



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN**

El cuento en Manuel Gutiérrez Nájera:
trazos y trozos de vida

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS**

PRESENTA

María Guadalupe Lira Montes

Asesor: Dr. Carlos Alberto López Márquez

Santa Cruz Acatlán, Naucalpan, Estado de México, 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Fata viam invenient.

“Los temas de los cuentos de Gutiérrez Nájera son casi siempre “trozos de vida”,
observaciones de un espíritu sensible que gustaba de imaginar las historias que
esconde un rostro”.

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ

“Los científicos dicen que estamos hechos de átomos pero a mí
un pajarito me contó que estamos hechos de historias”.

EDUARDO GALEANO

Agradecimientos

Un día encontré en la sala de mi casa la novela *Eva Luna* de la escritora chilena Isabel Allende, a partir de ese momento mi vida no fue la misma. La literatura se volvió algo esencial para mí. La lectura se convirtió en mi pasatiempo favorito y me guió a estudiar la licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas.

Gracias vida y gracias Dios por acomodar mi camino y guiarme hacia el mundo de las letras. Un destino que jamás creí atravesar y al que afortunadamente llegué para llenar mis días de historias que me han ayudado a crecer y creer.

Mi infinito agradecimiento a mi familia por su incondicional ayuda en todo momento. A mis padres por toda la paciencia que me han tenido, por el apoyo económico, por ayudarme a cumplir mis metas y llegar hasta este punto, los amo mucho. A mis hermanos Alma, Carlos, Pepe y a mi tía Guadalupe por todo su apoyo e impulsarme a que cumpliera este sueño. Los quiero con todo mi corazón.

A mis amigas muchas gracias por su apoyo, sus pláticas, sus palabras de ánimo y motivación cuando creí que todo se desmoronaba, las quiero mucho.

A mi asesor de tesis, el Dr. Carlos Alberto López Márquez, muchísimas gracias por tu paciencia, tus pláticas, tus consejos, tu conocimiento que me ayudó a resolver tantas dudas que me surgieron, por contestar mis correos, mensajes y llamadas pidiendo auxilio, por leer infinidad de veces estas páginas y por creer, desde un principio, en mí y en esta investigación que tuvo un sinfín de correcciones, de aciertos y de errores. Te estaré siempre agradecida por tu ayuda y tu calidez conmigo.

Quiero agradecer a mis cuatro síndos a la Mtra. María del Consuelo Santamaría Aguirre, a la Mtra. Heidy Jojana Oliva Tello, a la Dra. Verónica Hernández Landa Valencia y al Mtro. Roberto Javier Acuña Gutiérrez, por todos sus consejos, sus lecturas y sus correcciones, gracias a éstos mi tesis adquirió una mejor estructura interna y coherencia. Sin ustedes esto no sería posible.

A la Lic. Karina Rodríguez Jiménez de la Jefatura de Sección de Lengua y Literatura Hispánicas, muchas gracias por tener siempre un trato amable, por escuchar y responder todas mis dudas.

A la Mtra. María del Rocío Montiel le agradezco con toda el alma presentarme a Manuel Gutiérrez Nájera en la asignatura de “Literatura Hispanoamericana del Siglo XIX”. Con ella comencé este viaje, al cual no le veía fin, pero que ahora es posible. Muchas gracias Mtra. Rocío por su paciencia, por creer en este proyecto que siguió de la mano del Dr. Carlos López, por sus consejos, su ayuda, su amistad, sus pláticas y por compartir un pedacito de su ser conmigo.

Y finalmente, gracias Manuel Gutiérrez Nájera por escribir “La novela del tranvía”, por esta increíble historia donde me identifiqué desde las primeras líneas. Por hacerme reír y sufrir con este cuento-crónica. Por tus narraciones y el modo en que describiste el México decimonónico en que viviste, por plasmar en tus textos esa capacidad de observación, de detallar cada espacio ante tus ojos y por tu poder de inventar ficciones. Duque Job, gracias en donde quiera que estés.

Índice

Introducción	6
Capítulo 1. Orígenes del cuento	13
1.1. Cuento contemporáneo	14
1.2. El cuento mexicano en el siglo XIX	16
Capítulo 2. El Modernismo mexicano y otros discursos de la modernidad	19
2.1. Influencias literarias europeas	21
2.2. Importancia de los medios periodísticos mexicanos del siglo XIX	25
2.2.1. La crónica modernista	27
2.2.2. El cuento modernista	30
2.2.3. La epístola en el siglo XIX.....	33
2.2.4. Hibridación genérica: crónica-cuento, cuento-poesía y cuento-carta.....	35
Capítulo 3. Manuel Gutiérrez Nájera	40
3.1. Estética y teoría literarias	42
3.2. Obra literaria.....	44
3.2.1. Crónica	46
3.2.2. Novela.....	49
3.2.3. Poesía.....	50
3.2.4. Cuento.....	51
Capítulo 4. Análisis de los cuentos	55
4.1. El tranvía como espacio de ensoñación	56
4.1.1. Personajes, acciones y tipos de narrador	57
4.1.2. Espacio	67
4.1.3. Temporalidad.....	73
4.1.4. Análisis semántico y retórico	79
4.2. La añoranza del corazón a través de la prosa poética.....	86
4.2.1. Carta poética	87
4.2.2. Personajes, acciones y tipos de narrador	92
4.2.3. Espacio	94
4.2.4. Temporalidad.....	97
4.2.5. Análisis semántico y retórico	99
Conclusiones	103
Bibliografía	109

Introducción

Cuentan desde hace tiempo que a través de un libro conocemos nuevos mundos y viajamos a lugares en los que nunca imaginamos estar. Pero, cuando lees, ¿no te ha sucedido que tienes la sensación de que ya viviste ese momento o que sientes exactamente lo mismo que el personaje? Pues eso me pasó cuando leí por primera vez el cuento “La novela del tranvía” de Manuel Gutiérrez Nájera; en esa historia conocí a un narrador inquieto y fantasioso que me llevó a conocer la Ciudad de México decimonónica a través de un viaje en tranvía. Me presentó a esa “gran tortuga que extiende hacia los cuatro puntos cardinales sus patas dislocadas”¹ y fantaseé con la vida de los pasajeros que me acompañaron en el recorrido, algo que sin pensar me hizo revivir mi día a día en el transporte público del siglo XXI, pues también observo con detenimiento las calles y los paisajes de la capital, me fijo en las personas que me rodean y pienso en, cuáles serán sus preocupaciones y sus deseos.

A partir de esta travesía vi la literatura con otros ojos, pues comprendí que una sola historia tiene un sinnúmero de posibilidades para ser contada, y cada uno de sus elementos, por nimios que parezcan, hacen de la lectura una lluvia de sensaciones por descubrir y redescubrir.

¿Y quién es Manuel Gutiérrez Nájera? Conocido en la escena literaria como El Duque Job, fue un escritor del siglo XIX (1859-1895), que imaginó, narró y soñó. Periodista de profesión y poeta de corazón, dedicó su vida a la tarea de la escritura diaria, por medio de la cual buscó construir un mundo mejor en donde la belleza, la verdad, la bondad y la imaginación fueran el motor principal de su obra.

Durante sus afamados 36 años, de los cuales 20 dedicó a la escritura, fue uno de los autores mexicanos con más participaciones en la prensa decimonónica nacional. Escribió crónicas, crítica teatral, juicios literarios, comentarios políticos, estudios sociales, cuadros de costumbres, poesía, cuento, sucesos del día e infinidad de textos que forman parte de su amplia creación literaria, donde expresó su compromiso político, social y artístico.

Después de esta lectura comencé a leer otros cuentos de Gutiérrez Nájera y llamó mi atención la estructura narrativa que manejó en varios, en particular los que

¹ Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XII. Narrativa II, Relatos (1877-1894)*, México, UNAM, 2001, p. 345.

presento en esta investigación: “La novela del tranvía” y “Cartas a Clara”,² por lo que mi objetivo es analizar la noción de cuento que el autor utilizó para la construcción de estas historias, a partir de un análisis en su organización narrativa, pues el autor hace una aportación a la estructura cuentística, acentuando los elementos poéticos y la hibridación de géneros literarios como: la crónica, el cuento, la poesía y la carta. Los contornos que separan a unos y otros en la composición del relato aparecen un tanto diluidos, debido a la implicación híbrida de géneros en la etapa final del siglo XIX. Esto se dio por la “transformación de las convenciones y las funciones que dan identidad a un género”.³

Para llegar a esta hipótesis, comienzo el trabajo de investigación con el concepto de cuento, definido como una “narración que encierra un hecho en el que los personajes irrumpen actuando, y es sólo por sus acciones y por las relaciones que guardan entre sí por lo que deben ser interpretados”.⁴ El cuento moldeó su modo de enunciar y de organizar su historia conforme a las necesidades comunicativas de cada época literaria.

Respecto a este tema, utilizo solamente el concepto de cuento contemporáneo y describo el cómo en esa etapa adquirió distintos desarrollos narrativos en función de los intereses creativos de los autores, pues no sólo importó puntualizar la anécdota y las acciones, sino también la exposición de otros vínculos, ya que hubo cuentos que tuvieron un desarrollo y un clímax, y otros en donde las acciones fueron mínimas y la fuerza del texto se centró en la ambientación de la historia con el fin de representar otras posibilidades imaginativas.

Después presento un panorama de las vertientes del cuento en el siglo decimonónico mexicano como el sentimental y el anecdótico. Luego continúo con el periodo finisecular hispanoamericano del siglo XIX en México, el Modernismo (que abarca los años de 1876 a 1911), el cual trajo consigo una renovación de la palabra escrita, pues los escritores de la época apostaron por el empoderamiento de ésta a través

² Trabajé con las últimas versiones que aparecen en el compendio *Obras XII. Narrativa II. Relatos (1877-1894)* de las investigadoras Alicia Bustos Trejo y Ana Elena Díaz Alejo, publicado por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), porque es la edición donde se encuentran las historias bibliográficas de cada cuento, tarea ardua que realizaron con el fin de dar a conocer cuándo aparecieron y en qué publicaciones estuvieron los cuentos.

³ Irma Elizabeth Gómez Rodríguez, “Los infinitos nombres de la crónica. Textos y formas autorreflexivas en el discurso cronístico decimonónico” en *Literatura y prensa periódica mexicana. Siglos XIX y XX. Afinidades, simpatías, complicidades*, Marco Antonio Chavarín, González, Yliana Rodríguez González (coords.), San Luis Potosí, El Colegio de San Luis/UNAM, 2017, p. 43.

⁴ Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XII, op. cit.*, p. LXXIV.

de recursos poéticos, métricos y juegos sinestésicos (uso de sensaciones y sentidos combinándolos con colores y descripciones), en el mensaje literario.

La crónica y el cuento fueron dos de los géneros narrativos que tuvieron reestructuraciones en su composición, debido a los intereses artísticos de los escritores de la época finisecular. La crónica modernista fue una invención fabuladora donde se recrearon los hechos que conformaron la vida y la historia de una sociedad, además de ser un ejemplo de esta vicisitud de cambios al convertirse en el ejercicio escritural modernista que pasó de ser una narración informativa a ser un vehículo de intercambio e intercomunicación literaria —gracias al alcance y la difusión en los diarios de la época— en el cual experimentaron y vincularon elementos ficcionales e imaginativos.

La hibridación fue un mecanismo que se usó en este género “para efectuar su transformación y asegurar así su permanencia en la prensa como uno de los tipos textuales más populares”.⁵ Esto se observa por la propia ambigüedad y la construcción que tiene dentro del cuento modernista que integró varios elementos estructurales de la crónica y la poesía como: el lenguaje, el diálogo de la voz narrativa y el elemento referencial a la propia ficcionalización.

Al tener dos géneros en los cuales se tiene una referencia narrativa con elementos estructurales parecidos: voz, ficción, personajes, entra en juego la distinción entre uno y otro, tal es el caso de “La novela del tranvía” que inicia como crónica para después despuntar como cuento “al ficcionalizar elementos reales incorporados a partir de la pujanza constante de circunstancias pragmáticas emanadas del contexto, fracturan la distinción verdad/falsedad que condiciona a la literatura”.⁶

La poesía fue uno de los géneros más importantes en la estructuración del cuento modernista. Gracias al tratamiento lírico del lenguaje con que se reorganizó la narración; en estas historias finiseculares hubo una mayor predilección por cómo se construyó el mensaje literario y cómo éste concentró la emoción de todo el texto. A través de la prosa lírica hubo una pequeña disminución en las acciones propias de la trama para enfocar la atención en la expresión sensorial y los elementos subjetivos del tema tratado.

⁵ Irma Elizabeth Gómez Rodríguez, *op. cit.*, p. 44.

⁶ José Ismael Gutiérrez, “Manuel Gutiérrez Nájera y la crónica como género de transición o la confluencia del periodismo y la literatura”, en *Literatura mexicana: Revista semestral del Centro de Estudios Literarios* [en línea], México, UNAM, año 30, núm. 1, enero-junio de 2019, [Consulta: 02/09/19], p. 621, <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/289/289>

La epístola fue otro género dentro de la estructura cuentística najeriana que sirvió como procedimiento narrativo para expresar la subjetividad y la confidencialidad que el mensaje literario requería. Un ejemplo de esto se encuentra en el cuento “Cartas a Clara”, donde la misiva aparece dentro de la historia como un recurso enunciativo para contar de manera lírica los sentimientos del personaje central.

La carta constituye un mensaje que tiene razón de ser por lo que comunica y transmite dentro del cuento. Su función comunicativa le permite al poeta-narrador expresar y conectar íntimamente con la protagonista de su enunciación. La narración busca el efecto de intimidad entre los personajes a través de técnicas y estrategias diversas, es por ello que hibrida con el lenguaje poético y con la reiteración de un relato.

En este trabajo también hay un capítulo sobre la obra de Gutiérrez Nájera con el fin de estudiarlo en su contexto, con sus ideas y sus teorías estéticas, además de un panorama de la importancia artística y creativa que este escritor les dio a los géneros literarios con los que trabajó.

Para el análisis de los cuentos de Gutiérrez Nájera utilizo la teoría narratológica, del libro de Helena Beristáin *Análisis estructural del relato literario*, con el fin de examinar y estudiar sus aspectos estructurales. “La narratología es la teoría de los textos narrativos, que estudia sus aspectos formales, técnicos y estructurales. Busca una descripción de la forma en que se constituye cada texto narrativo por medio de los elementos que lo compone”.⁷

A partir de este objetivo, el trabajo de investigación abarca los siguientes elementos narratológicos constitutivos de los niveles de la historia: las acciones (nudos y catálisis), los personajes, los índices y las informaciones que denotan o connotan datos sobre éstos; y del discurso: la voz narrativa, el espacio, el tiempo y el análisis semántico con ciertas figuras retóricas. Así, pretendo tener un acercamiento tanto individual como general de los cuentos para analizarlos y ver los componentes elementales narrativos que los conforman.

En el segmento de personajes y acciones delimito cómo son y qué rol tienen dentro del cuento, según las descripciones e informaciones que proporciona el narrador. Esta figura enunciativa (que pertenece al estudio del discurso) la englobo en este campo para delimitar la distancia, la focalización y el punto de vista desde donde narra.

⁷ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, 7ª ed., Madrid, Cátedra, 2006, p. 15.

En el apartado “Espacio” me enfoco en la distribución significativa —ligada a la perspectiva psicológica y emocional de los personajes— que tienen los lugares mencionados dentro de los cuentos y los analizo a partir de los conceptos descriptivos del libro *El espacio en la ficción* de Luz Aurora Pimentel. Los lugares y los objetos aparecen dentro del espacio diegético (el lugar donde se conciben los valores ideológicos, temáticos y simbólicos en el relato creando una ilusión de “realidad” en el texto) para crear un espacio signifiante que tenga relación referencial con lo real. En un espacio interior y poético en la creación artística.

Considero que el espacio es uno de los elementos más importantes en ambos cuentos najerianos, ya que en éstos el autor crea una profunda relación entre el estado interior del personaje y el mundo objetivo, por lo que el ambiente adquiere una carga metafórica. Por ello, no es de extrañarse que estos relatos se recreen en la noche o el atardecer,⁸ escenarios que producen un movimiento emocional a los sentidos. A partir de este elemento narrativo surge y se recrea el tema central.

El ir y venir del tranvía de la Ciudad de México o un simple recuerdo es el motivo necesario para que la creatividad de la voz enunciativa invente una gran historia, de manera subjetiva, de los personajes o de él mismo produciendo en el lector una gran conexión íntima de confidencias.

Otro punto que destaco en el trabajo es la temporalidad de la historia, el orden en que aparecen las acciones: el tiempo de la historia en la que los acontecimientos siguen un orden lógico-causal, y el tiempo del discurso que se organiza según el narrador presenta los sucesos. Aquí es interesante resaltar las rupturas temporales que hay en la trama para incorporar elementos descriptivos y sensoriales con el fin de incrementar el efecto estético en la narración.

El lenguaje retórico y alegórico que utiliza Gutiérrez Nájera en su escritura representa la forma idealista y espiritual con que veía y sentía al mundo. En esta parte del análisis muestro solamente los semas y algunas figuras retóricas que refuerzan la emoción central de la trama.

Además de analizar la estructura híbrida-genérica también es importante destacar la construcción metadiegética (segundo grado) —narración ficticia dentro de otra narración ficticia, para darle entrada a otras narraciones subordinadas en el mismo

⁸ “A la hora del crepúsculo la naturaleza se transforma en un efecto prodigiosamente sugestivo, y no carece de hermosura”, en *La decadencia de la mentira* de Oscar Wilde, Trad. de María Luisa Balseiro, Madrid, Ediciones Siruela, p. 83.

cuento—, que presenta en los cuentos una ruptura cronológica. Para este tema me baso en algunas definiciones del investigador francés Gérard Genette sobre este tipo de construcción narrativa y para ver “las principales funciones que suelen justificar la inserción de un relato metadieético dentro de un relato determinado, que en dicha ocasión suele llamarse ‘relato primero’ o ‘relato marco’”.⁹

Dentro del cuento “La novela del tranvía” hay una narración metadieética porque el narrador-protagonista está dentro de la diégesis y cuenta su propia historia, desde ese mismo lugar él crea, narra y participa en los dos relatos subsecuentes: el del señor de levita y el de la mujer de treinta años. En estas nuevas historias este narrador-personaje es intradieético y homodieético, puesto que es un narrador de segundo grado (habla y narra como personaje de la diégesis y además participa dentro de las historias metadieéticas).

En el cuento “Cartas a Clara” sólo destaco el cambio de la voz enunciativa que pasa de la epístola a la narración, ya que la carta al ser una descripción poética, no hay una historia narrativa, por lo que señalo tal situación, al igual que la manera en cómo el relato se deriva de la carta.

A partir de estos rasgos que conformaron mi investigación considero la importancia híbrida que estas narraciones cuentísticas tuvieron para su evolución literaria. Es por ello que tomo la definición de cuento que hace la investigadora Alicia Bustos Trejo, de la UNAM, sobre Manuel Gutiérrez Nájera: “El *cuento* debe ser ahora entendido como sinónimo de ‘lo contado’, ‘lo comentado’”¹⁰ y, en este sentido, el cuento, la crónica, la poesía y la carta entran en consonancia para remarcar la intención emocional y subjetiva de la trama. Un relato que narra acciones mínimas y significativas para la vida o la transformación del narrador-personaje/poeta-narrador.

Estos dos cuentos reflejan pequeñas anécdotas de la vida misma con acciones que desembocan en un ápice lírico e imaginario, que son desarrolladas por personajes sencillos apenas caracterizados. Historias que la voz enunciativa traza en el desarrollo anecdótico del cuento a partir de su propia introyección por medio de situaciones que acontecieron en el pasado y las trae al presente como recuerdos, o que transcurren en su mente como posibles vivencias o deseos a partir de su monólogo.

⁹ Bernat Castany Prado, *Reseña de figuras III de Gérard Genette*, [en línea], Barcelona, Universitat de Barcelona, 2008, [Consulta: 20/06/20], p. 18,

<http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/34775/1/564817.pdf>

¹⁰ Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XII, op. cit.*, p. LXXVIII.

“La novela del tranvía” y “Cartas a Clara” son importantes por la representación híbrida-genérica en sus estructuras narrativas y por la forma en que muestran la universalidad de los personajes najerianos; individuos que sueñan, inventan, sufren y que hacen que el lector pueda reflejarse en un momento de la historia. Como buen cronista y artista *flâneur*, Gutiérrez Nájera capturó con el mayor deleite personajes cotidianos presentándolos a través de estas historias ficticias. Por tales motivos decidí nombrar a esta investigación *El cuento en Manuel Gutiérrez Nájera: trazos y trozos de vida*, porque para mí estas dos historias perfilan pequeños retratos de vidas sobre individuos comunes que muestran su vulnerabilidad y sus pasiones, que por su apariencia o condición socioeconómica pueden encajar en un sinnúmero de historias y tienen mucho que contarnos.

Te invito a que te adentres a la lectura de este trabajo para que conozcas tan sólo una pincelada de la grandeza artística de este hombre decimonónico que con sus historias nos invita a imaginar, a observar y a enamorarnos de sus personajes y narradores entrañables en este viaje inacabable de la literatura modernista mexicana.

¡Buena lectura y que comience el trayecto literario por el mundo azul de Manuel Gutiérrez Nájera! ¡Que lo disfrutes!

Capítulo 1. Orígenes del cuento

El ser humano se ha cuestionado siempre sobre el porqué de las cosas que lo rodean para darle una explicación a su existencia.

Desde sus orígenes, el hombre se enfrentó a un mundo desconocido: vida salvaje y vegetal, fenómenos naturales y la misma convivencia con los suyos hicieron que surgiera en él una necesidad de conocer y transmitir su experiencia del entorno. Con ello, nació la comunicación, el instrumento que le permitió expresarse. Por medio de sus sentidos, ideó formas que plasmaron sus conocimientos a través de la literatura, la pintura, la danza y la música. ¿Con qué fin? Para dejar un testimonio en el tiempo, pues su aprendizaje dependió de la supervivencia individual y grupal.

