir aquí es el que trata de la mujer y el papel que desempeña como tipo en los cuentos modernistas, tanto de los de Nájera como de los de otros narradores²⁹. En *Cuentos frágiles* es notable la presencia de la mujer en varias funciones³⁰. La tendencia de dirigirse a una mujer enfatiza la presencia femenina en estos cuentos; lo femenino permea tales ambientes. El hecho de que los personajes femeninos desempeñen un papel central en muchos relatos de *Cuentos frágiles* tiene el efecto de poner en relieve todo lo que se asocia con la mujer, lo cual incluye la característica de lo irracional³¹. Pero, además, la mujer

²⁹ Un buen ejemplo son los relatos de Rubén Darío.

³⁰ Por ejemplo, la de interlocutora, como en «La pasión de Pasionaria», donde aunque narra la historia de Pasionaria, no se desarrolla su personalidad. Otras interlocutoras específicas aparecen en «La venganza de Milord (A Memé)», «En el Hipódromo», «Los amores del cometa», y la mañana personificada en «La mañana de San Juan». En «Al amor de la lumbre» el narrador se dirige a las lectoras, en vez de a los lectores de ambos sexos (recurso común a mucha ficción de la época). En este contexto, Monterde señala el público asegurado —sobre todo femenino— de Nájera: «lectoras fieles que lo sigan en sus comentarios sobre temas religiosos (en los cuaresmas del Duque Job)» (*Cuentos y cuaresmas*, pp. xiv-xv).

³¹ Así es el papel de Clara en «La balada de Año Nuevo»; de la imagen de la mañana en «La mañana de San Juan»; de la amada en «Los amores del cometa»; y de Berta y Manón en «Después de las carreras». Con referencia a la prosa de Nájera, Gómez del Prado nota que «se mantienen en prominencia los grandes temas poéticos, a saber: el del Amor y el de las Mujeres», pero señala que, «contrario a

está presente como tipo, o sea, como lo que podemos llamar la «mujer modernista». Como observa Francisco Monterde en su Introducción a los *Cuentos y cuaresmas del Duque Job*:

La mujer, para Gutiérrez Nájera, sólo tiene cabida en dos medios: el hogar honrado —como aquel de cual procedía y el que fundó con Cecilia Maillefert, quien le dio dos hijas— y aquel medio, irregular, impuro: el de las cortesanas. Estas intentarán, a veces, pasar del uno al otro, sin lograrlo³².

La mujer, a través de la tradición, ha representado los sentimientos, las emociones, lo irracional; en la mitología y la cultura occidental generalmente esta idea de la mujer se ha contrapuesto a la del hombre como la representación de lo racional; pensamos, por ejemplo, en los contrastes luna/sol, noche/día, el amor incondicional de la madre/la justicia y lógica del hombre. M. Esther Harding, en su estudio sobre la manifestación en los mitos, cuentos y sueños de lo que ella denomina el «principio femenino», nota este contraste, afirmando que:

the symbol which above all others has stood throughout the ages for woman, not in her likeness to man, one aspect of *homo sapiens*, but in her difference from man, distinctively feminine in contrast to his masculinity, is the Moon. In poetry, both modern and classical, and, from time im-memorial in myth and legend the moon has represented the woman's deity, the feminine principle, much as the sun, with its heroes, symbolized the masculine principle. To primitive man and to the poet and dreamer of today the Sun is masculine and the Moon feminine³³.

Para entrar en el estudio de la mujer en estos relatos de Nájera podemos aprovecharnos de la explicación y contraste de los principios masculino y femenino que Harding propone:

In the symbolism we are about to consider and which seems to be practically universal, the feminine principle or Eros is represented by the moon and the masculine principle or Logos by the sun. As the creation myth in Genesis states: God created two lights, the greater light to rule the day and the lesser light to rule the night. The sun as masculine principle is ruler of the day, of consciousness, of work and

su obra poética, aquí no es el amor puro el que más interesa al autor. En la mayor parte de los cuentos es más bien el amor galante, parisino» (Nájera: *Vida y obra*, pp. 104-106).

³² Monterde, pp. xv-xvi.

³³ Mary Ester Harding, *Woman's Mysteries, Ancient and Modern: A Psychological Interpretation of the Feminine Principle as Portrayed in Myth, Story, and Dreams* (New York: G. P. Putnam's Sons, 1971), p. 20.

achievement and of conscious understanding and discrimination, the Logos. The moon, the feminine principle, is ruler of the night, of the unconscious. She is goddess of love, controller of those mysterious forces beyond human understanding, which attract certain human beings irresistibly to each other, or, as unaccountably, force them apart. She is the Eros, powerful and fateful, and incomprehensible³⁴.