Una de estas expresiones fue el habla (los mensajes verbales), una capacidad del individuo que logró transmitir con eficacia los conceptos de vida de los primeros hombres, por medio de la palabra se contó algo, “un sistema de ordenar sucesos en el tiempo, urdiendo con ellos una acción o trama argumental en el que se articulen, de forma que cobren sentido, los datos que se desee conservar”,¹¹ una historia que involucró situaciones cotidianas mezcladas con aspectos imaginativos, donde se cautivó la expectación del oyente, y de cierta manera, ayudó a que se tuviera en la memoria una estructura breve y fácil de entender:

[...] nació como el espacio reservado para el goce, el entretenimiento, el descanso necesario, después de la verdad, más allá de la historia seria, en los marcos del ingenio del relator, en el punto donde la habilidad memorística del enunciador podría atraer un recuerdo eficaz donde se conjuntaran sus oyentes-lectores, no importa cuán sabida pudiera ser la historia aludida, importa cuán eficazmente supiera contarla para atrapar el interés de los anhelados oyentes.¹²

A partir de la concepción de narración “como un sistema eficaz de organizar, asimilar y transmitir los conocimientos de una sociedad”¹³ se gestaron historias de fantasía sobre el bagaje cultural (conocimientos, creencias, fenómenos, sentimientos) de un pueblo, representadas por humanos y animales con el fin de asimilarlas y transmitir las. Estas historias son el origen del cuento que etimológicamente “deriva del latín *computus*,

¹¹ Antonio del Rey Briones, *El cuento tradicional*, España, Akal, 2007, p. 11.

¹² Martha Elena Munguía Zatarain, *Elementos de poética. El cuento hispanoamericano*, México, El Colegio de México, 2002, p. 163.

¹³ Antonio del Rey Briones, *op. cit.*, p. 12.

computare: contar numéricamente, contar acontecimientos”¹⁴ la esencia natural de contar algo, presentándolo al oyente de una forma amena e imaginativa.

1.1. Cuento contemporáneo¹⁵

El cuento contemporáneo es una “obra en prosa que narra los sucesos y las acciones significativas que transparentan un cambio físico, mental o social en uno o en varios personajes”.¹⁶ Este género estuvo en una constante transformación estructural y funcional a lo largo del tiempo para narrar diversas posibilidades estéticas respecto a las experiencias temporales de distintos estilos y etapas literarias, a modo de construirse y generar una comunicación con el lector u oyente. La escritura de este género evolucionó conforme el gusto de los escritores para favorecer la creatividad y la expresión de una sociedad en progreso. El cuentista asumió la postura de conversador “que sabe que la atención de su público dura poco y por tanto debe redondear rápidamente ciertos acontecimientos y producir un efecto antes de que lo interrumpan o lo desatiendan”,¹⁷ en donde los sucesos siguieron una estructura uniforme mediante un principio, un desarrollo creciente que desembocó en un final sorpresivo.

La narración comenzaba con el personaje en conflicto, ya fuera con otros individuos o con obstáculos de la sociedad o de la naturaleza, después se desencadenaban las acciones de enfrentamiento de tal personaje para lograr un triunfo o para evitar un desastre y al final notábamos la resolución de dicho inconveniente donde se satisfacía o no la necesidad de éste.

Uno de los elementos importantes del cuento es la trama, la cual es “una totalidad causalmente concatenada en principio, medio y fin”¹⁸ que conecta los acontecimientos (las acciones narradas que suceden una tras otra y otra en una serie temporal) que crean una estructura con causa y efecto. Ésta lleva al desarrollo de una tensión estética, pues sus elementos se desenvuelven con el fin de producir un efecto de placer en el lector. El autor lo logra con la sucesión de acciones, con el lenguaje que emplea o con diversos factores de la narración:

¹⁴ Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996, p. 234.

¹⁵ En este apartado sólo menciono algunos aspectos que presentó el cuento para una nueva lectura del género.

¹⁶ Antonio del Rey Briones, *El cuento literario*, España, Akal, 2008, p. 62.

¹⁷ Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, 3ª ed., Barcelona, Editorial Ariel, 1999, p. 25.

¹⁸ *Ibid.*, p. 89.

A veces el cuento es un “poema en prosa” cuyas figuras apenas se mueven. Pero lo que se mueve en la trama verbal son las ondulaciones de la sintaxis, las figuras imaginativas de las metáforas, los sustantivos suntuosos, los adjetivos insólitos. El lector, deslumbrado por el don de frase del cuentista, descubre un nuevo interés: la acción de las palabras. Cada palabra es un gesto aristocrático. La curiosidad, la sorpresa, el placer se satisfacen al ver la conducta, no tanto de los personajes cuanto del estilo poético, que viene así a convertirse en héroe de la épica lucha por la expresión de la belleza”.¹⁹

Con el paso del tiempo este esquema fue más flexible, pues algunos se desarrollaron con la carga intensa de la anécdota, y de las constantes secuencias en acciones que desembocan un clímax impactante; otros donde su fuerza radicó en la ambientación de su historia que “parecen trozos de reportaje; cuentos que dicen todo mientras aparentan no decir nada. Todos son aceptables, todos son parte del desarrollo del cuento moderno”.²⁰ En otros la tensión se desplazó a otros ámbitos narrativos como el espacio, el tiempo, la descripción de algún personaje, que pasó a un primer plano y ayudó a reforzar la acción en la trama.

Respecto a la trama —situación que adquiere movimiento conforme se narran los hechos y que es su esencia—, se redujo en algunos cuentos para retratar una escena o personaje en particular. “En muchos cuentos la trama parece disolverse en pura atmósfera, pero es una atmósfera contenida en una situación, y la situación le da forma”²¹ pues el escritor quiso enganchar al lector no sólo por lo que se contaba sino por la manera original en que se logró tal cometido.

En ocasiones la acción obtuvo, o no, mayor vivacidad dependiendo del espacio en el que se desarrolló con el fin de acentuar la impresión emotiva que la historia necesitó; esto con la presencia de símbolos que contribuyeron al ambiente o atmósfera significativa requerida. Para ello se enfocaron también en los valores expresivos que le dieron a los diálogos, técnicas narrativas y contenidos ideológicos. Así muchos “incidentes o situaciones de apariencia intrascendente, si se perciben desde adentro, y se muestra la repercusión que tienen en la conciencia y la sensibilidad del personaje, pueden cobrar un gran interés humano”²² y lograr una conexión fuerte con el lector, ya que transmite una impresión de verosimilitud.

¹⁹ Enrique Anderson Imbert, “Acción, trama” en *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, Lauro Zavala, 2ª ed., México, UNAM, pp. 353-354.

²⁰ Ernest Bates Herbert, “El cuento moderno”, *op. cit.*, p. 148.

²¹ Enrique Anderson Imbert, “Acción, trama”, *op. cit.*, p. 353.

²² Antonio del Rey Briones, *El cuento literario*, *op. cit.*, p. 65.

Otros aspectos fueron los personajes a quienes el autor les dio un carácter menos previsible, donde sus acciones estuvieron relacionadas con lo que sintieron, pensaron e imaginaron. Con este tipo de visión se plantearon más cuentos con enfoques desde la conciencia del personaje “desde perspectivas subjetivas poco exploradas, las inquietantes visiones del mundo de los sueños, las evocaciones y recuerdos como sustancia de la vida, las alucinaciones, las figuraciones que produce la hipersensibilidad”²³ que mostró a un individuo mucho más sensible y desde las variantes de la conciencia.

1.2. El cuento mexicano en el siglo XIX

En el siglo XIX los escritores mexicanos encontraron sus propias vías de expresión artística, motivados por la necesidad de construir una identidad propia. Con ello surgieron diferentes grupos literarios donde el género cuentístico reformuló su estructura y narró los problemas de la sociedad como nación.

Entre conflictos políticos y tensiones sociales derivados de la guerra de Independencia, el mundo de las letras siguió de frente; los escritores Guillermo Prieto y José María Lacunza fundaron la Academia de Letrán en 1836²⁴ con lo que iniciaron la primera etapa del Romanticismo, en el que participaron otros literatos de la talla de Ignacio Rodríguez Galván, José Joaquín Pesado, José Ramón Pacheco, Juan Díaz Covarrubias, Manuel Carpio, Florencio María del Castillo, entre otros.

En este periodo inicial los autores hicieron en su obra una crítica hacia las instituciones sociales por lo que retomaron en principio el cuadro de costumbres mexicano —que informa el investigador Luis Leal, tiene sus orígenes en las obras de José Joaquín Fernández de Lizardi, y que son retomados veinte años después por los mexicanos quienes adoptan los cuadros españoles de Mesoneros Romanos—,²⁵ donde recurrieron, en un principio, a pintar cotidianidades, datos históricos y las condiciones deplorables de vida en sectores de la población con un tono humorístico y sentimental. Más tarde pasaron a la crítica de las situaciones sociales antes mencionadas. En el

²³ *Ibid.*, p. 66.

²⁴ Luis Leal, *Breve historia del cuento mexicano*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Centro de Ciencias del Lenguaje (ICUAP), 1990, p. 29, (Serie Destino Arbitrario, #2).

²⁵ *Loc. cit.*

cuadro de costumbres dominó “la descripción de lugares y personajes, aunque a veces se subordine ésta al acto narrativo”.²⁶

Después ingresaron en sus escritos temas como el sentimentalismo, una idealización por el pasado histórico prehispánico, “el amor imposible, el fracaso en amores, la rebeldía, la intriga, idealización de los personajes, la aventura truculenta, las intrigas, el honor mancillado”,²⁷ la recuperación de la vida cotidiana, los conflictos de clases sociales y la prohibición social.

La segunda etapa del Romanticismo surgió con el Liceo Hidalgo en el año de 1867,²⁸ importante asociación literaria mexicana del siglo decimonónico, con la batuta del escritor Ignacio Manuel Altamirano, quien convocó a otros autores —de diversas ideologías entre conservadores y federalistas—, a unir esfuerzos para la construcción de una literatura nacional “deudora, si se quiere, de los modelos estéticos de otras culturas, pero dueña de sus propias señales y luces”²⁹ para la construcción de la revista *El Renacimiento* (1869), donde colaboraron autores como: Vicente Riva Palacio, José María Roa Bárcena, Justo Sierra, Manuel Acuña, Ignacio Rodríguez Galván, José Joaquín Pesado, José Ramón Pacheco, Juan Díaz Covarrubias, José María Lacunza, Manuel Carpio, Guillermo Prieto, Florencio María del Castillo, entre otros.

Parte de esa intención nacionalista se llevó a cabo por dos vertientes importantísimas para la madurez del género y para su cultivación por parte de los modernistas: el sentimental y el anecdótico. El sentimental —lo realizaron más Altamirano, Justo Sierra y Pedro Castera—, se caracterizó “por el predominio de los sentimientos, expresados de una manera muy moderada y hasta sobria algunas veces”.³⁰ Trató los temas de la identidad nacional y siguió con la producción de algunos cuadros de costumbre. “Este cuento sentimental es el precursor del cuento modernista de Gutiérrez Nájera”.³¹

El relato anecdótico destacó en su narración por el uso de temas populares, de leyendas y de simples anécdotas que propusieron un “sutil desarrollo de la trama y la

²⁶ Alfredo Pavón, “La herencia de Luis Leal” en *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*, México, UNAM, 1996, p. 39.

²⁷ Luis Leal, *op. cit.*, p. 32.

²⁸ *Ibid.*, p. 47.

²⁹ Alfredo Pavón, *op. cit.*, p. 39.

³⁰ Luis Leal, *op. cit.*, p. 48.

³¹ *Loc. cit.*

caracterización certera de los personajes”³² sin incurrir en técnicas y artificios narrativos. Los autores principales de esta vertiente literaria fueron José María Roa Bárcena y Vicente Riva Palacio quienes utilizaron en la narración temas históricos, anécdotas, leyendas, aspectos sobrenaturales e inverosímiles para transformarlos en cuentos.

³² Alfredo Pavón, *op. cit.*, p. 49.

Capítulo 2. El Modernismo mexicano y otros discursos de la modernidad

La literatura mexicana del siglo XIX fue la de una época de aprendizaje y formación en la búsqueda de una cultura propia que diera libertad e identidad a la nación. Movimientos literarios como el Romanticismo y el Realismo fueron expresiones artísticas que bosquejaron el camino hacia la construcción de una literatura nacional.

Durante este siglo, Hispanoamérica se apropió de diversas corrientes de pensamiento como el Positivismo, el Cientificismo, el Racionalismo (teniendo como eje fundamental servir a la humanidad con la verdad, la ciencia o el conocimiento positivo) y el Capitalismo industrial, que aseguraron riqueza y progreso material para ciertos estratos sociales.

París se convirtió en la capital del siglo XIX, donde las tendencias de moda y urbanización fueron el eje rector de la vida cultural. La clase alta de Occidente volteó los ojos hacia esa ciudad cosmopolita y se envolvió con la cultura burguesa, motivo que impresionó al gobierno mexicano de entonces, y que además fue inspiración para los escritores finiseculares de Hispanoamérica.

Esta velocidad de los cambios urbanos (la secularización, la hipersensibilidad de la realidad citadina y su carácter individualista) condujo a una nueva sensibilidad para la vida social y cultural del país. La ciudad se mantuvo en progreso con aspectos tecnológicos y comerciales. Fue entonces cuando los escritores concibieron una manera distinta de expresar en el mensaje artístico la belleza entre el mundo de la imaginación y de la realidad. De aquí surgió el Modernismo, una estética literaria que reformuló el quehacer literario a partir de una renovación verbal en la prosa y en la poesía, convirtiéndose en el parteaguas para la construcción de nuestras letras contemporáneas.

El Modernismo nació de una conciencia crítica de los escritores para reconstruir su mundo por medio de una “experimentación verbal y formal en las expresiones poéticas y en las prosísticas”,³³ en donde el mensaje literario valiera por ser una obra artística sumado al valor creativo de su autor. Para tal efecto los escritores utilizaron varios elementos como los símbolos, las sinestesias,³⁴ las trasposiciones visuales y los

³³ Fernando Curiel Defossé, *El cuento mexicano en el modernismo*, México, UNAM, 2006, p. XII.

³⁴ “Tipo de metáfora — o grado de la metáfora, según Cohen— que consiste en asociar sensaciones que pertenecen a diferentes registros sensoriales, lo que se logra al describir una experiencia en los términos en que se describiría otra percibida mediante otro sentido. [...] En la sinestesia, según Pottier, se traslada el eje temático pero se conserva el sema esencial, y el procedimiento es una “fuente de aparente

significados de los colores que propusieron una lectura asociada al estado anímico del individuo, cómo éste se involucró con su entorno para la creación de un ambiente sensitivo en el que influyó el interior del hombre con el exterior del mundo.

Otro de los puntos clave fue la representación cromática, pues cada color adquirió un significado subjetivo y poético que representó un sentimiento o estado de ánimo, lo que ayudó a la creación de más sensaciones visuales en la escritura. “La finalidad colorística se presenta a la acción que penetra en las arcanidades del ser, y excita las facultades estremecibles, en un complejo sensible... El estremecimiento del ánima, crea el color y el timbre poéticos: precisos de la tonalidad que corresponde a cada emoción, en un instante del tiempo”.³⁵ Estos son algunos de los colores que se encuentran en la obra de los modernistas: el azul —emblema del Modernismo— es el plano de ensueño, perfección, belleza, lo etéreo, lo imaginativo: la misma experiencia estética. El blanco significó pureza, ilusión amorosa, tranquilidad. El color negro fue del dolor, sufrimiento, tragedia, pesimismo, muerte, fracaso. El amarillo para la melancolía y la decadencia; mientras que el rosa evocó ternura, inocencia, cariño.³⁶

El vocablo “modernismo” genera muchos problemas de connotación por ser un término que se aplica a varias expresiones artísticas de fin de siglo, entre ellas el *Art Nouveau*, *Modern Style*, o bien el Modernismo brasileño de los años veinte; todos ellos relacionados con las artes plásticas y literarias. Sin embargo, el primer Modernismo hispanoamericano “es una estética finisecular que expresa un complejo estado de ánimo, dominado por los sentimientos de desazón, vulnerabilidad, expectativa, propios del período”,³⁷ el cual buscó un refugio en el arte poético. Asimismo, se le vinculó con otros vocablos como moderno, decadente, cosmopolita, finisecular; todos éstos referentes al concepto central de la renovación formal y verbal de las letras hispánicas: “Lo moderno como oposición a la tradición. El Modernismo como la apuesta del

asemantismo”, en Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 9ª ed., México, Porrúa, 2010, p. 476.

³⁵ Arqueles Vela, *El modernismo*, México, Porrúa, 1979, p. 23.

³⁶ “Cada artista empleaba los colores con sentido distinto dentro de los límites de su valor general. Este concepto define el cromatismo de Nájera y de acuerdo con sus principios los colores responden a las vibraciones de su alma”, en Iván A. Schulman, *Génesis del modernismo*, 2ª ed., México, El Colegio de México/Washington University Press, 1968, p. 133.

³⁷ José Miguel Oviedo, “Albores del modernismo” en *Historia de la literatura hispanoamericana 2. Del romanticismo al modernismo*, Madrid, Alianza, 2001, p. 222.

cambio estético. La modernidad como la clave del progreso material de las sociedades”.³⁸

En este trabajo de investigación utilizo las fechas de 1876 a 1911; 1876 fue el año en que aparecieron las teorías estéticas de Manuel Gutiérrez Nájera (el autor del presente trabajo) “El arte y el materialismo”, y las del escritor cubano José Martí; en el año de 1911 el escritor Enrique González Martínez escribió la composición “Tuércele el cuello al cisne” donde se expresa el término del movimiento. Entre los escritores modernistas hispanoamericanos destacaron Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), José Martí (1853-1895), José Asunción Silva (1865-1896) y Julián del Casal (1863-1893).

En la siguiente etapa de diversificación, el Modernismo adquirió su significación en manos del nicaragüense Darío, quien asimiló las características poéticas de sus predecesores y las perfeccionó en *Azul* (1888) y *Prosas profanas* (1896). Numerosos autores reconocen el liderazgo de este autor, quien logró la proeza de reunir las ideas estéticas de la primera fase de este movimiento literario y las transformó en una mística cuyos alcances son los de la lengua y la cultura de nuestro tiempo. Los autores representativos de esta etapa fueron Amado Nervo (1870-1919), Julio Herrera y Reissig (1875-1910), Carlos Díaz Dufoo (1861-1941), Francisco Modesto de Olaguíbel (1874-1924), José Enrique Rodó (1871-1927) y José Juan Tablada (1871-1945).

2.1. Influencias literarias europeas

En América los modernistas estudiaron otras estéticas literarias para comprender el mundo y así encontrar su propia esencia artística. Los escritores tuvieron una preferencia por el Cosmopolitismo, por la gran capital del arte: París; y cuatro influencias literarias fueron las grandes inspiraciones: el Romanticismo, el Simbolismo, el Parnasianismo y el Decadentismo.

En palabras del escritor José Emilio Pacheco, notamos que el Modernismo “[...] une la solitaria rebeldía romántica, la música de la palabra aprendida en los simbolistas y la precisión plástica tomada de los parnasianos”.³⁹

³⁸ Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé, *El modernismo en México a través de cinco revistas literarias*, México, UNAM, 2000, p. 8, (Colección de bolsillo, #16).

³⁹ José Emilio Pacheco, *Antología del modernismo [1884-1921]*, Tomo I, México, UNAM, 1970, p. XVIII, (Biblioteca del Estudiante Universitario, #90).

El Romanticismo fue un movimiento literario del siglo XIX que inició en Inglaterra y Alemania y se desplazó a lugares como Francia, España y América. Surgió como reacción contra las ideas de la Ilustración y la Revolución industrial, también persiguió la expresión libre sobre los aspectos melancólicos y agrestes de la vida, y creó una estética inspirada en el sentimentalismo, la subjetividad e inspiración en la naturaleza, con el fin de liberarse de normas, convenciones sociales rígidas y del racionalismo abstracto que entorpecían la creación libre. También el subjetivismo fue una nota fuerte en su escritura, ya que en esta búsqueda hacia su interior encontraron una conexión con sus emociones y en aspectos como el sueño, lo misterioso, lo fantasmal, lo lúgubre, y la propia idealización del “yo” y del ser amado.

El Simbolismo fue una estética de escritores franceses conocidos, gracias al libro de Paul Verlaine, *Les poètes maudits* (1884), donde compartieron la necesidad de una ruptura con el Realismo sobre la idea de la descripción objetiva de la realidad. Por ello creyeron en una poética más espiritual en donde el mundo real conviviera con el pensamiento y con la intuición, pues los simbolistas partieron de la idea de que existen “capas profundas de la realidad que no pueden ser percibidas a través de los sentidos ni del intelecto, sino por medio de la intuición poética que se produce en el lenguaje simbólico”.⁴⁰

Los simbolistas reaccionaron en favor de un mensaje literario más moderno y urbano en contra del convencionalismo romántico. Por lo que el deseo de distanciarse de la tradición artística y de ciertas convenciones estructurales se evidenció tanto en la prosa como en la poesía. Estos poetas encontraron en la prosa el medio para renovar la experiencia lírica, ya no sujeta a un verso tradicional y a una rima silábica, sino a una expresión en narrativa que plasmara “por su mayor libertad rítmica, los movimientos, las elucubraciones, los ensueños y las obsesiones del alma del individuo”.⁴¹

El poema en prosa respondió a la necesidad de cambiar las formas y las rígidas teorías de ambos géneros, lo cual brindó una nueva lectura de las convenciones líricas anteriores —que tenían una estructura precisa con métrica, una repetición de elementos verbales y una rima silábica—, ya que se apoya en la modalidad prosística, que es más

⁴⁰ Demetrio Estébanez Calderón, *op. cit.*, p. 992.

⁴¹ María Victoria Utrera, Torremocha, *Teoría del poema en prosa*, España, Universidad de Sevilla, 1999, p. 73, (Serie Lingüística, #12).

libre que el verso, donde se mezclan temas de desazón e injusticia social y la musicalidad de la palabra a través de una narrativa sencilla.

Los poemas en prosa son estructuras breves que destacan el desahogo emocional y la valoración subjetiva del artista. Éstos se constituyen de manera independiente y los une un pequeño hilo narrativo monológico que describe las imágenes y visiones interiores de la realidad externa; al tiempo que se vinculan al ámbito de la poesía por el nivel simbólico.

Fue con la aparición de los poemas del autor francés Charles Baudelaire que los poemas alcanzaron una “modalidad genérica de espíritu verdaderamente moderno, instaurándose desde entonces como modelo y punto de partida para la posteridad literaria”.⁴²

Con sus poemas en prosa Baudelaire dio una apertura poética que influyó en varios autores para expresar la interioridad de la conciencia y de la propia cotidianeidad, ya no el misticismo hacia la naturaleza de otras épocas literarias. A través de estos escritos líricos dejó un testimonio artístico de su realidad inmediata llena de elementos armónicos, sensibles, así como negativos y desagradables. La mirada perceptiva que contempló el momento de su devenir histórico “como un halago a la verdad, transfigurada en poesía”⁴³ expresándola por medio de la ironía y el sarcasmo, que condujeron a un propio ideal de belleza literaria.

El poema en prosa fue el resultado de varias referencias —y de su propio desarrollo—, durante los siglos XVIII y XIX europeos, donde los autores proporcionaron al género rasgos tanto “descriptivo como subjetivo y lírico”.⁴⁴ Sus bosquejos iniciaron con la rebeldía de los escritores románticos quienes buscaron en la prosa y en el verso “un lenguaje vivo, cercano a lo hablado, mas sin perder su belleza, una vuelta al lenguaje de las canciones y leyendas tradicionales, para lo que se hace necesario o bien volver a la prosa o bien modificar las normas de la versificación”.⁴⁵ Con el fin de regresar a un lenguaje más natural y flexible, que reflejara mejor los sentimientos personales.

Uno de los antecedentes de este género fue la prosa lírica romántica. Una escritura armónica, íntima y subjetiva, que estuvo en conexión con los estados de ánimo

⁴² *Ibid.*, p. 21.

⁴³ *Ibid.*, p. 91.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 39.

del autor. Una de las influencias más importantes del género fue el francés Jean-Jacques Rousseau, quien en su obra —diarios íntimos, confesiones, meditaciones poéticas— encontró un medio eficaz para “el acercamiento entre la prosa y la expresión individual y sincera asociada ya a lo lírico”,⁴⁶ pues sus escritos conectaron la expresión de los estados de ánimo y la subjetividad del alma del artista.

El escritor y filósofo alemán Novalis fue otro representante romántico de la prosa lírica, quien a través de sus escritos manifestó la unión entre prosa y verso, lo que implicó una nueva libertad de expresión. Su obra *Hymnen an die Nacht (Himnos a la noche, 1797)* manifestó la poesía y la narración a partir de “una conciencia ordenadora central —el yo narrativo-lírico en primera persona— para expresarse en su obra”.⁴⁷ Son himnos que conjugan un pequeño hilo argumental narrativo con el lenguaje poético del verso por medio de las descripciones alegóricas y simbólicas de un viaje interior de la conciencia lírica.

El Parnasianismo fue un movimiento literario iniciado por un grupo de poetas franceses quienes publicaron sus composiciones en la revista *Le Parnasse contemporain*, en el año de 1866.⁴⁸ Estos autores promulgaron varios preceptos en la defensa de la composición poética y en el perfeccionamiento de la creación artística. Los poetas buscaron una composición ornamental y bien lograda a través de una selección cuidada del material léxico y de una rigurosa construcción métrica “para lograr una sublimación de la realidad, liberándola de toda fealdad y vulgaridad”.⁴⁹ Esta estética literaria promulgó la belleza y la elegancia en la obra artística, elementos que no pretendían servirse de ningún tinte ideológico o político.

El Decadentismo fue un término que utilizaron poetas franceses como Théophile Gautier, Oscar Wilde, Stéphane Mallarmé, y que se consagró con el título de la revista *Le décadent* (1886), que significó un movimiento literario de finales del siglo XIX. Los colaboradores de esta publicación fueron jóvenes con una fuerte crítica hacia la burguesía y hacia los signos decadentes de la sociedad como la corrupción moral y la crueldad. Uno de sus mayores preceptos fue el culto del arte por el arte, primacía en la creación de la obra artística por su propio valor sin influencias ajenas a ésta por asuntos sociales, morales o de oposición con la naturaleza ni de ninguna regla ya establecida. El

⁴⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁸ Demetrio Estébanez Calderón, *op. cit.*, p. 807.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 808.

artista tuvo la convicción de vivir en una sociedad depravada, por lo que hicieron críticas frente a su realidad problemática donde encararon las luchas “entre el bien y el mal, la carne y el espíritu, el paganismo y el cristianismo, lo humano y lo sobrenatural”.⁵⁰

El Modernismo se nutrió de diversos movimientos artísticos que correspondieron a las necesidades estéticas de los autores. Uno de los rasgos que defendieron los escritores decimonónicos fue la libertad y apreciación creativa de su obra, pues muchos de ellos dedicaron parte de sus vidas a la tarea periodística por razones de subsistencia y porque encontraron un espacio donde preservaron el valor artístico de la escritura. Es por ello que el precepto decadentista tuvo mayor fuerza para los artistas mexicanos porque se encontraron en un punto de defensa entre su creación, el peso de la modernización urbana y los cambios de la escena pública.

Algunos escritores mantuvieron temáticas de sus predecesores nacionales como el sentimentalismo y el nacionalismo, aunque no fueron ajenos a la importancia artística que generaron los europeos. Como en el caso del tema sentimental y el subjetivismo, que sumaron el reconocimiento de la introspección del individuo sobre sus emociones, sus pensamientos, sus recuerdos, y cómo éstos tuvieron conexión con el mundo exterior. Un caso particular, que está muy presente en las narraciones najerianas, fue el enlace simbólico entre los atardeceres y la melancolía, pues aquel momento de la naturaleza donde parte el día e inicia el anochecer se convirtió en la unión entre la imaginación del autor y los deseos que expresó sobre sus personajes. Gran parte del espíritu modernista se vio reflejado en el instinto y las percepciones individuales de la conciencia de un “yo” para después representarlas en las problemáticas sociales.

2.2. Importancia de los medios periodísticos mexicanos del siglo XIX

Los medios informativos decimonónicos ofrecieron un mosaico de la vida nacional. Sus páginas brindaban la información sobre los conflictos políticos y urbanos —las guerras interinas, el Juarismo y el Porfiriato, la libertad de imprenta, entre otros aspectos—, al igual que proponían la búsqueda de un interés social por medio de la cultura y el ámbito intelectual. El deseo del sector ilustrado por construir su propia identidad desembocó en la creación de otros medios para transmitir este propósito, “la que funda las

⁵⁰ *Ibid.*, p. 263.

instituciones más entrañables; es la palabra escrita la que traza el sentido (la que obliga al futuro) de una sociedad que al leer halla lo mejor de sí misma”.⁵¹

Los intelectuales del último tercio del siglo XIX tuvieron en los periódicos y en las revistas el instrumento con el que se ganaron un sustento gracias a la actividad diaria de la escritura, que les exigió la mercantilización de su creación a partir de ciertas políticas editoriales, pues “la literatura, propiamente, no era considerada como una profesión, sino como una vocación”.⁵² Les ofreció la oportunidad de trasladar su proceso creativo al cotidiano mundo de la producción diaria en los medios, donde narraron los acontecimientos de la sociedad mexicana.

Fue por ello que la constante escritura de notas ciudadanas, opiniones y ensayos literarios les dotó de experiencia, soltura, flexibilidad y síntesis que nutrió el estilo de sus textos, y en cierta medida impulsó espacios de enunciación “para realizar sus afanes e intereses artísticos”.⁵³

Estos medios de comunicación se dirigieron principalmente al público instruido de la alta sociedad —pues el nivel del analfabetismo afectó a diversos grupos sociales— y a “los lectores, los compañeros del periodismo, los intelectuales, los artistas, los científicos, los políticos, los hombres del servicio exterior, las damas cultas”.⁵⁴ Su ingrediente básico procedió del suceso diario de la vida nacional cosmopolita: los acontecimientos artísticos, policiacos, políticos, etc., desfilaron en la pluma de los autores. Obtuvieron respuestas, sacaron conclusiones que comunicaron al público lector.

En siglos anteriores aumentaron en origen y distribución distintos proyectos editoriales como periódicos y revistas con temas de naturaleza artística, científica, educativa y de interés literario, y no sólo la faceta de opinión y noticias, pues estos medios tuvieron “la intención de satisfacer los diversos gustos de un público en continuo crecimiento y cada vez más exigente”.⁵⁵

Algunos medios informativos aceptaron colaboraciones de poetas, oradores, políticos, historiadores y hombres de ciencias, que encontraron en estos espacios la

⁵¹ Carlos Monsiváis, “Manuel Gutiérrez Nájera: la crónica como utopía” en Yolanda Bache Cortés, Alicia Bustos Trejo, *et. al.*, *Memoria Coloquio Internacional de Manuel Gutiérrez Nájera y la cultura de su tiempo*, México, UNAM, 1996, p. 27, (Instituto de Investigaciones Filológicas, #5).

⁵² Belem Clark de Lara, *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*, México, UNAM, 1998, p. 46, (Instituto de Investigaciones Filológicas, #9).

⁵³ Fernando Curiel Defossé, *op. cit.*, p. XIII.

⁵⁴ Ana Elena Díaz Alejo, “Manuel Gutiérrez Nájera, cronista” en Yolanda Bache Cortés, Alicia Bustos Trejo, *op. cit.*, p. 82.

⁵⁵ Belem Clark de Lara, *op. cit.*, p. 35.

difusión para sus pensamientos y creaciones. En estos puntos informativos hubo secciones de noticias, sociales y económicas que incluyeron artículos de contenido científico con un enfoque divulgador y práctico, así como temas religiosos, civiles, y educativos.

También se dieron cita géneros relacionados con la literatura y temas afines a la cultura y el entretenimiento como son: novelas, cuentos, poemas, crónicas, biografías, hechos históricos, descripciones de paisajes, relatos de viajes, estudios morales, artículos de diversas materias, traducciones de obras extranjeras escritas en otros idiomas, entre otros discursos, que se publicaron a través de números, folletines y secciones con encabezados sobre los distintos rubros de entretenimiento: “Sección Literaria”, “Literatura”, “Variedades”, “Crónicas”, “Revistas”, “Bibliografía”, etc., para un específico órgano periodístico.

En este ámbito, el autor entendió que para los medios la obra requería de ciertos elementos característicos como la brevedad, una exposición y un desarrollo del tema a tratar que comunicara asuntos diversos y actuales en cuanto a las preferencias y las tendencias de la época —con tono “atractivo y amable, signo de elegancia y prestigio social; factor que, a su vez, le añade mayor reputación y crédito cultural, más aprecio y plusvalía”—,⁵⁶ aspectos establecidos por los editores y dueños de los medios, que limitaron la libertad del artista.

Así que el literato se apoyó en la índole periodística para subsistir y transformar su escritura artística, donde fundó un nuevo lugar de enunciación. Ese espacio fue la crónica, un género narrativo donde se adaptaron los intereses subjetivos del escritor — en el que también se consolidaron como poetas-periodistas—, informativos de los editores y de entretenimiento para los lectores, un encuentro entre el periodismo y la literatura del México decimonónico.

2.2.1. La crónica modernista

Considerada el lugar donde se incubó la nueva prosa de los escritores modernistas, la crónica fue una narración que comunicó “*noticias*, es decir, novedades”⁵⁷ sobre el devenir de una sociedad. “Con su carga de recreación literaria, subjetividad y

⁵⁶ Fernando Curiel Defossé, *op. cit.*, p. XVIII.

⁵⁷ Aníbal González, *La crónica modernista*, España, José Porrúa Turanzas, S.A., 1983, p. 72.

materialidad de personajes y situaciones, con su exigencia de tramas morosas y elocuencia anecdótica”,⁵⁸ capturó las escenas y las esencias de las personas, los lugares y los acontecimientos de la vida urbanística, a partir de la mirada cómplice y la sugerencia descriptiva, dialógica, humorística y hasta crítica de un narrador transeúnte.

La crónica fue un género más artístico que periodístico, pues no sólo narró los temas de interés y lo acontecido en el país, sino que se volvió una creación artística experimental vinculada con la realidad y la ficción. Fue el punto de encuentro entre la literatura y la información, que mantuvo un compromiso con el arte, ya que el artista dotó al mensaje de una naturaleza más creativa al agregarle el comentario de valor personal, a partir de la percepción y de la emoción que sintió ante la vivencia narrada, lo que derivó en una notable y cuidadosa escritura.

Para el autor modernista el género cronístico, que contó con una larga tradición ya asentada entre los escritores, representó una vía narrativa “para encontrar otro camino que articule la historia desde una sensibilidad diferente, con un lente distinguidor que recupere y le dé sentido al pasado”.⁵⁹ Los escritores decimonónicos encontraron en este género la solución artística para implantar la estética de la enunciación y la invención en manos de la referencialidad que caracterizó a este tipo de escritura.

El autor modernista fue ese transeúnte que observó la ciudad como un espectáculo recreativo, de la cual tomó nota sobre sus hechos cotidianos, sin perder el enfoque real que la sociedad y el medio comunicativo le exigió en sus composiciones. Pues él no comprometió la esencia informativa del género en cuestión, sino que convirtió al texto en una conversación ficcional íntima con su receptor, donde le habló de manera auténtica y con un lenguaje poético.

La crónica (*chronique*) fue un género periodístico de origen francés, que surgió en la prensa parisiense de mediados del siglo XIX —las *Chroniques de Paris* de Auguste Villemont en *Le Figaro* (de Hippolyte de Villemessant) entre 1850 y 1852—, y se encontraba en la “sección *fait divers* que relataba, en pequeños boletines sin interrelación alguna y sin comentarios, los sucesos relevantes o curiosos que se habían dado en la ciudad durante la semana”.⁶⁰ De ahí que su evolución en los medios de

⁵⁸ Carlos Monsiváis, *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, 6ª reimpr., México, Ediciones Era, 1992, p. 28.

⁵⁹ Martha Elena Munguía Zatarain, *op. cit.*, p. 162.

⁶⁰ Aníbal González, *op. cit.*, p. 72.

comunicación en Hispanoamérica fuera de ser un pequeño boletín a convertirse el término de revista⁶¹, en donde poco a poco integró elementos que la desprendieron del simple hecho de comentar situaciones, a integrar un grado de literariedad en lo relatado. El escritor hiló, ordenó y narró tales sucesos con novedad y variedad, más allá de una simple columna de información aislada.

La cultura fue parte de la industrialización nacional y el escritor se involucró en el ámbito periodístico como *modus vivendi*, con el fin de subsistir e incorporarse activamente a su tiempo y a su sociedad. Además de ayudar a “la personalidad o estilo literario de cada autor, que marcaron una distinción de entre cada escritor, ya que, las exigencias del periodismo a menudo impedían tal expansión literaria”.⁶² Este género fue su espacio de profesionalización y difusión artística en los diarios de la época.

Para lograr su cometido tomaron como base este género asentado, con prestigio y en continua transformación, en el que articularon un mensaje con su estilo literario desde una sensibilidad y un lenguaje diferentes a los narrados con anterioridad y donde convivieron sus propios intereses, al igual que el de los editores y del público, quienes exigieron un contenido diverso y ameno.

El escritor decimonónico se apoyó en la estructura narrativa del género —pues desde sus orígenes tejió en su estructura una trama narrativa para desarrollar y describir los sucesos significativos de manera temporal, ordenada y secuencial para finalmente terminar en una conclusión u opinión sobre las mismas—⁶³ para reestructurar su estrategia enunciativa y su intención estética.

Estos escritos no sólo se dirigieron hacia el aspecto informativo, sino que en este cauce los autores optaron por realzar algunas unidades narrativas de la propia crónica, como la trama, un diálogo informal con el interlocutor, la voz narrativa; y agregar los elementos literarios de la subjetividad, el lenguaje irónico, descriptivo, poético y la reorganización descriptiva de la historia, que le dieron a la crónica una invención ficcional y artística, más allá de la mera referencialidad del tiempo-espacio de la realidad.

⁶¹ “El nombre de revista aparece en la prensa hacia la década de 1820 para designar, en términos generales, compendios de información relativos a un tema proveniente de la realidad nacional y extranjera, como política, religión o economía. Columna de sucesos, la cual se caracterizaba por poseer una organización basada en la agrupación de comentarios breves, mediante los que se hacía una revisión de los acontecimientos recientes considerados relevantes”, en Irma Elizabeth Gómez Rodríguez, *op. cit.*, pp. 49-50.

⁶² Aníbal González, *op. cit.*, p. 75.

⁶³ Irma Elizabeth Gómez Rodríguez, *op. cit.*, p. 49.

La voz narrativa de estos escritos pasó a ser el transeúnte observador que contó los acontecimientos que vivió, las experiencias de otros personajes y la vida de su entorno a través de una narración íntima y personal que logró con el subjetivismo de la mirada. Esta característica fue un método literario que varios autores nacionales utilizaron en la narrativa —como el caso de Gutiérrez Nájera—, y que le brindó a la crónica una aproximación más personal sobre los personajes de la vida cotidiana.

Esta mirada introspectiva y subjetiva fue un elemento indispensable que le sumó literalidad a la crónica, pues pasó de ser un oficio informativo que comentaba y diseccionaba los sucesos cotidianos a convertirse en la construcción de una amena conversación seudoficcional con evanescentes escenas anecdóticas sobre las distintas capas estructurales de la nación mexicana. Esta peculiar perspectiva de los cronistas modernistas fue la de un espectador que extendió sus impresiones en sus escritos.

Este paso a su ficcionalización fue construyéndose por la hibridación genérica que tuvo con otros discursos narrativos como el cuento y el ensayo, la crónica de viajes, el poema en prosa, entre otros, “de difícil clasificación: sí, periodístico, con lo que esto implica; pero también literario, sin lugar a dudas, escritura de creación y a la vez de información”.⁶⁴ Lo que lo hizo un escrito flexible e innovador de mayor libertad subjetiva en su lectura, a pesar de las prerrogativas del medio periodístico.

2.2.2. El cuento modernista

El cuento modernista fue el reflejo de diversas transformaciones estructurales y verbales que lo llevaron a una nueva enunciación creativa más cercana con el receptor. Esto le brindó al lector una experiencia artística más emocional y sensitiva, en donde encontró entretenimiento, referencialidad y un espacio íntimo de emociones compartidas.

Los autores dieron mayor peso a la forma en que se comunicó el mensaje literario a partir de la inclusión de elementos esenciales del poema como: “símiles, comparaciones, imágenes, metáforas, búsquedas de sonidos y experimentación de sentidos; recursos con los cuales, en efecto, se construye un discurso de mayor esmero y mejor pulimiento”.⁶⁵

Los escritores finiseculares escribieron para la urbe letrada desde diversos medios impresos que condicionaron los textos a ciertas características como la síntesis,

⁶⁴ Belem Clark de Lara, *op. cit.*, p. 84.

⁶⁵ Fernando Curiel Defossé, *op. cit.*, p. XXI.

la actualidad, las tendencias de la época, la elegancia de la forma y la hibridación con otros géneros de la época como el ensayo, la crónica y en especial la poesía, situación que reestructuró su narrativa, pues el cuento “se fue asomando, a veces tímidamente, en publicaciones periódicas, en colecciones, mezclado con textos híbridos y, por supuesto, seguía viviendo inserto en crónicas y ensayos históricos, ligado a las pretensiones de verdad de este tipo de discursos”.⁶⁶ Por este motivo el cuento poco a poco se transformó en sus elementos constituyentes como el tiempo, el espacio subjetivo, un “yo-narrador” enunciador íntimo y un volumen anecdótico reducido, para esta nueva lectura.

La progresión narrativa de la cuentística finisecular le dio mayor peso a la enunciación del actuar de los personajes que a las acciones en sí, “porque en ella está establecida la tensión entre mundo valorativo representador y mundo representado”,⁶⁷ ya que interesó más la exposición de las emociones, la manera en que se estructuraron los personajes para hacernos imaginar una representación poética.

La trama fue uno de los elementos esenciales en donde se generaron ciertos cambios, pues ésta llegó a disminuirse con el propósito de concentrar la atención en el lenguaje poético del mensaje literario y no necesariamente en “una progresión detallada de incidentes encadenados.”⁶⁸ En la mayoría de las historias, la trama esboza las reflexiones que el propio narrador o personaje pretende trastocar en el lector. Hay acciones simples y concretas que provocaron un incidente significativo conforme transcurrieron en la narración, guiadas por la intención emocional o imaginativa que pretende el cuento y en la cual radica su fuerza. La trama se condensó en una atmósfera contenida en una situación y la situación le dio unidad de efecto al mensaje literario.

Las acciones simples de los personajes son un elemento reconocible del género, no porque no existiera ni fuera trascendente en esta etapa, sino porque la mayoría de los hechos ocurren en sus pensamientos o son propiamente enunciaciones descriptivas de las emociones vividas en la narración, “hay que decir que el propio acto de relatar o dialogar, se convierte en el acontecer fundamental del cuento; por ello es posible encontrar cuentos donde aparentemente ‘no pasa nada’ y sin embargo, son cuentos”.⁶⁹

La ruptura de esta sucesión narrativa se debió, en parte, a la hibridación genérica que desajustó la linealidad progresiva de los acontecimientos. Al imbricar los elementos

⁶⁶ Martha Elena Munguía Zatarain, *op. cit.*, p. 66.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 85.

⁶⁸ Fernando Curiel Defossé, *op. cit.*, p. XXII.

⁶⁹ Martha Elena Munguía Zatarain, *op. cit.*, p. 85.

de uno y otro discurso, la tensión natural del cuento se desplazó a otros puntos, esto con el fin de reajustar la marcha de las acciones y darle un vuelco subjetivo a esta tensión.

Otro de los aspectos importantes fue el papel del narrador quien tuvo un mayor dinamismo y heterogeneidad en el texto al participar con interrupciones y cuestionamientos, diversas focalizaciones y puntos de vista como acciones de acotador, de personaje testigo en la trama, entre otros, logrando un acercamiento hacia el lector más personal (punto esencial que lo engloba con la voz del cronista y la definición del *flânerie* que señalo más adelante), que guió la narración hacia lo que quiso demostrarle al receptor, sobre algún hecho relevante o la acentuación de un estado de ánimo por medio de figuras retóricas y símbolos. Este hecho obligó a que el lector tuviera una postura más participativa e intuitiva en la interpretación estética de simbologías y referencias literarias usadas por los escritores modernistas.