Esto nos proporciona una base teórica para poder comprender la función de la mujer en este sentido³⁵. Utilizando uno de varios relatos que vienen al caso, cabe revisar la presencia de la mujer para ver el perfil de la mujer modernista³⁶. «La venganza de Milord (A Memé)», que tiene la forma de una carta dirigida a «mi buena amiga», narra la experiencia de un señor sentado en un café, imaginándose a las mujeres que ha visto en el teatro. Las primeras dos mujeres que el narrador describe para la mujer a quien le está escribiendo la carta se parecen y dan al perfil de la mujer modernista un comienzo que se terminará de redondear después en la historia de la tercera mujer. Esas dos descripciones breves pintan lo misterioso, frío, indiferente, impenetrable y peligroso de la mujer. Sobresale un tipo de mujer que destruye a los hombres que intentan enamorarse de ella. Clara, la primera, es, según el narrador,

la mujer que no ha amado jamás. Tiene ojos tan profundos y tan negros como el abra de una montaña en noche oscura. Allí se han perdido muchas almas. De esa oscuridad salen gemidos y sollozos, como de la barranca en que se precipitaron fatalmente los caballeros del Apocalipsis. Muchos se han detenido ante la oscuridad de aquellos ojos, esperando la repentina irradiación de un astro: quisieron sondear la noche y se perdieron (p. 11).

Se ve también que el origen de ella, quien «viene de las heladas profundidades de la noche», es misterioso (p. 11). De la segunda mujer, cuyo

³⁴ Harding, pp. 37-38.

³⁵ No hay que olvidar tampoco la idea de la *femme fatale*, o sea, «a woman as a threat to society or as a sexual threat, destroying men», como Walter Theurer la describe, que permea la sociedad y literatura del fin de siglo. Véase Walter Theurer, *Heinrich Mann and The «Femme Fatale»*, tesis doctoral (Columbia University, 1976) p. 11.

³⁶ Ejemplos de otros relatos de *Cuentos frágiles* que proyectan este tipo de mujer son «En la calle» (la mujer en el carruaje), «La mañana de San Juan» (la personificación de la mañana) e «Historia de una corista» (la corista). En un estudio sobre los *Cuentos frágiles*, María Dolores Álvarez Franco dedica varias páginas a la imagen de la mujer (tanto la honrada como la liviana), pero critica el énfasis en ésta. En María Dolores Álvarez Franco, *El criterio de Gutiérrez Nájera en la selección de «Cuentos frágiles»*, tesis (México: UNAM, 1963), pp. 46-52. También Kosloff lo comenta («Técnica en los cuentos de Nájera», pp. 70-74).

nombre no averiguamos, vislumbramos la falta de amor sincero o duradero, cariño, sentimientos íntimos o tiernos para con el próximo:

Por esa frente no han pasado nunca las alas blancas de los pensamientos buenos ni las alas negras de los pensamientos malos. Sus amores duran lo que la hirviente espuma del *champagne* en la orilla de la copa. Jamás permitiría que un hombre la ciñera con sus brazos: no quiere que se ajen y desarreglen sus listones. ¿Queréis saber cómo es su alma? Figúrate una muñeca hecha de encaje blanco, con plumas de faisán en la cabeza y ojos de diamante. Cuando habla, su voz suena como la crujiente falda de una túnica de raso, rozando los peldaños marmóreos de una escalinata. No sabe dónde tiene el corazón. Jamás se lo pregunta su modista (p. 11).

Como personajes, y en lo que se refiere a la trama del cuento, ninguna de las dos aportan nada importante; pero las características de las dos mujeres, consideradas como parte de una sola imagen, revelan el hilo del irracionalismo que tanto preocupó a los modernistas. Nájera, al tomar la mujer, y tales mujeres, para su material, ha creado un cuadro de algo que, a la vez que está tan cerca y es concreto, es misterioso, extraño, distante y, de una manera, intangible. Eso demuestra algo de la esencia de lo irracional. Esa irresistible atracción que es la mujer seductora confunde y vence la facultad racional; frente a su fuerza, no se puede luchar, no hay arma objetiva con que tratarla o comprenderla. Es una presencia peligrosa, pero a la vez deseada. La experiencia de querer conocerla y amarla, como la experiencia de querer explorarse y conocerse a sí mismo subjetivamente, involucra la posibilidad, o quizá la certidumbre, de la locura, muerte, confusión, el trastorno de la psique.