La escritura modernista presentó a un individuo sensible —sea el protagonista, otro personaje o el mismo narrador con una actitud más participativa en la historia— envuelto en un entorno social ambiguo, con cambios políticos y tecnológicos, al que tuvo que enfrentarse, por ello su existencia dependió “de la nostalgia y la fascinación por reconstruirse ontológicamente en la otredad”⁷⁰ para evadir su referente y refugiarse en su interior. De esta manera notamos que el espacio cuentístico tomó “la intuición de los fenómenos de la conciencia y de la fantasía”⁷¹ donde desarrolló las acciones de los personajes, que vivieron a través de sus memorias, anhelos, miedos y ensoñaciones. Otro punto esencial dentro de este ámbito fue la descripción subjetiva y realista de la ciudad porfiriana, con los atributos cosmopolitas y burgueses de la clase acomodada, y además se planteó la decadencia social de la misma capital, que fue representada, criticada y a la vez satirizada.

El cuento decimonónico se convirtió en una narrativa más subjetiva y personal, lo que provocó que el fluir del tiempo en la historia se desarticulara en diversas suspensiones cronológicas con el fin de destacar la intensidad de la experiencia psicológica (el fluir de los estados mentales) e imaginativa de los personajes en cuestión más allá de la duración propia de sus acciones. En algunas historias fue el narrador quien desde su conciencia amplió este tiempo cronológico y relató tales sucesos a partir de su propia lógica.

⁷⁰ Martín Mario, “El cuento mexicano modernista: Fundación epistemológica y anticipación narratológica de la vanguardia” en Poot Herrera, Sara, *op. cit.*, p. 113.

⁷¹ *Ibid.*, p. 124.

Un método que algunos autores utilizaron en sus cuentos (como en el caso de Manuel Gutiérrez Nájera) fue la intersección de planos temporales, como la subordinación entre relatos, derivados del tiempo de la historia principal que yuxtaponen la temporalidad lineal de lo contado para agregar momentos elementales que el narrador quiere priorizar. El uso de las intrahistorias fue un tratamiento importante, ya que conectó los planos temporales entre el presente de la narración con referencias al pasado, al futuro o las propias divagaciones de la mente.

2.2.3. La epístola en el siglo XIX

La carta fue un discurso literario en la composición narrativa y subjetiva del “yo”. La epístola fue otra de las formas narrativas en la que se apoyaron los escritores decimonónicos para crear discursos personales, y “una forma privilegiada en particular para la construcción y búsqueda de la identidad tanto personal como colectiva”⁷² en una época histórica para la indagación y construcción de las letras nacionales.

Las cartas de los letrados mexicanos del siglo XIX ayudaron a “estrechar las afiliaciones y vínculos afectivos”⁷³ entre el ámbito periodístico y el literario, ya que representaron la transmisión de una experiencia vivida y personal sin intermediario alguno.

El género epistolar es una construcción narrativa del “yo” que posee “un valor extra de autenticidad para el lector al estar validadas por la primera persona, centro y motor de la representación, y por ello transmisora de una experiencia vivida y comunicada”.⁷⁴ Una interacción dialógica donde dos personas —un “yo” el emisor que escribe y un “tú” el destinatario que lee— interactúan por medio de una conversación escrita.

La carta como género literario mantiene una estructura que la representa desde su identidad comunicativa compuesta por emisor, texto y receptor, y que con el tiempo se ha ido forjando por intenciones creativas, prácticas y socioculturales con sus elementos: fecha y lugar, encabezamiento con expresión de cortesía y mención del destinatario, cuerpo de la carta y el pie o la despedida que es el cierre del escrito. Pero

⁷² Rosa María Burrola Encinas, “Cartas a Fidel. Un viaje por la costa Noroeste de México” en Marco Antonio Chavarín González, Yliana Rodríguez González, *op. cit.*, p. 88.

⁷³ *Ibid.*, p. 86.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 88.

hay otros aspectos que la complementan, más allá de su propio marco convencional del acto de habla, y que establecen una intención determinada con sus propias estrategias discursivas.

La carta constituye un mensaje que tiene razón de ser por lo que comunica y transmite en el cuerpo del texto. Su función comunicativa le permite al emisor expresar las más variadas formas y contenidos temáticos y contextuales a fin de conectar íntimamente con el otro individuo de su enunciación. La narración epistolar obedece siempre a un principio de cooperación y a un pacto de emisión/lectura.

En las cartas literarias la narración busca el efecto de veracidad a través de técnicas variadas. Una de éstas es la perspectiva del emisor al momento de narrar el contenido textual, el uso del lenguaje en que se comunica que puede ser formal, poético, descriptivo, etc., y la transposición de elementos veraces a lo inventado. De esta forma el mensaje literario construye su propio universo con diversas reglas que los involucrados en el acto de comunicación entienden.

Los escritos epistolares evidenciaron la subjetividad y la confidencialidad del acto enunciativo con el que el emisor se expresó libremente. En esta conversación escrita creció el autorreconocimiento y la retroalimentación comunicativa —un tránsito del yo al nosotros—. El emisor al comunicar sus perspectivas de un tema o asunto en específico hiperrealizó la interacción con su receptor, ya que la primacía de la enunciación en primera persona confirió al mensaje literario credibilidad, elemento clave para convencer y dejar un testimonio fiel sobre cualquier aspecto.

El propio mensaje es una comunicación que se dirige a un lector específico y cómplice del discurso del emisor, ya que entre ambos hay un acuerdo de empatía para una correspondencia concreta en ciertos términos que los dos entiendan. La convención dialógica entre los implicados en el escrito y la reacción que el mensaje tenga entre ellos radica en el uso del lenguaje y la flexibilidad temática que les interesan. La subjetividad y la confidencialidad permiten a ambos participantes del acto enunciativo expresarse con mayor libertad sobre sus sentimientos y pensamientos sin alguna interrupción por parte de alguno de ellos, lo que favorece una retroalimentación comunicativa donde exteriorizan lo que quieren.

En este rubro entra la perspectiva de la persuasión donde el emisor del mensaje requiere una reacción del destinatario para lograr la atención que requiere para mayor intimidad, intercambio o comunicación. “Esta es precisamente la finalidad de la carta:

producir un determinado efecto en la mente del oyente, al igual que el escritor posicionándose ante su obra literaria, utilizando todas las herramientas discursivas y pragmáticas a su alcance”.⁷⁵

2.2.4. Hibridación genérica: crónica-cuento, cuento-poesía y cuento-carta

El cuento modernista fue el resultado de una combinación estructural y lingüística con diversas formas prosísticas y poéticas que enriquecieron su enunciación. El texto se reorganizó para dar cabida a elementos narrativos como el estado de ánimo, la psicología de los personajes o la ambientación de algún hecho.

Esta fusión se logró mediante el procedimiento estructural de la hibridación que les permitió a estos discursos “adquirir múltiples formas y desempeñar diversas funciones”⁷⁶ para enunciar y comunicar una historia. Al momento en que éstos se entrelazaron, adquirieron un papel distinto dentro de la propia poética cuentística, ya que en este proceso genérico “uno de los participantes se impone y ocasiona que el otro pierda, sino todas sus cualidades de identidad genérica, una buena porción de ella”.⁷⁷

El primero de ellos fue la crónica que reestructuró su organización narrativa a partir de la mezcla con otros géneros, en este caso con el cuento, para efectuar su propia transformación “y asegurar así su permanencia en la prensa como uno de los tipos textuales más populares”⁷⁸ y más utilizados por los escritores de la época decimonónica.

En el proceso de hibridación, la crónica adquirió “rasgos de otros géneros sin perder su forma original. Esta manera de concebir la mezcla genérica implicaría también una conciencia de que, si bien la hibridación transformaba al género, ello no significaba que éste perdiera su identidad”.⁷⁹ No obstante, la crónica conservó sus rasgos funcionales y estructurales como el tiempo-espacio y la voz del narrador, y preservó su identidad metatextual (los rasgos que la constituyen) para establecer un contenido más literario a partir de una trama ficcional y elementos líricos.

⁷⁵ Florie Krasniqi, “El texto epistolar: un punto de intersección entre los géneros discursivos y los géneros literarios”, [en línea], España, Universidad de Granada, 2014, [Consulta: 10/06/20], <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/39158/1/EI%20texto%20epistolar.pdf>

⁷⁶ Irma Elizabeth Gómez Rodríguez, *op. cit.*, p. 44.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 54.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 44.

⁷⁹ “Esta noción coincide con la propuesta de Alastair Fowler, quien concibe la hibridación como la confluencia de rasgos provenientes de uno o varios géneros en la estructura de una forma textual, sin que ninguno de los rasgos ajenos llegue a dominar o desplazar los elementos fundamentales de la forma textual original”, en *op. cit.*, p. 47.

Este género fue el molde narrativo donde se agregó la literalidad que buscaron los escritores de la época, pues su discurso noticioso —sucesión de acciones actuales de la vida cotidiana urbana— se tornó significativo a partir de una trama narrativa con el uso del relato. Como señala la investigadora Irma Elizabeth Gómez Rodríguez, la crónica empleaba al relato “como modalidad básica de enunciación, lo cual implica que su estructura se organizaba por medio de una trama progresiva, con una doble dimensión espacio temporal, en la que, por mediación de un narrador, se engarza una sucesión de acciones para crear un entramado significativo”.⁸⁰ La esencia narrativa de “contar algo” de una “sucesión de acciones” estuvo siempre inmersa en el contenido de la crónica, pues tuvo elementos estructurales como una historia, una ambientación y un narrador, con lo que fue posible su evolución literaria y un engarce con el cuento de los modernistas.

Para lograr tal literariedad el artista-cronista de finales del siglo XIX restauró en la crónica varias estrategias enunciativas que le ayudaron a configurar en el género una narratividad ficcional en varios de sus elementos constituyentes. Esta ficcionalización fue un elemento significativo que transformó la esencia de la crónica, de ser en un momento una exposición de hechos informativos a asumirse como una creación literaria mediante una sensibilidad artística y ficticia. Tal procedimiento instauró en la narratividad del género elementos propios del relato como “la creación de personajes que desarrollarían situaciones, que se articularían en una trama [...] mediante las prácticas de enunciación del narrador”.⁸¹

Para tal cometido, el autor decimonónico incorporó la estrategia enunciativa francesa del *flânerie* o paseo,⁸² a la perspectiva del narrador. El *flâneur* fue un individuo sensible y experimentado que tuvo tiempo —*spleen* o tedio—,⁸³ para recorrer, observar y tener conocimiento sobre las acciones de las personas, los detalles de una ciudad en transformación y los hechos que se suscitaron en ella. A través de estos recorridos el

⁸⁰ *Ibid.*, p. 49.

⁸¹ *Ibid.*, p. 70.

⁸² “En la literatura mexicana las nociones del *flâneur* y de la *flânerie* suelen asociarse con la etapa final del siglo XIX, como una de las manifestaciones estéticas, enunciada desde la periferia del mundo burgués, en la que se expresaba la vivencia conflictiva de la modernidad”, en *op. cit.*, p. 60.

⁸³ “Esta identificación del tedio —o *spleen*— como una de las causas que impulsa el recorrido funge también como un índice que individualiza al sujeto literario, pues el hastío es una condición que, según se sugiere en los enunciados citados, y se comprueba en otro momento de la crónica, no experimentan todas las personas, sólo aquellas que poseen sensibilidad y cualidades intelectuales agudizadas; de allí que los escritores, y en general los artistas, sean propensos a sufrir esta enfermedad espiritual. (Si bien el *spleen* es una condición que se ha identificado con la época finisecular como una manifestación de la experiencia conflictiva de la modernidad en las grandes urbes”, en *op. cit.*, p. 61.

paseante asumió una perspectiva distante que le ayudó a conservar su anonimato, un poco como la tarea del seudónimo para enmascarar su verdadero yo literario, entre la multitud de la urbe capitalina, para analizar cosas y actos del entorno sin ser descubierto.

Esta técnica ayudó a que el narrador aprehendiera todo aquello que llamó su atención, desde los sujetos urbanos hasta los íntimos detalles espaciales del entorno, para después comunicarlo de forma ordenada en la crónica.

Esta incorporación híbrida entre ambos discursos dio origen al relato cronístico, de una escritura imaginativa y poética, que vinculó una ficción a la historia referencial. El relato cronístico adoptó una trama ligera por parte de la voz narrativa, que ejerció su práctica *flânerie* de paseante imaginativo sin un rumbo fijo, para configurar la narración con fines recreativos y ficticios. Este individuo sensible caracterizó su entorno y a los individuos de la metrópoli en cuanto a su propia experiencia, dotando a la referencialidad de una carga subjetiva e imaginativa, donde el pensamiento, la sensibilidad y la belleza entraron en materia narrativa.

El proceso de hibridación cuentística también involucró a la poesía. Este género le brindó a la narración una reorganización textual y una escritura artística a partir de un tratamiento lírico del lenguaje. Por medio de “un trabajo estilizado, de un mayor acabado y de serias atenciones formales”⁸⁴ las expresiones sentimentales, el subjetivismo y los estados anímicos acentuaron la intensidad emocional de la historia, pues el estado de ánimo fue el elemento esencial que detonó el desarrollo del propio cuento.

Los autores encontraron a través del lenguaje poético las expresiones adecuadas para sus escritos, donde se entremezclaron el tono lírico, las figuras literarias y los símbolos. El modo lingüístico de la poesía ayudó a expresar mejor los sentimientos personales del narrador o los protagonistas suscitados en la narración.

Esta combinación de elementos provocó una disminución de la propia anécdota y del encadenamiento de las acciones, para concentrar la atención en el cómo se enunció el mensaje a partir de recursos propios de la poesía. Pues esta prosa lírica pretendió “comunicar como el poema, desde el aguijonazo intuitivo y no mediante una progresión

⁸⁴ Fernando Curiel Defossé, *op. cit.*, p. XXI.

detallada de incidentes encadenados⁸⁵ con el fin de construir un discurso pulido y sonoro.

Con estos cambios el cuento modernista enfocó su unidad de efecto en la expresión de sentimientos, estados de ánimo y otros elementos subjetivos para comunicar una impresión. Por este motivo, algunos de los relatos de la época parecieron solamente prosa poética al pintar descripciones sensoriales sin preponderar tanto en la sucesión de las acciones, pues el propósito del mismo relato fue construir un acontecimiento personal e íntimo a partir de estos mecanismos líricos y trazar la enunciación con sucesos simples que encaminaron a la situación emocional o psicológica del protagonista.

Para la construcción del relato lírico se recurrió a la voz enunciativa. En este caso un ser sensible que tuvo una conversación íntima con su receptor, o con él mismo, para transmitir su propio sentir. La presencia de este yo narrativo-lírico en primera persona proyectó una narrativa distinta donde tuvieron lugar pequeños hilos conductores que desencadenaron su propio desahogo emocional.

La carta literaria sirvió como un procedimiento narrativo que también se intercaló dentro de la composición cuentística, tal es el caso del cuento najeriano “Cartas a Clara” donde la epístola funciona como recurso literario para que el personaje central logre expresar sus intenciones amorosas. La forma epistolar en este cuento entra en combinación con la prosa lírica para reflejar el canal comunicativo poético entre dos enamorados y la poeticidad del personaje que escribe la epístola.

Esta forma narrativa también fue utilizada en combinación con otros discursos literarios para crear “mecanismos de verosimilitud que no tienen que ver con la puntual verificabilidad de los sucesos, sino con su puesta en sentido y en su virtualidad para apelar a la empatía del receptor”.⁸⁶

Tal fue el caso de la unión entre la carta y la lírica que ilustra el propio proceso de escritura, poniendo el acento en la forma y en el lenguaje retórico del texto, donde la elegancia de la palabra escrita y la credibilidad del asunto a tratar estuvieron ligadas a las intenciones comunicativas del mensaje artístico.

Manuel Gutiérrez Nájera fue uno de los escritores modernistas que utilizó elementos referenciales de la crónica, los vínculos ficcionales e imaginativos del relato,

⁸⁵ *Ibid.*, p. XXII.

⁸⁶ Rosa María Burrola Encinas, *op. cit.*, p. 88.

el lenguaje lírico y el género epistolar como recurso narrativo, aspectos que llevaron a esta nueva concepción del género a una creación artística inventiva. Una pequeña historia poética con hechos ficticios en donde el narrador puso de manifiesto sus propias añoranzas y pensamientos a través de una charla o un monólogo.

La bifurcación de la crónica, la poesía y la carta llevaron a los terrenos de la cuentística modernista a explorar otras formas de narrar e intensificar la emoción en la trama, por medio de la ficcionalización y el lenguaje poético. La crónica pasó de ser una descripción realista e informativa a ser una creación artística. Mientras que el relato poético fabricó en la narrativa un espacio íntimo para intensificar la ficción a través del sentir de los personajes.

Capítulo 3. Manuel Gutiérrez Nájera

Conocido por los amigos y la historia literaria como El Duque Job, fue un vagabundo romántico que dedicó su vida a la tarea de la escritura diaria; por medio de la cual buscó cultivar un espacio interior (su *intérieur*) lleno de la belleza, la verdad, la bondad y la imaginación.

Manuel Demetrio Francisco de Paula de la Santísima Trinidad Guadalupe Ignacio Antonio Miguel Joaquín Gutiérrez Nájera⁸⁷ nació en la Ciudad de México el 22 de diciembre de 1859. Fue el primer hijo del matrimonio católico “Gutiérrez Nájera”, familia pequeño-burguesa encabezada por su padre Manuel Gutiérrez Gómez, escritor, prefecto y redactor del periódico *El Propagador Industrial*; su madre de origen francés Dolores Nájera de Gutiérrez y dos hijos más: Santiago y Salvador.

Fue un chico que nunca asistió a la escuela, por lo que tuvo una educación autodidacta en casa. Sus primeros conocimientos los adquirió de su madre; ella le leía libros, periódicos, revistas nacionales y extranjeras que le fomentaron el hábito de la lectura. Tomó clases de francés y latín, dos lenguas importantísimas, que al transcurrir los años se convirtieron en un elemento primordial para entender su obra literaria. “El que con ello hubiese adquirido por sí propio, tan vasta cultura como impregna su obra, en prosa y en verso, sólo se tiene una explicación: su genio. Y el genio no se explica”.⁸⁸

Desde muy niño tuvo la fascinación y habilidad por la escritura, participó con sus publicaciones en periódicos como: *La Voz de México*, *La Iberia*, *El Federalista*, entre otros. Fue el 17 de mayo de 1875, en el periódico *El Porvenir*, cuando publicó su primer artículo literario titulado “Un Soneto”, bajo el seudónimo de Rafael, acción que fue muy celebrada por la prensa; posteriormente se demostró que el trabajo presentado por el joven Gutiérrez Nájera no era enteramente suyo, sino que lo había copiado del original de José María Sbarbi.⁸⁹

El asunto se tomó como una broma y no se habló más sobre éste, pero a partir de ese instante la vida de Gutiérrez Nájera se vio impulsada por la labor periodística. Más

⁸⁷ Belem Clark de Lara, “Manuel Gutiérrez Nájera, narrador ecléctico” en Rafael Olea Franco, *Doscientos años de narrativa mexicana Siglo XIX*, México, El Colegio de México, 2010, p. 251, (Serie Literatura Mexicana, XI).

⁸⁸ Margarita Gutiérrez Nájera, *Reflejo*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes. Departamento de Literatura, 1960, p. 23.

⁸⁹ Manuel Gutiérrez Nájera, *Cuentos frágiles. Por donde se sube al Cielo*, México, Penguin Random House/UNAM, 2017, p. 278.

por deber que por devoción, se incorporó a las filas del periodismo en varias publicaciones de índole política, literaria y teatral.

El año de 1888 fue muy fructífero en su vida personal, ya que lo eligieron como diputado del Congreso de la Unión para el Distrito de Texcoco y el 2 de octubre contrajo nupcias con Cecilia Maillfert en la capilla del Arzobispado, con quien tuvo dos hijas: Cecilia (12 de enero de 1890) y Margarita (10 de junio de 1894). Su tercera hija fue la *Revista Azul*.

El editor del periódico *El Partido Liberal*, Apolinar del Castillo propuso a sus colaboradores Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo la publicación de un suplemento literario dominical, lo que dio vida a la *Revista Azul* (6 de mayo de 1894), y alojó en sus páginas toda creación de jóvenes escritores incluyendo “a la loca de la casa: a la imaginación y a la fantasía”.⁹⁰

Esta publicación constituyó el sendero para expresar la personalidad, la esencia y el talento de muchos escritores mexicanos e hispanos. Fue el portavoz de una generación de escritores que mantuvieron la modernidad en sus letras, esmerándose día a día por luchar por el arte, su individualidad, por la originalidad en sus producciones literarias.

Estuvo tres años en prensa (con la muerte de Manuel Gutiérrez Nájera, la revista siguió en circulación solamente un año más) y en ella se encontraron: poesía, ensayos sobre arte, estética, literatura, psicología, religión, filosofía y traducciones de colaboradores mexicanos e hispanos, entre ellos: Ignacio Manuel Altamirano, Carlos Díaz Dufoo, Juan de Dios Peza, Manuel Flores, Federico Gamboa, Manuel Gutiérrez Nájera, José López Portillo y Rojas, Amado Nervo, Francisco Modesto de Olaguíbel, Manuel José Othón, Guillermo Prieto, Vicente Riva Palacio, Emilio Rabasa, José María Roa Bárcena, Justo Sierra, José Juan Tablada, Julián del Casal, Jorge Isaacs, Ricardo Jaimes Freyre, José Martí, entre otros.

Manuel Gutiérrez Nájera falleció en la Ciudad de México, el 3 de febrero de 1895 a consecuencia de una hemorragia (padecía de hemofilia) que le sobrevino de una operación.

⁹⁰ Belem Clark de Lara, *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*, op. cit., p. 21.

3.1. Estética y teoría literarias

La estética najeriana tuvo como precepto el eclecticismo, una teoría filosófica que consiste en “la unión armónica tanto de algunas cualidades estéticas, de otras artes (pintura, música, escultura)”,⁹¹ así como de varios sistemas, ideas más afines y aceptables para formar con ellas una nueva doctrina. Este tipo de pensamiento lo promulgó con la dualidad materia-espíritu en la que “conjuntaba el tiempo real con la eternidad”⁹² vinculado a la relación objeto artístico-virtud, con la que defendió la belleza del arte ligado a la verdad y a la virtud. Es por ello que en su escritura buscó siempre el equilibrio entre la elegancia verbal y la sinceridad sobre los problemas que aquejaron a la ciudadanía en sus necesidades sociales y artísticas.

Gutiérrez Nájera relacionó lo bello y lo bueno como unos sentimientos que impulsaron hacia un ideal, pues para él “el arte purifica al hombre porque lo acerca a la belleza, que es Dios”.⁹³ En este sentido se nota el ideal platónico en su concepción de lo bello como lo bueno, asociado a lo útil porque mejora al ser humano y a la sociedad.

El autor publicó el artículo titulado “El arte y el materialismo”, en el año de 1876,⁹⁴ en el periódico *El Correo Germánico*, que fue considerado uno de los manifiestos modernistas en el que defendió su concepción de lo bello como lo bueno asociado a la libertad “del proceso creador, la belleza como fin y objeto del arte, y defensor apasionado de la poesía sentimental”.⁹⁵

“–No hay belleza –concluye con lógica–, en la obra de arte fuera de la que pone en ella al artista. Es el resultado mismo de su esfuerzo y la comprobación de su éxito. Cuantas veces un artista, vivamente tocado por una impresión cualquiera..., expresa esta impresión por un procedimiento cualquiera... de manera de transmitirla al alma del espectador o del oyente, la obra es bella, en la medida misma de la inteligencia que ella supone, de la profundidad que expresa y de la potencia de ser contagiada que le es comunicada–.”⁹⁶

⁹¹ Manuel Gutiérrez Nájera, *Cuentos frágiles. Por donde se sube al Cielo*, op. cit., p. 17.

⁹² Belem Clark de Lara, “Manuel Gutiérrez Nájera, narrador ecléctico”, op. cit., p. 260.

⁹³ Gabriela Mora, *El cuento modernista hispanoamericano: Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Díaz Rodríguez, Clemente Palma*, Lima, Latinoamericana Editores, 1996, p. 17.

⁹⁴ Manuel Gutiérrez Nájera, *Cuentos frágiles. Por donde se sube al Cielo*, op. cit., p. 17.

⁹⁵ Iván A. Schulman, op. cit., p. 26.

⁹⁶ Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras I. Crítica literaria, ideas y temas literarios. Literatura mexicana*, México, UNAM, 1995, p. 25.

El texto manifestó el deseo del autor por llevar a las letras mexicanas hacia un rumbo más universal, en donde cualquier tema y expresión pudieran aceptarse como propios y no encasillarse en un precepto estético. Para conocer otras expresiones comunicativas para así enriquecer el mensaje literario de cada pluma creativa.

El primer punto fue su defensa del amor en cualquiera de sus posibles manifestaciones —familia, patria, religión, amistad, naturaleza, pareja—, para conocer las múltiples opciones que un solo tema tenía que ofrecer a los escritores y al público lector.

El segundo asunto fue la libertad de expresión. Gutiérrez Nájera declaró que el arte debía recrear la belleza por sí misma en cualquier manifestación creativa, por ello, uno de los principios que promulgó fue “libertad del arte”, donde el objeto artístico estuviera relacionado con el estado interior de su autor y no con la simple imitación de normas estéticas establecidas.

Un tercer rasgo fue la controversia entre los términos acuñados para la literatura de cada país como nacional o propia. Por literatura nacional se entendió “la destinada a revivir, conservar o enaltecer, en las ánimas los sentimientos patrióticos, ya narrando las proezas de los héroes antiguos, ya haciendo más poética y más bella la imagen de la patria, por medio de artísticas descripciones de su naturaleza o de su historia”.⁹⁷

Lo que llamó como literatura propia no fue solamente la que describió los paisajes, las victorias o los héroes de la patria, sino la que representó la suma de todas las individualidades (cada formación artística) del mundo interior de cada literato: “Lo que nosotros queremos, lo que siempre hemos defendido, es que no se sujete al poeta a cantar solamente ciertos y determinados asuntos, porque esa sujeción, tiránica y absurda, ahoga su genio y sofocando tal vez sus más sublimes inspiraciones, le arrebatara ese principio eterno que es la vida del arte, ese principio santo que es la atmósfera del poeta”.⁹⁸

El corazón de Gutiérrez Nájera estuvo dividido entre dos tierras: México, país donde nació, y Francia, lugar que barnizó su molde hispánico. Mucho se le criticó por la afición hacia esta nación europea, en especial por París, la capital decimonónica de la cultura y la moda, pues su madre se encargó de envolverlo en las lecturas francesas y españolas, que se quedaron para siempre en la imaginación de nuestro escritor.

⁹⁷ Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras I, op. cit.*, p. 84.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 52.

A lo largo de su formación literaria prefirió las lecturas de autores europeos como: Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Juan de Ávila, Fray Luis de Granada, José Zorrilla, Gustavo Adolfo Bécquer, Gaspar Núñez de Arce, Benito Pérez Galdós, Ramón de Campoamor, Víctor Hugo, Alphonse de Lamartine, Alfred de Musset, Théophile Gautier, Charles Baudelaire, entre otros, quienes fueron los primeros modelos para su desenvolvimiento artístico. Por esta razón se le tachó de afrancesado e imitador de los modelos literarios del siglo XIX en Francia: el Romanticismo, el Parnasianismo y el Simbolismo.

3.2. Obra literaria

El “relator de ficciones, el cronista de la vida cotidiana, el narrador social, el *chroniqueur* de espectáculos, el ensayista del acontecer político y el permanente observador de la moral ciudadana”⁹⁹ manifestó su estética personal en varios géneros literarios como la poesía, la crónica y el cuento que vivieron en los medios informativos. En estos escritos prevaleció el ejercicio personal de la observación, la mirada subjetiva que apreció diversas escenas ciudadanas y en las que entabló una comunicación íntima con sus lectores.

Gutiérrez Nájera buscó dentro del periodismo la construcción de un mundo mejor para la sociedad y un espacio libre para la creación artística literaria; en un México donde la profesión literaria fue un tanto difícil por los medios de difusión, ingresó a las filas del periodismo con el fin de subsistir y aquí realizó su mayor pasión: la escritura. Esta gran responsabilidad la llevó a cabo durante veinte años (de 1876 a 1895), en los cuales colaboró con diversas publicaciones periodísticas y literarias mexicanas.

Creó un lenguaje y estilo particulares para tratar los asuntos de interés nacional como los relacionados con la política, la vida pública y la economía, pero siempre proyectó en éstos su toque de gracia y elegancia. Su predilección fue la ficción, el encanto de crear historias jamás contadas, para lograr la satisfacción de entretener a su público y como un logro personal.

Años después de la muerte de Gutiérrez Nájera, el investigador estadounidense Erwin Kempton Mapes (1884-1961) se dio a la tarea de rescatar su obra de los medios

⁹⁹ Belem Clark de Lara, “Manuel Gutiérrez Nájera, narrador ecléctico”, *op. cit.*, p. 268.

de la época y enumeró las publicaciones en las que participó el poeta: *El Álbum de la Mujer, La Colonia Española, El Correo de las Señoras, El Correo Español, El Correo Germánico, El Cronista de México, El Demócrata, La Familia, El Federalista, La Iberia, Ilustración Mexicana, La Juventud Literaria, La Libertad, El Liceo Mexicano, El Monitor del Pueblo, El Mundo Literario Ilustrado, El Nacional, El Nacional* (Periódico literario), *El Noticioso, El Pabellón Nacional, El Pacto Federal, El Partido Liberal, El Porvenir, El Propagador Industrial, El reproductor, La República, El Republicano, Revista Azul, Revista de México, Revista Nacional de Letras y Ciencias, El Siglo Diecinueve, El Socialista, El Tiempo, El Universal, La Voz de España y La Voz de México*.¹⁰⁰

Uno de los recursos más significativos de la obra najeriana fue el uso de seudónimos, los cuales representaron el desdoblamiento y la intención estética del autor para hablar de diversas fuentes temáticas como la política, el teatro y el arte. Su trabajo de escritor le exigió siempre un conocimiento amplio y diverso para contar los múltiples temas de interés nacional y cultural. El propio autor decía que “escribir sin seudónimo es como salir a la calle sin camisa. Para que las ideas de un escritor sean estimadas, es preciso que nadie las conozca”,¹⁰¹ por ello, en la escritura de cada género literario utilizó diferentes seudónimos en donde se expresó con un estilo y una personalidad distintos, dependiendo del tema a tratar; así, pudo colaborar al mismo tiempo en varios periódicos de la época, y fue más por las exigencias del medio periodístico o “por el deseo de llevar otra vez a la prensa ciertos juicios o comentarios que estimaba necesario repetir o renovar”¹⁰² que con el tiempo esto le brindó una fuerte conciencia de autoridad en sus escritos.

Estos son algunos de los seudónimos que utilizó: Alfonso, Can-Can, Croix-Dieu, Crysantema, El Alcalde de Lagos, El Alcalde Ronquillo, El Cronista, El Cura de Jalatlaco, El Duque Job, El Estudiante de Salamanca, El Estudiante Polaco, Fritz, Frou-Frou, Frú-Frú, Gil-Blas, G. N., Heraclio (Cura de Jalatlaco), Ignotus, Incógnito, Incognitus, Juan Lanás, Junior, Junius, Junius (Senior), M. Can-Can, M. G. N., M. G. y N., Moi-meme, Monsieur Can-Can, Mr. Can-Can, Nájera, Manuel G., Nemo, Noel,

¹⁰⁰ Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XII, op. cit.*, p. LVI.

¹⁰¹ Boyd George Carter, *Divagaciones y fantasías. Crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera*, México, SEPSetentas, 1974, p. 17.

¹⁰² Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras III. Crónicas y artículos sobre teatro, I (1876-1880)*, México, UNAM, 1974, p. X.

Omega, Papillón, Perico de los Palotes, Pomponet, Puck, Rabagás, Rafael, Recamier, X. X., X. X. X.¹⁰³

3.2.1. Crónica

Para Gutiérrez Nájera la necesidad de crear un espacio literario en el absorbente universo del periodismo fue un compromiso personal y se apoyó de este género narrativo para escribir los sucesos de la vida nacional desde el rubro de la fantasía y de un lenguaje poético.

La crónica fue la producción más abundante de su obra y su ingrediente básico fue la realidad misma, pues escribió aproximadamente mil quinientas, de diversas temáticas, que fueron “íntimas anécdotas con lenguaje metafórico donde se narraron los hechos cotidianos de la sociedad y del país. Fueron su refugio introspectivo en el que plasmó su prosa con recursos retóricos y conversaciones con el interlocutor”¹⁰⁴ hechas de escenas y de las peripecias del ser humano, donde se defendió a capa y espada la creación y la libertad de expresión.

La participación diaria del escritor en el periodismo avivó la originalidad de sus textos, lo que le ayudó a informar, criticar y dar su testimonio sobre las consecuencias sociales que se vivieron en la capital decimonónica, pues siempre se interesó por la realidad a la que perteneció. Este escritor vagabundó por la ciudad para capturar no sólo escenas de la vida cotidiana, sino para observar con atención a las personas, los sucesos y las imágenes de la sociedad moderna para convertirlas en una charla amistosa con una metáfora interior.

El propio Gutiérrez Nájera reconoció que “el género, por su misma delicadeza es muy difícil; no debería por lo tanto reducirse a pintar sólo cuadros de historia, ni pasajes, ni siquiera cuadritos de género, porque caería en la gacetilla incolora o en el artículo descriptivo, sino que debería trabajar como orfebre en la frágil seda o en la porcelana y haría obras maestras”.¹⁰⁵ Por lo que cualquier escritor de la época debía observar más allá de la propia objetividad si quería darle al lector una obra artística e interesante.

¹⁰³ Yolanda Bache Cortés, Margarita Bosque Lastra, *Escenario del Duque Job. Exposición bibliohemerográfica*, México, UNAM, 2001, p. 45, (Instituto de Investigaciones Filológicas e Instituto de Investigaciones Bibliográficas).

¹⁰⁴ Belem Clark de Lara, *op. cit.*, p. 268.

¹⁰⁵ Belem Clark de Lara, *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*, *op. cit.*, p. 107.

Algunos temas en las crónicas najerianas fueron el deseo por redimir a la sociedad y visibilizar los problemas que aquejaron al México de la época como: desempleo, prostitución, alcoholismo, insalubridad, entre otros asuntos. “Su lenguaje era convincente, objetivo, enérgico, persuasivo, agresivo, polémico, pero a él llegaban, de manera inevitable, las imágenes y las metáforas, leales auxiliadoras de sus conceptos”.¹⁰⁶

Otros asuntos políticos, literarios, históricos, musicales y sociales se narraron a través de este medio con un propósito artístico y con un método crítico e innovador. Fueron una combinación entre los sucesos informativos y el libre albedrío de la imaginación que “aceptó como misión un ideal social: sembrar con honradez, recomendar con buena fe, impulsar hacia el progreso, influir en los fenómenos sociales, ser la voz del pueblo; verdades vivas, reconstruidas por la imaginación literaria que conformaría ese mundo ideal hecho de valores permanentes: justicia, virtud, bondad, honradez”.¹⁰⁷

Las imágenes y situaciones ciudadanas fueron el detonante creador en las crónicas najerianas y adquirieron por parte del autor, una mayor subjetividad y elementos de ficción. Estas breves narraciones se construyeron con un argumento imaginativo y entretenido con presentación, descripción de los hechos ocurridos y un final que en ocasiones fue moralizante. En algunas ocasiones, el escritor incorporó a la crónica otros géneros literarios como la poesía, el cuento y el ensayo. Aunado a los elementos genéricos, se sumaron otros con referencia artística del lenguaje, pues en estas crónicas abundaron figuras retóricas —esencia clave en la escritura del poeta modernista—.

Marcaron un “conflicto literatura/periodismo” donde enfrentaron una temporalidad lineal de la realidad donde se desarrolló el ámbito periodístico, contra los cortes cronológicos y poéticos-imaginativos de la literatura. Para este choque entre dos vertientes diferentes se hibridó la crónica con el cuento y con el poema en prosa, pues las estructuras de estos dos últimos géneros, al ser narrativos y permisibles en temporalidad, espacio y ficción, lograron una composición homogénea donde embonaron hechos rutinarios con el mundo imaginativo y poético en el que suceden cosas inimaginables que la cotidianeidad pocas veces ofrece. De ahí que muchos cuentos fueron extraídos o se encuentran enlazados con algunas crónicas. O bien

¹⁰⁶ Ana Elena Díaz Alejo, “Manuel Gutiérrez Nájera, cronista”, *op. cit.*, p. 82.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 125.

muchas de estas crónicas se publicaron con ciertos cambios y en diversas ocasiones por mero encargo periodístico o para entretener al lector con “ciertos juicios o comentarios que estimaba necesario repetir o renovar”.¹⁰⁸

Para Gutiérrez Nájera el teatro fue una manifestación artística que edificó y educó a la sociedad, porque en ella se otorgó la visión del mundo y de la vida con sus problemas y sus alegrías. En sus 265 crónicas teatrales¹⁰⁹ el autor informaba a sus lectores de manera entretenida sobre los asuntos relevantes de las puestas escénicas de origen nacional y extranjero, de las interpretaciones de actores y cantantes, así como del asunto o dirección de alguna pieza artística que llamó su atención.

Una de las secciones más importantes en la escritura najeriana fueron las crónicas humorísticas tituladas “Plato del día”, que aparecieron en el periódico *El Universal* bajo el seudónimo de Recamier¹¹⁰, entre 1893 y 1894, y expusieron su inconformidad con la realidad del México decimonónico finisecular, y que todo público lector disfrutó, pues fueron estructuradas desde una crítica con tono ligero, gracioso e irónico, donde se usó constantemente el doble sentido o el sentido figurado de alguna que otra palabra o idea, sazónándolas con refranes, dichos, canciones, chistes, fantasías, entre otros, utilizando muchas veces el paradigma de la cocina.

Las Cuaresmas fueron pláticas relevantes sobre esta celebración religiosa dirigidas al público femenino, en las que Gutiérrez Nájera hizo derroche de su sagrada elocuencia e ironía filosófica sobre asuntos concernientes a la religión, presentándolos con elegancia de estilo y un toque de gracia agrídulce. Una especie de sermones de crítica social dieron qué pensar sobre temas bíblicos y morales: la primera cuaresma expuso temas evangélicos relacionados con los hechos de la Semana Mayor; en la segunda cuaresma sobre temas morales y espirituales que atañen a la sociedad, tales como: la vejez, la tolerancia, las vanidades, los abusos, entre otras cosas.

¹⁰⁸ Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras III. Crónicas y artículos sobre teatro, I (1876-1880)*, op. cit., p. X.

¹⁰⁹ Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras*, México, FCE, 2003, p. 35.

¹¹⁰ “Carlos (Charles) Recamier se llamaba un famoso restaurantero francés de la ciudad, propietario de *La Maison Dorée*, cuyas excelencias culinarias ponderaba el cronista”, en Manuel Gutiérrez Nájera, op. cit., p. 31.

3.2.2. Novela

La investigadora mexicana Belem Clark de Lara (UNAM), hizo un hallazgo importante para los estudios najerianos: encontró la primera novela modernista —tres años antes de la novela de José Martí, *Amistad funesta* (1885)—, titulada *Por donde se sube al cielo*, escrita por Manuel Gutiérrez Nájera en 1882, y conformada por nueve capítulos relatados en 192 páginas, publicados en el tomo II del periódico *El Noticioso*, difundidos en dieciséis folletines.¹¹¹

Cuenta la historia de Magda, una joven rica que por azares del destino y la muerte de su madre, abandona sus lujos y se dedica al trabajo de comediente y cortesana¹¹² para convertirse en la actriz más importante de los teatros de París de mediados del siglo XIX. En uno de sus viajes a un lugar veraniego llamado Aguas Claras, conoce a Raúl y se enamora de él.

Magda lucha por ese amor e intenta cambiar su pasado, abandona sus lujos, excepto un dedal de oro que simboliza su primer trabajo honesto de costurera, cae en la pobreza y enferma gravemente, lo que la llevará a un camino de redención.

Por donde se sube al cielo es una novela que representa varias de las ideas estéticas de su autor. La historia de Magda se ambienta en París, la capital decimonónica del cosmopolitismo, concepto clave en los preceptos modernistas que reflejó la inquietud por acercarse a otras formas de expresión, más allá del tema nacionalista, para universalizar el mensaje literario.

Otro de los temas najerianos presentes en la novela es la temática social de la prostitución. La historia de Magda refleja la posibilidad de redención de una joven que se encamina en esta profesión por diversas circunstancias y tiempo después retoma su vida fuera de esa dinámica. Lo que el autor señala al tratar estas problemáticas sociales es el libre albedrío que tiene el ser humano para cometer errores y redimirse por ellos, y al plantear esta situación el autor deja un final abierto, y le brinda a su protagonista varias oportunidades, al igual que una nueva lectura para el lector de la novela, quien puede replantearse el desenlace.

¹¹¹ Belem Clark de Lara descubrió la novela najeriana *Por donde se sube al cielo*, por esta mención: “Encontré en el periódico mexicano *El Diario del Hogar*, del 13 de junio de 1882, una gacetilla con la información de la novela: *Por donde se sube al cielo*. Es el título de una novela que ha comenzado a publicar en su folletín nuestro colega *El Noticioso*. / El autor de esta obra es nuestro querido amigo Manuel Gutiérrez Nájera, que hace su debut como novelista”, en Manuel Gutiérrez Nájera, *Por donde se sube al cielo*, México, UNAM, 2009, (Colección Relato Licenciado Vidriera, #24), p. XVI.

¹¹² “Comediente parisiense, sinónimo de ‘cortesana’ por aquellos días”, en *Ibid*, p. XIII.

La temporalidad fue uno de los elementos innovadores de la historia al usar un juego entre el presente y el pasado. El narrador dio saltos en el tiempo a través del procedimiento de la focalización de un objeto —como la cucharilla de cristal que la doncella de Magda mueve al prepararle una medicina—, lo que hizo que la narración brincara de un tiempo específico a otro sin una linealidad cronológica.

El uso del monólogo interior de la protagonista fue otro de los aspectos que cambiaron la línea temporal en la narración, al intercalarse varias introspecciones, recuerdos y meditaciones de Magda, lo que implicó un cambio en la progresión de las acciones en la novela.

Además de *Por donde se sube al cielo*, Gutiérrez Nájera publicó la novela corta *Aventuras de Manón (Recuerdos de ópera bufa)* (1884), en el periódico *El Nacional* y realizó otros tres intentos de novelas: *Un drama en la sombra* (1879), *La mancha de Lady Macbeth* (1889) y *Monólogo de Magda* (1890).¹¹³

3.2.3. Poesía

¿Qué es la poesía? “Es la emanación de lo que el hombre tiene de más íntimo en el corazón y de más divino en el pensamiento [...] es a la vez sentimiento y sensación, espíritu y materia”.¹¹⁴ La poesía de Gutiérrez Nájera tuvo un sello distintivo gracias al lenguaje metafórico, al verso decorativo y las notas de sentimentalismo que brotaron de sus versos. Su poética realizó un trabajo introspectivo que partió desde su mundo interior hacia el mundo externo donde utilizó su gracia como “vehículo espiritualizado que anima el concepto e intensifica los sentimientos, orientado hacia la musicalidad del lenguaje, alquimia de la experiencia humana.”¹¹⁵

Para Gutiérrez Nájera la poesía fue su forma de pensar y sentir. Su obra literaria se distinguió por atender la escritura formal, los recursos retóricos y el lirismo sentimental que en ella se estructuró. El culto a la metáfora, a la palabra armoniosa, en pocas palabras, introdujo la aristocracia poética con sencillez y disimulo en el verso.

Contribuyó a la renovación métrica de la poesía mexicana, como postuló la libertad en la obra artística, no se limitó en el uso de métricas por lo que escribió con dodecasílabos, decasílabos, eneasílabos, octosílabos, hexasílabos y versos alejandrinos.

¹¹³ Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras, op. cit.*, pp. 18-20.

¹¹⁴ Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras I, op. cit.*, p. 22.

¹¹⁵ Arqueles Vela, *op. cit.*, p. 70.

De igual manera expresó diversos temas de su interés como: el dolor, la ternura, el misticismo, la religiosidad, el cristianismo sereno y la inquietud filosófica.

Ciento cuarenta y seis poemas fueron reunidos por el poeta mexicano Justo Sierra, quien se tomó el permiso de formar la compilación de la poesía completa de Gutiérrez Nájera.

3.2.4. Cuento

Los cuentos de Gutiérrez Nájera fueron un aporte estético a las letras mexicanas decimonónicas, no sólo por las posibles gamas estructurales de su contenido, sino también porque fueron fragmentos de vida en los que conocimos las aprensiones y la posibilidad de los viajes introspectivos de los habitantes de la capital.