La historia de la tercera mujer, «divinamente hermosa» (p. 11), se extiende más que las primeras dos, y se ocupa en narrar los detalles que conducen a su fin trágico, causado por el adulterio y llevado a cabo por el marido deshonrado. Aquí el interés se enfoca otra vez en la fuerza irresistible de la mujer, la pasión que su presencia inspira en un amante y la inevitabilidad del fin trágico. Pero, además, la historia ejemplifica el poder sutil e inconsciente de la mente, de la memoria, empujada por la pasión y emoción que brotan en el narrador, que traslada al narrador al pasado y a contar la vida de alguna persona que se parece a la mujer que está mirando en el palco del teatro. La psique nos puede hipnotizar, engañar y confundir el deslinde entre la realidad y la ilusión. El narrador se da cuenta de esto, según nos dice: «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. Es una mujer

que se le parece mucho y que morirá tan desastrosamente como ella» (p. 13). Por medio de la tercera historia se proporciona un ejemplo del fin probable de las dos primeras mujeres descritas, y se subraya el interés principal del cuento, que es el de dar cuerpo a la naturaleza de lo irracional. Así es la existencia: la presencia fascinadora, la belleza y el poder hipnótico y subjetivo de la vida, que confunde toda explicación racional y esconde, contiene y conduce a la muerte; es una combinación de sentimientos: de alegría y tristeza.

La mujer modernista proyecta la idea de lo irracional de una manera nítida por una imagen que, como hemos visto, ha venido manifestándose a través de la historia. Entonces es muy lógico que Nájera escribiera tanto sobre la mujer y de la manera que hemos visto; porque es la imagen literaria por excelencia de lo irracional, también es el hilo conductor que recorre los relatos de *Cuentos frágiles*, unificándolos bajo la misma rúbrica. Priscilla Pearsall, hablando de *Ala y abismo*, de Nájera, sugiere esta lectura de la mujer, en su afirmación de que

the first poems of the woman in *Ala y abismo* reveal the way in which modern life is lived at a psychological level. Because the visions of the woman are fragmentary, shifting from one fantasy to another, modern life and identity are themselves perceived to be fragmented and unstable³⁷.

Cabe, además, recordar la técnica de Nájera de dirigirse no al lector o lectores, sino a la lectora o a las lectoras, invitándonos así a participar de la experiencia femenina, que es, por extensión, como hemos visto, la experiencia irracional³⁸. Viene al caso el comentario de Jonathan Culler con respecto a la crítica feminista:

[whose impact] on the reading and teaching of literature and on the composition of the literary canon is in part due to its emphasis on the notion of the reader and her experience. It has a considerable stake in the question of the relation of the reading self and the experience of the reader to other moments of the self and other aspects of experience, for the arguments that are advanced about the significance that being a woman has or could have in reading, bear also on analogous questions about its significance in other activities³⁹.

³⁷ Priscilla Pearsall, «Modernity and the Destruction of the Romantic *Angel consolador*», en *An Art Alienated From Itself: Studies in Spanish American Modernism*, 43 (University, Mississippi: Romance Monographs, Inc., 1984), p. 50.

³⁸ Por ejemplo, el narrador de «Al amor de la lumbre» se dirige a las lectoras.

³⁹ Jonathan Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism After Structuralism* (Ithaca, NY: Cornell Univ. Press, 1982), pp. 42-43.

La expresión del irracionalismo en *Cuentos frágiles*, entonces, siempre se plantea como conflicto entre (o al menos la co-presencia de) dos mundos o esferas de la realidad, de la existencia. Por un lado corre la esfera de la razón, la ciencia, el pensamiento y la acción racionales, en los que rige la lógica de la razón; por otro, corre otra esfera de la mente, la vida invisible, los fenómenos que sólo se comprenden por medio de las facultades irracionales o quizás sólo se sienten y experimentan sin que parezca que haya una lógica que organice estos fenómenos. Parece esta dimensión revelar o señalar la naturaleza del universo, el que es tan rico, profundo y complejo, que la facultad de la razón jamás puede comprenderlo. Resulta un choque de los dos mundos, pero, a pesar de su gran diferencia, coexisten uno al lado del otro e informan nuestra visión de la vida. Para Nájera, lo sentimental e irracional de la psique es lo que predomina. Esto es sumamente interesante porque el poder de ese mundo es tal que desafía la realidad, importancia, efecto, impacto del mundo físico, visible, tangible y racional. Con frecuencia, el narrador, cuyas aventuras mentales componen gran parte del discurso, manifiesta lo irracional, o por su manera de contar los pensamientos de otros personajes o por las imágenes que se le vienen a la mente, las cuales dibujan lo irracional, como, por ejemplo, en el caso de las descripciones y acciones de la mujer modernista.