Estos textos najerianos fueron notables por la gracia de su estilo en el despliegue verbal, en las emociones relatadas y en su composición, ya que al igual que el relato modernista estas historias tuvieron una reorganización estructural en sus elementos narrativos: los personajes, la trama —existente con acciones simples—, la ambientación, la temporalidad, la voz narrativa, y la hibridación de géneros con los que el autor trabajó como la crónica, la poesía y las meditaciones poéticas.¹¹⁶

Gutiérrez Nájera se apoyó de estos discursos para reforzar el planteamiento artístico de sus narraciones y acudió al cuento para recrear y ejemplificar las ideas expuestas con anterioridad en sus crónicas, con el fin de reforzar la intensidad del tema que dominó la narración. Esta aproximación genérica hizo que la acción se disminuyera porque la intención estética de estas historias fue llegar desde el aguijonazo emocional a partir de las descripciones que se realizaron.

El cuento se convirtió en un tejido cromático de imágenes y sensaciones, que debe entenderse “como sinónimo de ‘lo contado’, ‘lo comentado’”¹¹⁷ en el que se cuenta una historia a partir de un incidente significativo con acciones breves y simples, donde se desarrollaron los personajes a través de la intención del texto.

¹¹⁶ “Las meditaciones poéticas toman como punto de partida un suceso intrascendente cuya única resonancia es su actualidad, pero que el autor aprovecha como pretexto para dar rienda suelta a su natural poético. Se encuentra plasmada allí una prosa riquísima, fortalecida por los recursos retóricos que, continua y acertadamente, nos conducen, en un verdadero paladeo estético, hacia las ideas que el escritor nos quiere llegar”, en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XII, op. cit.*, p. LXXIII.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. LXXVIII.

En ellos se comunicó desde la emoción y no precisamente desde una sucesión de acontecimientos, donde la historia se vio un tanto disminuida e interrumpida por la intención del lenguaje poético (descripciones, metáforas, comparaciones, imágenes) que, en cierta medida, reforzó la trama.

Hubo historias donde predominó la estructura cronística con comentarios y divagaciones que apenas rozaron con las características del cuento, pues como tal no hubo un enfrentamiento de acciones en los personajes. Lo interesante en estos escritos es cómo se interrelacionan para fortalecer la tematización de la narración. Ya no fueron solamente anécdotas sobre alguna situación en concreto sino que la historia se convirtió en un estado de ánimo total donde la introspección al mundo de los personajes acentuó tales impresiones. La emoción fue la trama del cuento que se pobló de más elementos descriptivos sobre la historia.

Un factor influyente de su mundo imaginario fue el espacio que brindó los temas para sus creaciones artísticas y donde se volcaron los sentimientos de los personajes. En este medio se creó una profunda relación entre el estado interior del personaje y el mundo objetivo por lo que adquirió una carga simbólica.¹¹⁸ Aquí se vinculó un contacto estrecho entre la naturaleza y los sentimientos del hombre, el interior y exterior de las pasiones humanas. Por ello, no fue de extrañarse que las ficciones de este cuentista se recrearan con la noche o el atardecer, fuentes plenas que produjeron un movimiento emocional.

Gutiérrez Nájera mostró las preocupaciones sociales y sentimentales del individuo para lograr la dignificación del ser humano como un ser frágil que se deja llevar por los tormentos de su existencia. Un ser solitario y contemplativo que buscó en cada situación cotidiana conocerse a sí mismo a través de la mirada de los seres que lo rodearon. Un amante triste que experimentó dudas y alegrías frente a la vida, el amor y la muerte.

Un punto importante de estas historias fue la construcción de los narradores najerianos, figuras que vincularon la enunciación genérica entre la ficción, la referencialidad y la poesía. Este decantado narrador-personaje *flâneur* fue un ser sensible y creativo que narró desde su experiencia el espectáculo urbano con los sucesos que le acontecieron. El narrador cronista que se inmiscuyó en la narración para observar

¹¹⁸ En Gutiérrez Nájera el símbolo es un objeto que poco a poco adquiere una condición anímica y en el que se descubre un estado de ánimo.

de cerca su entorno, mantuvo una distancia externa sin interferir en los pensamientos y las decisiones de los personajes.

También estuvo el poeta-narrador, más subjetivo y literario, que en ciertos momentos adquirió la perspectiva del monólogo,¹¹⁹ donde vació su mundo introspectivo y satisfizo su viaje intelectual. Este tipo de narrador permitió una vinculación mucho más subjetiva con la interioridad y la emoción para transmitir en la historia.

La voz narrativa trazó el actuar de los personajes, y al mismo tiempo participó en pequeñas acciones cotidianas propias del medio donde interactuaron. El narrador fue la batuta principal de la enunciación, por lo que caracterizó a los personajes con ciertas etiquetas universales: “la joven”, “el anciano”, que sirvieron de referente para que el lector se identificara con ellos.

Fueron “37 las publicaciones periódicas en las que apareció la obra najeriana y 89 piezas”¹²⁰ en prosa que recopilaron las investigadoras de la UNAM, Ana Elena Díaz Alejo y Alicia Bustos Trejo, en el libro *Obras XII. Narrativa II, Relatos (1877-1894)*, con el seudónimo con el cual fueron escritos y el medio de publicación en donde aparecieron.

“El 24 de julio de 1883 se anunciaba en la gacetilla del periódico *La Libertad* la próxima publicación de un libro de Manuel Gutiérrez Nájera: *Cuentos frágiles*, que inauguraba la colección Biblioteca Honrada que él mismo se proponía dirigir,”¹²¹ donde albergaría todo tipo de obras literarias de autores mexicanos, latinoamericanos y extranjeros. *Cuentos frágiles* fue el único volumen que publicó en forma de libro¹²² y contó con quince cuentos: “La balada de Año Nuevo”, “La novela del tranvía”, “La

¹¹⁹ “El monólogo es una variedad del discurso directo utilizado en la narrativa y la dramática que consiste en dejar la palabra de manera directa a un personaje, el cual, sin intervención alguna del narrador, pronuncia un discurso, dirigido a un interlocutor ficticio sin posibilidad de intervención, en el que se dedica a exponer sus pensamientos o reflexiones; como indica Benveniste (1966), el monólogo es un «diálogo interiorizado, formulado en “lenguaje interior” entre un yo locutor –con frecuencia el único que habla– y un yo receptor». El monólogo se diferencia del diálogo en que éste resalta el papel interlocutivo integrando formas interrogativas y diferentes referencias a la situación comunicativa, en tanto que aquel enfatiza al emisor, utiliza de manera abundante las exclamaciones y atiende solo de manera limitada al discurso mismo y la situación comunicativa. Frente al diálogo, forma de interacción comunicativa y alternancia discursiva directa entre varios personajes, el monólogo es también una forma de discurso directo en el que un personaje no se dirige a un interlocutor material sino que habla (soliloquio) o piensa (monólogo interior) para sí mismo, manifestando sus pensamientos y sentimientos más íntimos con autenticidad y desinhibición”, en José R. Valles, Calatrava y Francisco Álamo Felices, *Diccionario de teoría de la narrativa*, Granada, Editorial Alhulia, 2002, p. 442.

¹²⁰ Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XII, op. cit.*, p. LVI.

¹²¹ Alicia Bustos Trejo, “El relato najeriano” en Yolanda, Bache Cortés, Alicia Bustos Trejo, *op. cit.*, p. 489.

¹²² Manuel Gutiérrez Nájera, *Cuentos frágiles. Por donde se sube al Cielo, op. cit.*, p. 279.

venganza de *Mylord*", "La mañana de San Juan", "En el Hipódromo", "La pasión de Pasionaria", "Los amores del Cometa", "Después de las carreras", "La Hija del Aire", "Tragedias de actualidad", "Las misas de Navidad", "Los suicidios", "Historia de una corista", "En la calle", "Al amor de la lumbre". Su obra literaria se caracterizó por la unidad de estilo que la formó: la imaginación, la delicadeza de los sentimientos y la ternura de su corazón.

Capítulo 4. Análisis de los cuentos

Como mencioné en la “Introducción”, mi intención es analizar y revisar la organización narrativa de dos cuentos de Gutiérrez Nájera: “La novela del tranvía” y “Cartas a Clara”, integrados por varios géneros literarios como prosa, poesía y crónica, donde además el espacio-temporal adquiere una carga importante —uno de los cuentos se desarrolla en la Ciudad de México, una entidad real que se ficcionaliza en la historia—, y en la temporalidad de la conciencia del narrador a partir de sus fantasías, recuerdos e impresiones sobre la vida misma.

Para ello me apoyo en el método de análisis del relato de la autora Helena Beristáin en su libro *Análisis estructural del relato literario*, que estudia los elementos estructurales del texto narrativo. De esta metodología extraigo solamente los aspectos narratológicos de los planos estructurales de la historia y del discurso como las acciones, los personajes, el narrador —estos tres los junto en un solo apartado—, el espacio, el tiempo y la semántica, no hago la división en los dos planos, sólo tomo los rubros que me interesa destacar en la composición genérica de los cuentos de Nájera.

“Un discurso poético (un poema, un relato) constituye un espacio en el que se produce una nutrida red de relaciones sintagmáticas y paradigmáticas. En él se aplican e interrelacionan un código lingüístico, un código retórico y un código ideológico”¹²³ donde se manifiesta una significación ficcional.

El sentido que tiene analizar un relato, definido como un texto literario que contiene “series de acciones ligadas temporal y causalmente y ejecutadas por personajes”,¹²⁴ es dar cuenta de cómo se suman sus unidades significativas y cómo se integran entre sí para darle una interpretación a la obra en conjunto. Para analizarlo es necesario estudiar la estructura que le da unidad al texto.

La historia o diégesis (fábula o trama para los formalistas rusos) corresponde a la sucesión de acciones que constituyen los hechos relatados de la narración; y el discurso o argumento es la enunciación, la forma en que se cuentan las acciones relatadas.

Utilizo esta metodología para destacar los elementos constitutivos de los relatos y algunos en la crónica, pues los dos son géneros narrativos con similitudes

¹²³ Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario*, México, UNAM, 1982, p. 20.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 16.

estructurales, situación que facilitó su hibridación genérica. Respecto a la carta poética analizo los aspectos constitutivos del discurso y su composición poética.

En estos dos cuentos najerianos se observa la interconexión de la narrativa y la lírica. En “La novela del tranvía” juegan un papel dual el cuento y la crónica, donde la Ciudad de México es escenificada y reinventada (en “Cartas a Clara” sólo se nombran aspectos de alguna entidad), a partir del foco visual del narrador, quien la observa subjetivamente y comenta ciertos rasgos de personajes que llaman su atención.

Además los utiliza para generar los dos relatos (que parten de lo general a lo particular) que ejemplifican la experiencia y la emoción que el narrador nos transmite a lo largo de la historia. En el caso de “Cartas a Clara” están presentes la prosa lírica y también el cuento. Aquí el hablante lírico le expresa a Clara los sentimientos que siente por ella y se apoya de un relato para ejemplificarle sus emociones.

Los personajes narrativos de Gutiérrez Nájera son seres que proceden de una realidad inmediata al escritor y que supo trasladarlos vivamente a la ficción debido a su fina capacidad para observar el mundo. Individuos de toda clase social que en general no tienen un nombre propio, sino un nombre común donde entra cualquier ser y que es descrito mediante las necesidades o curiosidades que el enunciador quiere contarnos.

Las narraciones son redactadas a partir de la introspección y las visiones subjetivas del propio narrador que nos ofrece una serie de cuadros vivos sobre algún recuerdo, una emoción acerca del amor y de la muerte; y que intercalan el comentario ameno de la crónica o las líneas poéticas que pasan al relato por medio del hilo conductor de los problemas humanos.

El estilo cronístico y poético de los narradores najerianos, que marca el tiempo en las historias se libera de los estrechos de la cronología, pues éstos tienen total autonomía sobre el mismo texto, de aquí esta intersección entre varios discursos literarios en una misma narración, lo que trabajó muy bien Gutiérrez Nájera al insertar en el escrito periodístico otros géneros literarios.

4.1. El tranvía como espacio de ensoñación

“La novela del tranvía” pertenece al compendio de cuentos titulado *Cuentos frágiles*. La primera narración es una crónica hecha por el narrador protagonista, un hombre curioso e imaginativo que a través de sus viajes en tranvía inventa fantasías para entretenerse.

Los otros son dos relatos narrados por el mismo personaje sobre dos pasajeros ajenos a él; además de hacer una descripción poética acerca de su trayecto.

Estas narraciones son desarrolladas en la mente del narrador, figura que marca la pauta de la trama cronística a la cuentística, y están hechas de las impresiones sobre lo que observa y siente en ese viaje personal. Él inicia con la crónica descriptiva de la Ciudad de México, y después crea dos relatos sobre distintos pasajeros para después inmiscuirse dentro de ellos. Sus acciones simples y significativas como observar, describir, inventar, imaginar y cuestionar su alrededor lo llevan a transformarse de un cronista a un inventor de historias. Lugar desde donde entretiene su existencia.

4.1.1. Personajes, acciones y tipos de narrador

En el plano de la historia se pueden delimitar las funciones o unidades de sentido¹²⁵ que describen a los personajes de la narración y nos informan cómo son y qué rol tienen dentro del cuento. A partir de sus actos (nudos y catálisis que están constituidas por las acciones y cuya supresión alteraría la sucesión lógico-temporal de los hechos) descubrimos qué quieren, qué buscan y cómo viven. Éstas se complementan con los índices que revelan rasgos físicos o psicológicos de los personajes, y las informaciones que hacen referencia a seres y objetos que caracterizan el espacio y el tiempo en que se desarrollan las acciones narradas.

Al nivel del plano del discurso podemos delimitar el papel de los personajes por medio del narrador, quien nos los presenta a partir de su visión y el modo como percibe los acontecimientos en la historia. Puede poner distancia entre él y sus personajes; a veces no interviene y les cede la palabra, pero cada aspecto que utilice tiene un fin estético para crear cierto efecto en el cuento. Para analizarlo se toman tres rasgos: la distancia, que es la estrategia de presentación de lo narrado; la focalización, es decir, la perspectiva desde el punto en que ve lo que sucede, y la voz es la ubicación y el punto de vista desde donde narra.

¹²⁵ “Las funciones son las unidades sintácticas más pequeñas del relato, mismas que se identifican con las proposiciones u oraciones simples, y que se clasifican, desde el punto de vista de su operatividad, en motivos dinámicos –los que cambian la situación– y motivos estáticos –los que no la modifican–; y desde el punto de vista de las relaciones que establecen entre sí, en motivos asociados (a los que Roland Barthes llamará unidades distribucionales: nudos y catálisis) y motivos libres (las unidades integrativas: informaciones e índices)”, en Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 29.

El personaje central en esta historia es el narrador *flâneur*, un hombre desocupado, curioso, imaginativo e irónico que disfruta viajar por las tardes lluviosas en el tranvía¹²⁶ con el fin de entretenerse y observar los cuadros vivos que le presenta la Ciudad de México del siglo XIX.

El narrador-protagonista con una voz en primera persona, autodiegética y una focalización interna es el que cuenta su participación dentro de la situación que plantea: “Yo, sin embargo, paso las horas agradablemente encajonado en esa miniatresca Arca de Noé”.¹²⁷ Este narrador-protagonista relata su propio viaje interno y su experiencia urbana, pues a partir de estas subjetividades es como fundamenta la relación con el entorno y con los demás personajes que lo acompañan. Simplemente sale, mira con detenimiento y transforma esta sencilla aventura en una gran experiencia de la imaginación, que logra con la ayuda de los dos relatos y de su lenguaje ornamental. Estas observaciones que lo llevan a crear hipótesis y fantasías de lo que ocurre a su alrededor constituyen toda la actividad del cuento.

Esto lo hace por medio de un discurso directo¹²⁸ mediante un diálogo con los lectores: “Yo doy a ustedes mi palabra de que la ciudad es mucho mayor”.¹²⁹ El narrador *flâneur* recomienda los paseos porque los realiza constantemente y se inspira con la cotidianeidad del entorno, un asunto casual lo transforma en una situación imaginativa que de ahí se desprende un hecho emocional o simbólico. Esta observación minuciosa y sensorial le resulta útil para indagar sobre la ciudad y para recrearse con los pasajeros que lo acompañan en el transporte.

¹²⁶ “Caído en desuso desde hace más de 30 años, el tranvía era una especie de ferrocarril cuyo recorrido iniciaba, por regla general, en el centro de las ciudades y llegaba hasta sus orillas. Su época de esplendor puede situarse hacia finales del siglo XIX y principios del XX. Entonces este vehículo de la nostalgia, que podía tener uno o más vagones, era impulsado por diferentes métodos de locomoción. En la Ciudad de México, todavía en las postrimerías del siglo XIX, había pocos ejemplares y éstos utilizaban un método de tracción bastante rudimentario. Los operadores enganchaban el vagón principal a un par de caballos, mulas o jumentos. Dado que no se desplazaban por obra de la electricidad, del vapor o del aire comprimido, sino gracias al vigor y a la energía de las bestias de carga, estos tranvías primitivos eran conocidos popularmente con el dramático nombre de “trenes de sangre”, en Francisco Gallardo Negrete, “El tranvía de la Ciudad de México: una historia para personas que viajan en camión y en metro”, en *Nexos* [en línea], Ciudad de México, México, febrero 20, 2018, [Consulta: 18/06/20], <https://labrujula.nexos.com.mx/?p=1716>

¹²⁷ Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XII, op. cit.*, p. 346

¹²⁸ Es aquel estilo “en el que se presentan los parlamentos asumidos por los personajes en enunciados que los reproducen exactamente, que repiten literalmente sus palabras y que los introducen en otro enunciado, y sin la mediación de términos subordinantes; [...]”, en Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 125.

¹²⁹ Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XII, op. cit.*, p. 346.

La primera narración se construye a partir de una crónica literaria. En ésta, el narrador-protagonista realiza pequeños nudos,¹³⁰ acciones que desarrollan la historia, con los verbos examinar, recorrer y observar. Él sube al tranvía y aconseja al lector (y en todo caso al desocupado) a viajar en el susodicho vehículo. Lo anima a seguirlo y a disfrutar de su recorrido por las calles capitalinas, ya que de esta manera le permite al receptor identificarse y sentirse cómodo con las situaciones que se desenvuelven.

El paseo inicia cuando él aborda el *wagon*.¹³¹ En ese momento su mirada curiosa se instala en dos espacios desde donde emite juicios y descripciones subjetivas: el interior del tranvía y la Ciudad de México. Aunque va con más pasajeros, su voz nos relata el trayecto a partir de cómo él ve la ciudad y a los habitantes, pues las visiones que obtiene del mundo exterior las ordena desde su imaginación y lado lúdico:

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, como el anciano Víctor Hugo las recorre sentado en la imperial de algún ómnibus. El movimiento disipa un tanto cuanto la tristeza, y para el observador nada hay más peregrino ni más curioso que la serie de cuadros vivos que pueden examinarse en un tranvía.¹³²

Estas actividades se complementan con las informaciones del espacio, a partir de los comentarios metafóricos que hace sobre el tranvía y la Ciudad de México, al nombrar a esta última como una gran tortuga con patas dislocadas, y por los sitios por los que atraviesa el *wagon*, que son “mundos desconocidos y regiones vírgenes”.¹³³

Después la mirada creativa del narrador-protagonista toma un giro al instalarse de nueva cuenta dentro del tranvía para mirar con detenimiento a dos pasajeros: un señor mayor de levita¹³⁴ y una mujer de treinta años. En este punto, la voz narrativa

¹³⁰ “Los nudos, dice, Barthes, constituyen el resorte de la actividad narrativa, son del orden de la acción, del hacer, es decir: cada uno es un detonador del desarrollo de la acción. Son unidades ‘*esenciales, necesarias y suficientes* para la identidad de la historia’ por lo que, si se suprimen ésta se altera”, en Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 31.

¹³¹ *Wagon*: palabra inglesa que significa contenedor grande sobre ruedas que es arrastrado por un tren; en este cuento se utiliza para nombrar al vagón del tranvía. Sólo que el narrador utiliza un extranjerismo para tal referencia.

¹³² Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XII, op. cit.*, p. 345.

¹³³ *Ibid.*, p. 346.

¹³⁴ “La levita, del francés *lévite* (*frock coat* en inglés) es una chaqueta masculina de etiqueta, con faldones cruzados que llegan hasta la rodilla. Suele ser entallada, con mangas largas, solapa y cuello. Como otras prendas masculinas, proviene de la indumentaria militar, en concreto de la casaca adoptada como prenda civil por Luis XIV en el siglo XVII. La levita fue la única de las prendas masculinas del siglo XIX que conservó de la original casaca su longitud total, manteniendo los faldones a todo alrededor, los cuales nacían de la cintura, lugar en que se le agregó un corte para brindarle mayor ajuste al cuerpo. Desde que

entreteje dos relatos —que se derivan de la crónica—, sobre estos individuos, a los cuales les crea una historia de vida con características emocionales y situaciones personales a partir de cuestionamientos y conjeturas, en las que al final él se involucra.

El narrador establece un acceso a su mundo interior a partir de las hipótesis imaginarias que se producen en su pensamiento sobre los dos pasajeros, donde crea estos relatos por medio del monólogo interior, con posibles situaciones que no sólo se quedan como simples interrogaciones y frases hipotéticas, sino que adquieren una estructura narrativa clara y lógica en su consciencia.

La intención de las ensoñaciones y de las hipótesis se puede justificar como parte del monólogo interior para lograr el efecto narrativo del propio cuento, pues aunque se basa en más descripciones de otros personajes, las conjeturas se efectúan en la mente del narrador, quien hace siempre lo mismo cada vez que viaja. Ambos pasajeros y el lector ficticio existen gracias a la enunciación del habla interior del narrador, que presenta un ordenado y claro informe gramatical.

Los dos relatos se originan en el monólogo interior del narrador con el fin de entretenerse. Se suscitan en su mente a partir de las impresiones visuales del recorrido y de la gente que lo rodea en el transporte. Estas impresiones nunca tuvieron lugar, sólo existen en la ficción de la voz enunciativa.

A partir de esta técnica el narrador hila dos tramas metadieéticas o de segundo grado —que se derivan de la crónica que es la diégesis o narración en primer grado—, con interpretaciones y acciones inventadas, donde abundan hipotéticas descripciones y comentarios donde crea una supuesta intimidad de los personajes y se refiere a ellos en tercera persona.

La función metadieética¹³⁵ de este primer relato se da por función temática, esto es cuando no hay una continuidad espacio-temporal entre la diégesis y la

definió su forma, fue una prenda admitida solamente para las ocasiones informales. Alrededor de 1840-1850, se admitió que las levitas de cierre con doble botonadura, fueran consideradas más formales para aquellas actividades que no requerían de la estricta etiqueta, las cuales requerían del uso del frac. Para brindarle mayor formalidad a la levita, se le agregó seda negra cubriendo total o parcialmente la solapa, la cual debía ser siempre en forma de pico”, en Diana Fernández, “Nomenclatura del traje y la moda. Levita Príncipe Alberto/Prince Albert Frock Coat” en *Vestuario Escénico* [en línea], [Consulta: 19/06/20], <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2017/02/02/nomenclatura-del-traje-y-la-moda-levita-principe-alberto-prince-albert-frock-coat/>

¹³⁵ La metadiégesis es aquella narración en segundo grado donde el narrador de la diégesis (sucesión de las acciones que constituyen los hechos relatados en una narración o representación. Son las acciones ocurridas en el ‘aquí y ahora’ de su enunciación, enhebradas espacio-temporalmente mediante la acción discursiva de narrar en primer grado) narra a su vez, otra historia ocurrida sobre otra dimensión espacio/temporal con otros protagonistas o con los mismos, a partir de su ubicación en la diégesis

metadiégesis. Entre la historia principal que es la crónica y el relato en segundo grado del señor de levita hay una diferencia de mundos narrados; tenemos la presencia de la realidad al momento en que el narrador viaja en el tranvía que se contrapone con su imaginación al crear el relato. Al momento en que el narrador-personaje toma este transporte inventa historias de manera intermitente lo que le brinda una manera distinta de percibir su realidad cotidiana. Los dos relatos metadieгéticos, tanto el del señor de levita como el de la mujer de treinta años, son ejemplos del constante flujo de historias en segundo grado en la vida del *flâneur*, ya que cada vez que él viaja en este vehículo evidencia su proceso fabulador entre la realidad y la imaginación, donde nos presentará situaciones que no les pertenecen a los pasajeros, sino a su propia mentalidad.

El primer relato metadieгético inicia con la interrogación sobre uno de los pasajeros: “¿Quién sería mi vecino?”.¹³⁶ Al ser un relato se presenta en el plano de la historia la descripción del personaje (en el texto no se menciona si va sentado a su lado o está enfrente de él, sólo dice que es su vecino y lo nombra como el viejo de levita color de almendra; esto para destacar la edad y lo que trae puesto el personaje),¹³⁷ quien es un señor que va meditando apoyado en el puño de su paraguas y que llama la atención del narrador, quien lo describe a partir de la vestimenta y los rasgos físicos que muestra, pues lo califica como “pobre decente”¹³⁸ con la barba crecida, con piel blanca, no es feo, lleva una levita (una chaqueta masculina de etiqueta, con faldones cruzados que llegan hasta la rodilla, que suele ser entallada, con mangas largas, solapa y cuello) color de almendra gastada y opaca, un paraguas viejo y roto, y un pantalón cepillado con un “coqueto remiendo en la rodilla”.¹³⁹

En este relato los dos nudos de acciones centrales son: cuando el narrador observa al señor de levita que medita apoyado en el puño de su paraguas y a partir de la apariencia de este personaje le inventa una historia de vida. Dentro de esta supuesta existencia, el narrador crea el relato con catálisis,¹⁴⁰ es decir, acciones puramente

principal del cuento. El relato metadieгético tiene ciertas variantes dependiendo del grado en que se encuentre dentro de la diégesis y el género en el que se vierte tal recurso.

¹³⁶ Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XII, op. cit.*, p. 347.

¹³⁷ *Loc. cit.*

¹³⁸ *Ibid.*, p. 348.

¹³⁹ *Loc. cit.*

¹⁴⁰ “Las catálisis ocupan el espacio narrativo entre los nudos, sin que esta descripción implique jerarquía, y que se construyen con verbos que significan cualidad o estado o con verbos de acción en los ‘modos de la hipótesis’, que son acciones puramente discursivas; o en los modos de lo real cuando son acciones menudas que detallan otras acciones. [...] Aparecen como extensiones descriptivas que se efectúan en el

discursivas y descriptivas que se efectúan en el desarrollo de los nudos, de los cuales no pueden independizarse; y detallan los pormenores sobre cómo es el señor y la existencia de sus supuestas hijas. Según su parecer estas señoritas lo esperan en la ventana porque no almuerzan aún.

Aquí el narrador crea más conjeturas sobre las actividades que realizan dichas jovencitas: esperan con ansias el regreso de su padre, cosen ajeno en largas faenas para conseguir ropa de munición, y por ello están enfermas. La fantaseada calidad de vida que tiene la familia es paupérrima, por lo que una supuesta boda mejoraría todo. Es en esta creencia cuando el narrador-personaje se inmiscuye en la historia para casarse con una de las muchachas. Después nota que el señor desciende del transporte y finaliza la ensoñación.

Posteriormente entra otra catálisis que informa cómo será la futura vida matrimonial entre el narrador y una de las jóvenes, y sobre lo que pasará en su nido de amor tras esa dicha unión: amarse mucho, tener un hijo, vivir en una casita por San Cosme, educar a la chica con clases de piano, con libros, vestirla con colores pastel: blanco, azul o rosa y dar paseos matutinos por el bosque.

Las fantasías que prosiguen a la descripción física del señor de levita sobre su supuesta vida se presentan en el plano del discurso, pues la voz enunciativa imagina al señor de levita con una supuesta familia pobre, buena y decente compuesta por tres hijos: un hombre (con piernas rotas) y dos chicas a las que nombra como “desventuradas criaturas”¹⁴¹ que cuidan al padre: “De seguro era casado y con hijas”.¹⁴²

Las jovencitas son dos quinceañeras, una morena y otra rubia, que trabajan todo el día en la costura ajena para sacar dinero porque prefieren hacer algo honesto que pedir limosna, por ello el narrador especula que están enfermas: “Pasan el día echando los pulmones por la boca. Y luego, como se alimentan mal y tienen muchas penas, andan algo enfermitas”.¹⁴³ Las ensueña como bonitas, decentes que esperan encontrar el amor al lado de alguien que las cuide y rescate. Son cuidadosas y delicadas en el aseo personal y quehacer, eso se advierte en el remiendo del pantalón del supuesto padre.

desarrollo de los nudos, ‘de los cuales no pueden independizarse’, dice Barthes. Según él mismo, aceleran, retardan, re-impulsan, resumen o anticipan el discurso”, en Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 31.

¹⁴¹ Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XII, op. cit.*, p. 347.

¹⁴² *Loc. cit.*

¹⁴³ *Ibid.*, p. 348.

Ante la situación desesperanzada en las que se indaga que están las jóvenes, el narrador entra en las conjeturas para casarse con alguna de las chicas.

Por estos indicios se percibe que el narrador es una persona fantasiosa que también ha sufrido en el amor, pues en su ensoñación sobre el supuesto matrimonio deja claro que las mujeres con las que se relacionó lo dejaron con disgustos, por ello el interés de imaginar a estas jovencitas y de instruir las con las preferencias de él: “Si es joven, yo la educaré a mi gusto”.¹⁴⁴ Esta declaración del narrador hace pensar, de una manera muy sutil, en su lado machista, pues hace comparaciones sobre las chicas pobres y las chicas adineradas con las que supuestamente salió y le trajeron varias pesadumbres.¹⁴⁵

El punto en este primer relato es que la supuesta historia del señor de levita es pura fantasía, no hay indicios que prueben las especulaciones del narrador, o de que algo sea cierto; todo lo piensa para sí mismo: “Yo saqué mi reloj, y dije para mis adentros: “Son las cuatro de la tarde. ¡Pobrecillas! ¡Va a darles un vahído!”.¹⁴⁶

Esta presencia narrativa traslada invenciones a otros personajes, y pareciera un ser que sabe cosas de los demás cuando no es así. Al comienzo del relato narra “supuestos” detalles del señor de levita por medio del narrador-testigo, con una focalización interna en primera persona, intradieético porque participa en la historia como un personaje más de la narración, pues la intención del relato es marcar las percepciones que desarrolla desde su monólogo a partir de lo que imagina y siente: “Me da pena que esas chiquillas tengan hambre. No habrá en la casa nada que empeñar. ¡Como los alquileres han subido tanto! Tal vez no tuvieron con qué pagar la casa y el propietario les embargó los muebles”.¹⁴⁷

El narrador se inmiscuye en estas fantasías a partir del susodicho matrimonio con una de las chicas, y narra con una voz en primera persona, intradieético y homodieético puesto que es un narrador dentro del segundo grado (narra como

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 349.

¹⁴⁵ El autor utiliza una imagen dual de la mujer: es virtuosa o es interesada. Esto lo podemos encontrar en los dos cuentos de la investigación, por lo que cito la frase para comprobar tales aseveraciones: “El poeta romántico, siempre rendido ante la mujer amada y siempre víctima de sus desdenes, ofrece una imagen dual y antiética de ella que, físicamente, siempre es hermosa, pero bajo su hermosura física alberga un alma egoísta, frívola, insensible, caprichosa, infiel, veleidosa. La mujer, engañosa siempre, tras su belleza oculta su verdadera esencia. El poeta rinde culto tan fervoroso a la mujer amada que equipara su imagen con la de la Virgen, y así la imagina colmada de virtudes, bondadosa, pura, capaz de sacrificios, angelical; fantasía que el poeta crea para encauzar hacia ella toda su necesidad de sentimiento amoroso”, en *op.cit.*, p. LXXXII.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 348.

¹⁴⁷ *Loc. cit.*

personaje de la diégesis que es la crónica y además participa dentro de la historia metadieética del señor y sus hijas) y pretende algo con una de las jovencitas: “Nada; me caso, decididamente, con una de las hijas de este buen señor. Así las saco de penas y me pongo en orden”.¹⁴⁸ Aunque tiene una breve participación, el narrador asume todo el relato desde sus pensamientos, dicta lo que a él le parece conveniente y marca las distancias necesarias para describir e involucrarse en dichas fantasías, por lo que narra desde el estilo directo al emplear sus propias conjeturas e ideas respecto a su vida fantasiosa.

El narrador crea una historia de vida como si fuese un narrador psicológico¹⁴⁹ donde piensa y emite sospechas a espaldas del personaje, porque no son cosas que existen en la vida de tal pasajero: “Incuestionablemente, ese caballero tenía hijas. ¡Pobrecitas! Probablemente le esperaban en la ventana, más enamoradas que nunca, porque no habían almorzado todavía”.¹⁵⁰

El primer relato metadieético finaliza cuando el señor de levita desciende del *wagon*, y entra en escena una señora de treinta años,¹⁵¹ por lo cual la mente del narrador comienza un segundo relato metadieético sobre ella, pues menciona que la ha visto “siete veces”,¹⁵² que siempre baja en la plazuela de Loreto,¹⁵³ entra a la iglesia, y después espera un coche. Estas acciones suceden en el plano de la historia, mientras que las hipótesis detectivescas sobre dichos actos dan inicio a la supuesta vida adúltera de la mujer que se dan en el plano del discurso.

Este segundo relato también tiene un grado metadieético con función temática, al igual que el primer relato.¹⁵⁴ En esta nueva aventura fantasiosa podemos notar cómo

¹⁴⁸ *Ibid.*, pp. 349-350.

¹⁴⁹ “El narrador suele ofrecer al lector los detalles necesarios para que comprenda al personaje. Ocurre que, en vez de mantener esta actitud objetiva, el narrador resulta ser un intruso que se pone a dar juicios impertinentes. Más efectivo es el narrador que se arroga la autoridad de un psicólogo profesional y nos da una especie de informe científico sobre la conducta de un personaje. Como es omnisciente o cuasi omnisciente no hay secreto que se le escape. Desde fuera de la acción del cuento ha visto los hilos psíquicos entretejidos en su trama y ahora nos dice lo que vio. Nos dice cómo son los estados de ánimo de su personaje pero no nos los muestra. Su discurso es claro, lógico. Se refiere al personaje con el pronombre de la tercera persona gramatical –“él sintió, él pensó”– y su interpretación del carácter abunda en descripciones y comentarios”, en Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento, op. cit.*, p. 218.

¹⁵⁰ Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XII, op. cit.*, p. 348.

¹⁵¹ El narrador nombra por primera vez a la mujer como “matrona de treinta años”, y en otras ocasiones como “señora de treinta años.”

¹⁵² *Ibid.*, p. 350.

¹⁵³ Nota 25, en *Loc. cit.*

¹⁵⁴ *Vid. Supra.*, nota 135.

el narrador pasa nuevamente del plano de la realidad al plano imaginario. El narrador toma de nueva cuenta el proceso inventivo y asume un papel de detective, pues para él las acciones simples de la mujer de treinta años tienen otra intención que sólo rezos. Por ello, genera deducciones sobre la vida familiar de la mujer al indagar en sus acciones.

En este segundo relato metadieético el narrador se involucra como un narrador-testigo en primera persona que pertenece al mundo del relato y cuenta la historia como alguien que la vivió, con grado intradieético y homodieético con focalización interna, porque está presente como un personaje en la historia de segundo grado, desde un punto secundario, al ayudar en la acción al “marido” de la protagonista. Por lo que narra los sucesos mediante el discurso directo: “Pues bien, cuando tú estés en esa tibia alcoba y tu amante caliente con sus manos tus plantas entumidas por la humedad, tu esposo y yo entraremos sigilosamente”.¹⁵⁵

Respecto a la mujer de treinta años, el narrador la describe de este modo: viene cubierta por un velo negro, tiene tez morena, pelo negro, “hay en todo su cuerpo bastantes redondeces y ningún ángulo agudo”;¹⁵⁶ menciona que tiene buena presentación, labios gruesos y encarnados que muestran la sensualidad de la mujer, pues más adelante hace comparaciones sobre este aspecto como: “Tiene una mirada que, si hablara, sería un grito pidiendo bomberos”.¹⁵⁷ Supuestamente, la señora tiene una familia en casa: un marido que no es de dinero como el amante, y unos hijos (no se menciona en la historia cuántos son, sólo que tiene hombres y mujeres que ignoran la infidelidad de la madre), a los cuales abandona por ir en búsqueda de placer.

Este segundo relato presenta varias acciones (aunque son hipotéticas). El narrador asegura que la señora, en la realidad, siempre que baja del *wagon* en la plazuela de Loreto se dirige a la iglesia donde la espera un coche, por lo que este “hecho constante, confirmado por la experiencia”¹⁵⁸ le genera incertidumbre. Con estas especulaciones el narrador inicia una nueva historia sobre su supuesta vida familiar: es una mujer que abandona a sus hijos y a su esposo por ir en pos de un amante. Ella se reúne con su amado en una supuesta alcoba y él le proporciona calor a sus entumecidos pies. Ante tales hipótesis, el narrador asume un papel dentro del relato para descubrir a la pareja en cuestión y cobrar justicia por la traición al esposo y a los hijos.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 352.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 350

¹⁵⁷ *Loc. cit.*

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 351.

Después de esta escena, el narrador sale de su ensoñación y finaliza, no sin antes darse cuenta que “un sudor frío”¹⁵⁹ le bañaba el rostro debido a su propia intervención en la fantasía. De nuevo se enfrenta a la realidad donde la mujer baja en la plazuela y el narrador regresa a su estado normal, para retomar la crónica y disfrutar el recorrido: “Nada había pasado. Después de todo, ¿qué me importa que esta señora se la pegue a su marido? [...] Yo sigo en el *wagon*. ¡Parece que todos vamos tan contentos!”.¹⁶⁰

En este segundo relato metadieético, el narrador construye un diálogo imaginado que “se produce en el lenguaje interior, donde el yo de la enunciación entabla una conversación con un tú cuya *deixis* no remite al propio sujeto hablante sino a cualquier otro ser del mundo real o imaginado”.¹⁶¹

El narrador crea desde su imaginario a un ente “existente” al cual se dirige, y es introducido dentro de la enunciación como un testigo más de sus aventuras: “Esa mujer es como las papas: no se fíen ustedes aunque las vean tan frescas en el agua: queman la lengua”.¹⁶² Éstos al igual que la pasajera no tienen intervención en el texto, ni siquiera en las acciones que supuestamente realiza en su vida ficticia. Todo ocurre en el pensamiento de dicho personaje y queda interiorizado en su conciencia.

El modo de la enunciación del proceso ficcional genera la trama y las acciones dentro del cuento. Al momento en que el narrador-protagonista vuelve la mirada curiosa al interior del *wagon* deja la mera interpretación subjetiva para inventar historias ficticias, y crear la tensión emocional del propio cuento-crónica que deviene con sus propias indagaciones y fantasías, más allá de la propia existencia de los dos pasajeros, quienes funcionan solamente como pretexto para que el narrador imagine posibles vidas y configure un desenlace de acuerdo a este ejercicio intelectual.

En este cambio de foco-mirada el narrador transforma la trama cronística en una cuentística y deja el escenario citadino para ser el artista que inventa historias, ya que

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 352.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 353.

¹⁶¹ “En el Diálogo Imaginado, donde el locutor conversa con un destinatario que no tiene intervención explícita en la conversación, un destinatario que es aparentemente mudo, el tú puede ir referido en algunas ocasiones a seres completamente ficticios y, en otras, a seres reales o cuasi reales. Tanto en un caso como en otro se trata de seres convocados, cuyo estatuto no es, obviamente, el de interlocutores ‘*in presentia*’, sino es que debemos reconocer dicho estatus también a los seres fictivos. Es decir, se trata de participantes citados, citados en su condición de tú destinatario e interlocutor, no en condición de enunciadore. Por lo tanto, el diálogo sigue interiorizado y se presta como un artificio de la mente del narrador-personaje, en donde el tú es una construcción del locutor, hecho a la medida del éxito de sus intenciones comunicativas”, en Eduardo Aznar Anglés, *El monólogo interior. Un análisis textual y pragmático del lenguaje interior en la literatura*, Barcelona, EUB, 1996, p. 127.

¹⁶² Manuel Gutiérrez Nájera, *op. cit.*, p. 350.

además se involucraron no sólo una sino tres historias en el cuento-crónica “como cajas o collages oníricos”¹⁶³ que perfilan el cambio enunciativo del protagonista.

Estos relatos enunciados en el monólogo interior del protagonista tienen el fin estético de ponderar la fuerza de la imaginación, quien reacciona ante los estímulos externos de sus actividades cotidianas como el paseo para construir sus impresiones en su mundo interior. Estas acciones nunca tuvieron lugar, sólo existen en la ficción de la voz enunciativa.

4.1.2. Espacio

La ubicación en una narración se mide por las informaciones descriptivas del espacio y del tiempo que se narran en la historia, ubicando a los personajes y sus acciones dentro de ésta. A partir de ella se delimitan entornos donde se gesta el plano de la historia. En el plano del discurso la representación del espacio se delimita a la distribución significativa; ligada a la perspectiva psicológica y emocional de los personajes y del narrador.

Para definir cómo es el espacio dentro del relato debemos analizar, por medio de los modelos descriptivos, la manera en que se presentan los lugares y los objetos en la ficción. Nos referimos a la descripción “como el despliegue sintagmático de los atributos y partes constitutivas de un objeto nombrado, así como de las relaciones que guarda con otros objetos en el espacio y en el tiempo”.¹⁶⁴ Es la descripción detallada de un objeto mediante las particularidades que lo constituyen. Tales lugares y objetos aparecen dentro del espacio diegético (el lugar donde se conciben los valores ideológicos, temáticos y simbólicos en el relato que provocan una ilusión de “realidad” en el texto) y crean un espacio significativo que tenga relación referencial con lo real.

En “La novela del tranvía” el espacio está compuesto por dos niveles: el real y el simbólico. La realidad ficcional acontece en la Ciudad de México porfiriana del siglo XIX, la cual está cargada con el significante de modernización y cosmopolitismo que el general Porfirio Díaz deseaba impregnar en el país. Por otra parte, tenemos el lado simbólico que es la mente del narrador, quien inventa historias fantasiosas para recrear su viaje.

¹⁶³ José Miguel Oviedo, *op. cit.*, p. 254.

¹⁶⁴ Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI, 2001, p. 8.

La ciudad es el escenario donde se suscitan constantemente cosas y donde nace el género cronístico; aquí el *flâneur* narra su propia forma de ver esta realidad a través de su mirada sensorial e imaginativa, por lo que logra reinventar el significado de la Ciudad de México del siglo XIX y darle un sentido ficcional donde cualquier cosa puede acontecer.

La ciudad decimonónica es el espacio ficcional donde se construye el cuento. Es una entidad real que se plantea dentro de la ficción para crear un modelo reconocible en la historia. A partir de que el texto la menciona se nos está remitiendo a una entidad real que conocemos, y con sólo nombrarla crea en la mente una imagen visual (iconizada) de ella, con sus colonias y los significados que se le han atribuido (referentes extratextuales).

La descripción de la Ciudad de México se da por el modelo descriptivo de referente extratextual del nombre propio, cuando a una entidad diegética se le da el mismo nombre que existe en la realidad (extratextual), se remite al lector a ese espacio designado. “El nombre de una ciudad, como el de un personaje, es un centro de imantación semántica al que convergen toda clase de significaciones arbitrariamente atribuidas al objeto nombrado, de sus partes y semas constitutivos, y de otros objetos e imágenes visuales”.¹⁶⁵ El nombre y la época le brindan una carga referencial al espacio enunciado, cuando el narrador nos informa que se encuentra en la Ciudad de México, inmediatamente nos remitimos a ese lugar existente, a la capital cosmopolita aristocratizada de mediados del siglo XIX por el general Porfirio Díaz.

La voz narrativa utiliza una metáfora¹⁶⁶ para destacar la otra cara de la ciudad respecto a la modernización en ciertas zonas de la urbe: la desigualdad social, un tema básico en la obra najeriana, y que se toca de manera muy sutil cuando el narrador menciona ciertas localidades del hoy conocido Zócalo capitalino, para hacer hincapié en la marginación social. Él asegura que son sitios alejados en el que habitan personas decentes donde el dinero no entra en juego con la virtud de una persona, situación que apreciamos en el primer relato, cuando el narrador-protagonista asume que el señor de levita tiene un carácter de bondad sólo por su vestimenta, sin siquiera conocerlo.

¹⁶⁵ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 29.

¹⁶⁶ Metáfora: fundada en una relación de semejanza entre los significados, nace de la intersección de dos o varios términos que poseen semas en común. No es propiamente una sustitución de significados sino una modificación del contenido semántico de un término.