Se repite la división en dos mundos —y el mutuo conflicto que los caracteriza— en el plano de la representación en los cuentos: lo interior y lo exterior siempre duplican la división entre mundo racional y mundo irracional. Así es el caso en «La balada de Año Nuevo». «La novela del tranvía» y «Después de las carreras»⁴⁰. Hemos visto que la esfera de lo irracional se caracteriza como una embriaguez («Después de las carreras») ⁴¹ y como un mundo desconocido, extraño y virgen («La novela del tranvía»). Además, en lo que se refiere al ambiente de estos cuentos, se puede ver cómo la noche funciona para señalar el carácter irracional, como en «Después de las carreras». El ambiente nocturno tiende a enfatizar las condiciones en que se hallan los personajes en un relato, o sea, que la esfera irracional, donde lo importante de la vida de estos personajes se plantea y se desarrolla, se refleja en la condición oscura y vaga que la imagen de la noche proyecta. El hecho de que nuestro lado irracional sea vago, desconocido o malentendido se duplica en la vaguedad que es la oscuridad de la noche.

⁴⁰ Otros relatos de *Cuentos frágiles* que manifiestan esta división son «Los amores del cometa» y «Al amor de la lumbre».

⁴¹ «Los amores del cometa» es otro relato que proporciona tal imagen (27).

En cuanto a la trama, notamos que en casi todos los casos, más que acciones físicas, narra acciones o actividades mentales —pensamientos, emociones, sentimientos—. Es decir, que la trama es absorbida por la representación de los estados de ánimo y la caracterización de ciertos personajes; esto da una cualidad estática a los relatos. Cabe recordar que el tiempo cronológico suele ser corto en estos cuentos, al mismo tiempo que ocurren cosas de gran magnitud; los fuertes y significativos sentimientos y emociones que los personajes experimentan («La balada de Año Nuevo» y «Después de las carreras» son dos ejemplos) quitan valor a la dimensión del tiempo cronológico. Conviene señalar que la combinación de este aspecto de los cuentos de Nájera, o sea, la absorción de la trama por la narración de la vida anímica, con el correspondiente énfasis en los ambientes organizados alrededor del contraste interior/exterior, se ve como un elemento que marca un primer momento del cuento modernista. La expresión de lo irracional en el cuento modernista toma distintas formas según el escritor y a través del tiempo. Primero los cuentos de Darío y después los de Lugones, todos cronológicamente posteriores a *Cuentos frágiles*, cuya cualidad estática predomina, emplean tramas en que vuelven a predominar las acciones de causa y efecto. Esto, que sí ocurre en Darío, es aún más notable en Lugones. En estos relatos se enfatiza el funcionamiento de la psique, cualquiera que sea el tipo social⁴².

Al reconocer la preocupación posterior de la escritura vanguardista por lo irracional del lenguaje y la representación del mundo, podemos establecer que esto tiene sus orígenes en las exploraciones manifestadas en los cuentos de Nájera⁴³. Las cualidades oníricas de la narrativa del siglo xx se experimentaron y desarrollaron en los cuentos de Nájera. A través del lenguaje pulido de estos relatos se podía mezclar lo figurativo con lo literal y representativo, lo lírico con lo objetivo. La tensión creada entre las realidades de lo racional y lo superrracional introdujo nuevas posibilidades para la ficción. El cuento modernista (en especial el de Nájera), que apareció antes que la novela modernista, dio el primer impulso para renovar la narrativa con su lirismo y libertad creativa.

⁴² En este sentido Kosloff afirma que no se conocen las capacidades intelectuales de sus personajes, pero sí comunican vida emotiva en el dominio de pasiones («Técnica en los cuentos de Nájera», p. 68). En los cuentos de Darío se valen tanto de tales tipos sociales como de lo exótico, fantástico y mitológico para dar cuerpo a lo irracional.

⁴³ Aunque no es el propósito de este estudio investigar a los otros cuentistas modernistas, cabe decir que también en los cuentos de ellos existen esas exploraciones; por ejemplo, en los de Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Díaz Rodríguez y Clemente Palma.