Ante esta descripción el narrador-protagonista nombra a la metrópoli como una tortuga con patas dislocadas, sucias y velludas, para referirse a las vecindades céntricas del Zócalo capitalino. Durante el Porfiriato se produjeron cambios en la organización interna y en el crecimiento de la urbe. La Ciudad de México decimonónica “consolidó su papel de centro dinamizador de la economía y su influencia en la organización del territorio de la nación”,¹⁶⁷ la clase burguesa emigró a lugares cada vez más alejados del antiguo casco urbano y dejó en los espacios céntricos a las clases media y baja. Tal es el caso de los lugares nombrados por el narrador durante su recorrido ciudadano como la plazuela del Tequesquite, “ubicada entre la calle Lagunilla y el primer Callejón del Carrizo, a espaldas de la calle de la Vaquita”,¹⁶⁸ actualmente este sitio se encuentra en el Mercado de la Lagunilla, entre las calles nombradas, República de Ecuador y la calle Comonfort.

También se nombra el callejón de Salsipuedes, arteria estrecha perteneciente a la segunda calle de Dolores, que en el siglo XIX era conocida como SalSiPuedes y que en la actualidad se le conoce como Calle de Dolores,¹⁶⁹ ubicada entre el Barrio Chino, la segunda calle de Dolores, Independencia y Artículo 123. Al igual que la plazuela de Regina con ubicación actualmente en la calle Regina, entre calle Simón Bolívar y San Jerónimo a espaldas de Isabel la Católica¹⁷⁰ lugares que conforman en la actualidad el Centro Histórico de la Ciudad de México.

¹⁶⁷ Jesús Rodríguez López y Bernardo Navarro Benítez, “Los tranvías y la competencia con los camiones, 1900-1945” en *El transpase urbano de pasajeros de la Ciudad de México en el siglo XX*, Comité Editorial del Gobierno del Distrito Federal, UNAM, 1999, p. 14, (Serie “Así funciona tu ciudad”).

¹⁶⁸ Esta ubicación se encuentra en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XII, op. cit.*, p. 346, nota 6.

¹⁶⁹ La ubicación se encuentra en *Loc. cit.*, nota 6.

“La Calle de Dolores o Callejón de las Mujeres, una arteria estrecha que está ubicada entre los restaurantes cantoneses del Barrio Chino que de acuerdo a algunos textos del siglo XIX, durante la Nueva España era conocida como SalSiPuedes. Aunque hay quienes aseguran que ese genial topónimo proviene de las características físicas del callejón, que desafortunadamente no tiene salida. Otros historiadores sostienen que el nombre SalSiPuedes nació de una antigua historia de la Colonia que parece sacada de un periódico de nota roja. Cuanta la leyenda que hace muchos siglos llegaron ahí los Olivares. Una familia española y aristócrata que había decidido mudarse a México para alejar a la hija más pequeña de la estirpe, de un hombre millonario que la acosaba. Al llegar a la Nueva España la joven, que era muy hermosa, se enamoró rápidamente de un muchacho y pronto hizo planes para casarse con él. Desafortunadamente, unos meses después de su compromiso apareció su antiguo pretendiente ibérico. El hombre se sintió tan herido al enterarse de su nueva relación de su amada que una noche en la boca del callejón le clavó un puñal. Se dice que con la poca fuerza que le quedaba, la niña Olivares intentó huir mientras su enamorado le gritaba: Sal si puedes”, en Viviana Cohen, “La leyenda del callejón Salsipuedes y otros datos inadvertidos de la Avenida Juárez”, en *MXCITY Guía Insider* [en línea], Ciudad de México, México, [Consulta: 21/06/20], <https://mxcity.mx/2017/08/la-leyenda-del-callejon-salsipuedes-y-otros-datos-inadvertidos-de-la-avenida-juarez/>

¹⁷⁰ La ubicación se encuentra en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XII, op. cit.*, p. 346, nota 7.

El narrador-protagonista utiliza el símbolo de la tortuga para describir a la capital que, entre tantas de sus interpretaciones, representa la realidad y la estabilidad social, la evolución natural, “longevidad, pesantez, involución, oscuridad, lentitud, materialismo extremadamente concentrado”,¹⁷¹ que en este espacio ficcional es la fuerza de la urbe que en sus cuatro pilares (las patas) hay desorden y estancamiento, pues por lo descrito en el texto no hay presencia de tal modernización en ciertas áreas de la ciudad.

Otro de los escenarios es el tranvía, el escenario diegético, el foco central donde suceden las acciones y donde se juntan también ambos planos para representar el lado simbólico del espacio. A partir de aquí, la narración va del interior al exterior del vehículo descrito y suscitado en el plano del discurso de manera metafórica.

El tranvía fue un transporte del siglo XIX, que en un principio utilizó un método rudimentario en donde se “enganchaban el vagón principal a un par de caballos, mulas o jumentos y, valiéndose de una fusta, los azotaban para empezar a andar”;¹⁷² estas líneas de tranvía de tracción animal se desplazaron a lugares distantes de la capital para cubrir las necesidades de la población decimonónica que se expandió rápidamente por toda la urbe debido al crecimiento económico y, como se mencionó con anterioridad, correspondían a nuevas zonas donde la clase burguesa se iba situando: “las rutas que cubría el tranvía iban desde el Zócalo a San Ángel o hasta Xochimilco o Mixcoac, que en ese momento eran pueblos aledaños o terrenos de casas de campo. También corrían hacia el norte como a la colonia Peralvillo o a la Villa.”¹⁷³

El tranvía es el escenario central que enmarca la acción narrativa en tiempo presente y donde suceden las acciones que van del interior al exterior del vehículo. Es descrito por medio de la narración metafórica que establece otra dimensión, pues “se incorpora a la secuencia narrativa una analogía o un símil; produciendo dos niveles: el de la manifestación lingüística y de la organización del texto”.¹⁷⁴ Ésta afecta al espacio diegético constituido, pues proyecta un ambiente fantasioso que le dota una nueva

¹⁷¹ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, S.A., 1982, p. 446.

¹⁷² Francisco Gallardo Negrete, <https://labrujula.nexos.com.mx/?p=1716>, *Ibid.*

¹⁷³ Miroslava Callejas, “Los primeros tranvías eléctricos, un símbolo del México moderno” en *El Universal* [en línea], Ciudad de México, México, 23 de noviembre de 2016, [Consulta: 22/06/20], <https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/colaboracion/mochilazo-en-el-tiempo/nacion/sociedad/2016/11/23/los-primeros>

¹⁷⁴ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 100.

dimensión y referencia a la realidad, porque las descripciones dominan al tiempo que ocurre en la historia.

Es el punto focal (la *deixis* referencial)¹⁷⁵ a partir del cual se dan las historias y el desenvolvimiento del cuento. El tranvía adquiere una simbolización importante por parte del narrador, quien menciona al vehículo como una “miniaturesca Arca de Noé”¹⁷⁶ en el que aprecia los deliciosos cuadros de la ciudad. El tranvía representa para el narrador un ciclo de imaginación constante, donde cada viaje lo inspira en sus aventuras; esto se constata porque en cada uno de los relatos el narrador interviene con una pequeña participación. Este vehículo tiene “ese poder que hace que nada se pierda y todo pueda renacer”,¹⁷⁷ como en el propio pasaje bíblico donde el arca le sirvió a Noé para salvarse del diluvio y volver a tener esperanza en lo que vendrá. Así sucede con el narrador-protagonista a la espera ansiosa de nuevos recorridos y nuevos pasajeros con quienes inventará más fantasías.

El mismo viaje es una ensoñación del personaje principal que está descrita de manera hiperbólica,¹⁷⁸ pues aunque el paseo sucede en la misma entidad ficcional de los otros personajes, el narrador utiliza su imaginación para contarnos cómo nota al propio tranvía que “se convierte en un lago navegable”¹⁷⁹ donde los pasajeros ondulan dentro del *wagon* como si fueran olas en esta embarcación imaginativa. Esta experiencia subjetiva proporciona una dimensión que afecta al mundo extratextual, pues el narrador señala literalmente el contraste entre la inventiva y la cotidianeidad ficcional, pues sabe y tiene el poder para entrar y salir a su antojo de ambas realidades: “En la calle, la lluvia cae conforme a las eternas reglas del sistema antiguo: de arriba para abajo. Mas en el

¹⁷⁵ “Es el punto cero del espacio, a partir del cual se organiza toda su presentación y que coincide siempre con la perspectiva de un descriptor-observador”, en Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 60.

¹⁷⁶ Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XII, op. cit.*, p. 346.

¹⁷⁷ “El arca ‘simboliza, tanto en la naturaleza material como en la espiritual, ese poder que hace que nada se pierda y todo pueda renacer. Respecto al arca de Noé, su simbolismo fue insistentemente abordado desde san Ambrosio, *De Noe arca*, por Hugues de Saint-Victor, en *De arca Noe morali* y *De arca mystica*. La idea sustancial de dicho significado simbólico consiste en creer que las esencias de la vida física y espiritual pueden retirarse a un germen mínimo y permanecer allí encerradas hasta que las condiciones de un nuevo nacimiento posibilitan la existencia exteriorizada””, en Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 93.

¹⁷⁸ “Exageración o audacia retórica que consiste en subrayar lo que se dice al ponderarla con la clara intención de trascender lo verosímil, es decir, de rebasar hasta lo increíble, el ‘*verbum proprium*’, pues la hipérbole constituye una intensificación de la *evidentia* en dos posibles direcciones: aumentando el significado”, en Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética, op. cit.*, p. 257.

¹⁷⁹ Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XII, op. cit.*, p. 345.

wagon hay lluvia ascendente y lluvia descendente. Se está, con toda verdad, entre dos aguas”.¹⁸⁰

En el primer relato observamos el espacio de la historia a través del interior del tranvía que recorre algunas calles de la Ciudad de México, donde el narrador describe al señor de levita. Mientras que el espacio del discurso ocurre en la imaginación y en la supuesta descripción de la casa austera del señor viejo y sus hijas. Cuando entra el narrador en la situación para visualizar su futuro con alguna de las jóvenes, describe el hogar donde vivirán: “una casita por San Cosme”,¹⁸¹ paseos matutinos en el bosque (entendemos que el único bosque cercano es el de Chapultepec), un piano, libros, macetas y pájaros.

La ubicación de esta vivienda se aprecia a partir de dos modelos descriptivos, el primero es el referente extratextual del nombre propio (iconización) donde nos remite a dos entidades extratextuales de la Ciudad de México: la población de San Cosme, una colonia que estaba en construcción (burguesa afrancesada, por el tipo de casas elegantes de la zona) y el Bosque de Chapultepec; el otro modelo es la forma paratáctica del inventario que es “la descripción que tiende al inventario, al catálogo, a la enumeración de las particularidades del objeto descrito”¹⁸² en este caso hay una enumeración de los gustos del narrador, quien detalla los elementos que habrá en su supuesto hogar cuando se case con una de las chicas: un piano, los libros, las macetas, los pájaros, paseos a pie en el bosque, comidas con carne y vino; aunque es una ensoñación están presentes las lecturas y el contacto con la naturaleza.

En el segundo relato existen en el plano de la historia dos escenarios reales: el tranvía y la iglesia. El primero es el exterior del tranvía frente a la plazuela de Loreto donde esta señora baja del transporte y entra a la iglesia de Loreto, y donde nos informa el narrador que llueve a cántaros.

La plazuela de Loreto¹⁸³ se encuentra actualmente entre las calles San Ildefonso, Justo Sierra y Loreto del cuadro del Zócalo capitalino en el siglo XXI, y se denomina así porque enfrente de este sitio se erige la iglesia de Loreto, que venera a la Santísima

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 346.

¹⁸¹ En el cuento utiliza este sustantivo en diminutivo para reiterar la casa humilde en la que vivirá el narrador con una de las supuestas jovencitas.

¹⁸² “Se ve modulada tanto por los sistemas lógico-lingüísticos que la organizan en espacio construido, como predicaciones que articulan ideológicamente la significación del espacio representado”, en Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, pp. 20/66-67.

¹⁸³ La ubicación se encuentra en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XII, op. cit.*, p. 350, nota 25.

Virgen de la casa de Loreto (en la ciudad del mismo nombre en Italia), que fue construido por los arquitectos Ignacio Castera y José Agustín Paz, entre 1809 y 1816. Este templo fue uno de los edificios más intachables de la época debido a su estilo neoclásico.¹⁸⁴ En estas descripciones sólo se mencionan los nombres de los sitios y que la protagonista baja en esa zona. El narrador no hace alguna referencia sobre el templo, pero viendo la importancia clásica de esta iglesia puede llegar a ser un indicio de que era un sitio recurrido por los fieles en esa época decimonónica.

Referente al plano del discurso está el espacio hipotético: la alcoba donde se encuentra la mujer misteriosa con su amante, al igual que los espacios donde se mueve supuestamente la protagonista. Éstos se remiten al modelo de referente extratextual del nombre propio porque siguen los hechos en un lugar real que es la Ciudad de México.

El segundo espacio es la habitación donde se encuentra la mujer con el supuesto amante. Esta alcoba es descrita mediante la forma paratáctica del inventario¹⁸⁵ con un grado isotópico descriptivo,¹⁸⁶ cuando el narrador describe el espacio de los amantes mediante adjetivos que connotan un ambiente de lujo, comienza por la dimensión del entorno en donde se encuentra la mujer, una habitación pequeña cubierta de tapices “con cuatro grandes jarras de alabastro sosteniendo ricas plantas exóticas”¹⁸⁷ y un espejo que es testigo del engaño.

4.1.3. Temporalidad

Es la relación entre la cronología de sucesión de hechos en la historia y el orden en que están organizados en el discurso. En este proceso se determina el tiempo en que se desarrollan las acciones del relato a través de las dimensiones temporales de duración, orden y frecuencia.

El tiempo en “La novela del tranvía” tiene dos realidades simultáneas: entre el exterior y el interior (imaginación), pues ambas suceden a la par de la narración. Por un lado está la historia que se suscita en la referencialidad del presente del recorrido en el

¹⁸⁴ Lhaila Elvia Pérez Rodríguez, Juan Luis Rodríguez Parga, “El templo de Nuestra Señora de Loreto en la ciudad de México” en *Revistas UNAM* [en línea], [Consulta: 23/06/20], p. 86, www.revistas.unam.mx

¹⁸⁵ *Vid Supra*, nota 182.

¹⁸⁶ “Serie de adjetivos que connotan algo (miseria, riqueza). Significaciones simbólicas que actúan como connotadores tonales, cuya redundancia semántica traza la isotopía (campos semánticos para dar homogeneidad de significado al texto o a la exposición)”, en Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 68.

¹⁸⁷ Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XII, op. cit.*, p. 352.

transporte y lo que acontece en la ciudad. El tiempo del discurso es la mente del protagonista, en la que gracias a su imaginación y observación la cotidianeidad adquiere una función metafórica en donde cualquier cosa puede acontecer.

El primer momento es en el tranvía, un transporte real que tiene un destino y una llegada, se mueve, hace paradas, suben y bajan pasajeros constantemente, recorre un espacio existente con un tiempo determinado. El narrador conoce esta realidad y la aprovecha para hacer él su propio recorrido, que al igual que el *wagon*, va de un lado a otro para recrear su entorno, narrado en tiempo presente del modo indicativo: “Yo, sin embargo, paso las horas agradablemente encajonado en esa miniatresca Arca de Noé, sacando la cabeza por el ventanillo, no en espera de la paloma que ha de traer un ramo de oliva en el pico, sino para observar el delicioso cuadro que la ciudad presenta en ese instante”.¹⁸⁸ Esta mirada observadora es un punto característico de la crónica modernista que le brinda subjetividad al suceso cotidiano. Ya no es sólo un simple hecho común que se narra tal cual en un orden cronológico, sino que se agregan momentos descriptivos y subjetivos que rompen esa línea de la historia.

Se advierte un ritmo lento debido a la gran cantidad de catálisis que se desarrollan en el plano del discurso, que es menor a la historia, porque se describen los sitios de la ciudad, al igual que la situación de los pasajeros que van en el tranvía.

Las catálisis están en el tiempo y delimitan la velocidad o ralentización del progreso del cuento, y su naturaleza interviene en la temporalidad del discurso con respecto a la historia. En este caso las catálisis son expansivas porque el discurso ocupa un espacio mayor que el equivalente a la temporalidad de la historia y se miden en tres puntos: duración, orden y frecuencia.

Respecto a las dimensiones temporales, tenemos que la primera es la “relación entre la duración de la historia y la longitud del texto que nos la ofrece”.¹⁸⁹ Tiempo de la enunciación de los hechos en el discurso. En la modalidad de la duración se presentan las anisocronías¹⁹⁰ o desfases temporales en el ritmo de la narración que producen una aceleración o retardo y pueden ser pausas, escenas, resumen y elipsis. En esta historia se encuentra la pausa descriptiva debido a que predominan más aspectos de la Ciudad de México y del tranvía: “Más allá de la peluquería de Micoló, hay un pueblo que habita

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 346.

¹⁸⁹ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 96.

¹⁹⁰ “Cuatro tipos de relación temporal entre la duración de las acciones en lo enunciado y la extensión del texto en su correspondiente enunciación”, en *Ibid.*, p. 99.

barrios extravagantes, cuyos nombres son esencialmente antiaperitivos. Hay hombres muy honrados que viven en la plazuela del Tequesquite, y señoras de invencible virtud cuya casa está situada en el callejón de Salsipuedes”.¹⁹¹ Al momento en que el narrador-personaje dice este tipo de comentarios hay lentitud en el fluir de la acción debido a las reflexiones subjetivas sobre el paisaje urbano.

La propia acción de viajar en este medio es una constante en la vida del narrador-personaje, esto se confirma cuando inicia la crónica y aconseja al lector a realizar dicha actividad: “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, como el anciano Víctor Hugo las recorre sentado en la imperial de algún ómnibus”.¹⁹² Además de esta acción consecuente, el narrador deja claro que tal actividad la realiza en las tardes lluviosas, que aunque es temprano, la atmósfera de la lluvia oscurece al día, por lo que podríamos decir que hay un punto natural intermedio entre la culminación del día y el paso al anochecer.¹⁹³

En cuanto al orden que es “la discrepancia y orden en el tiempo entre el discurso y la historia al momento de comenzar a desarrollarse los sucesos relatados”¹⁹⁴ la crónica marca su inicio cuando el narrador está en el interior del *wagon* —no se menciona en qué parte de la ciudad sube al transporte—, y la cierra al término del segundo relato, para retomar de nueva cuenta la cotidianeidad: “Yo sigo en el *wagon*. ¡Parece que todos vamos tan contentos!”.¹⁹⁵ Pero en el intermedio se presentan los relatos, que provocan una alteración en el tiempo de lo narrado, pues se entrecruza el tiempo hipotético del monólogo interior del narrador. Aunque este personaje introduce los dos relatos con un orden consecutivo, se altera la cronología cronística con las ensoñaciones de los otros personajes.

La frecuencia es la “coincidencia o falta de coincidencia entre el número de ocurrencias de las historias o de los segmentos de historia (con sus respectivas temporalidades) y el número de las ocurrencias discursivas que las vehiculan”.¹⁹⁶ En

¹⁹¹ Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XII, op. cit.*, p. 346.

¹⁹² *Ibid.*, p. 345.

¹⁹³ El narrador nos avisa en el texto la hora precisa por la que circula el tranvía. Lo menciona en el primer relato: “Yo saqué mi reloj, y dije para mis adentros: ‘Son las cuatro de la tarde’.”, en *Ibid.*, p. 348.

¹⁹⁴ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 99.

¹⁹⁵ Manuel Gutiérrez Nájera, *op. cit.*, p. 353.

¹⁹⁶ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 101.

esta definición tenemos un relato iterativo cuando se narra una sola vez lo sucedido en varias ocasiones; el viaje en tranvía es una constante en la vida del narrador para recrear su imaginación, por lo tanto seguirá con estos escapes. Siendo ésta la diégesis central, tiene el grado de intercalación o subordinación en el cuento completo, ya que es la principal y los relatos se subordinan dentro de ella.

Como se mencionó, el tiempo de la narración también acontece de una manera psicológica, no sólo en el viaje sino en las invenciones de los relatos, que se vuelven una experiencia mental del personaje central. Estas fantasías suceden y sucederán mientras este narrador-personaje siga por la ciudad inventando historias de lo que llame su atención. Estas ensoñaciones pasan en su conciencia, por lo que él nos instala en la temporalidad de su mente y comienza con las historias hipotéticas que pasan de un presente a un futuro inmediato, lo que demuestra la invención de las mismas. Esta técnica del monólogo interior expresa todos los pensamientos, impresiones y reflexiones que van surgiendo en su conciencia. En el caso de este narrador-personaje, los relatos se suscitan en el instante en que mira a los pasajeros y van desarrollándose de una manera ordenada y progresiva.

La temporalidad de la historia se desarrolla en el presente del viaje. La voz narrativa menciona cómo pasa de la descripción urbanística a la realidad del tranvía: “Después de examinar ligeramente las torcidas líneas [...], volví los ojos al interior del *wagon*. Un viejo de levita color de almendra meditaba apoyado en el puño de su paraguas”.¹⁹⁷ Al notar al personaje, el narrador comienza los dos relatos metadieéticos, por lo que da paso a la temporalidad subjetiva del discurso. En ésta hay pausas descriptivas en relación con la duración temporal, sobre la vida de este pasajero, y para ello utiliza oraciones con verbos en copretérito y adverbios dubitativos como: probablemente, cuestionablemente o la frase “tengo la certidumbre” que reafirman tales especulaciones: “Incuestionablemente, ese caballero tenía hijas. ¡Pobrecitas! Probablemente lo esperaban en la ventana, más enamoradas que nunca, porque no habían almorzado todavía”.¹⁹⁸

El narrador-personaje crea una linealidad en el relato al momento de especular en torno a la supuesta familia. Hasta el punto en que se suma en la ensoñación con

¹⁹⁷ Manuel Gutiérrez Nájera, *op. cit.*, p. 347.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 348.

verbos en futuro y se genera una anacronía en prolepsis,¹⁹⁹ una acción anticipada: “Nos amaremos mucho, y como la voy a sujetar a un régimen higiénico, se pondrá en poco tiempo más fresca que una rosa”.²⁰⁰ Al ser un relato en segundo grado se entrelaza al cuento por medio del procedimiento de intercalación o subordinación porque se deriva de la crónica (narración en primer grado). En relación con el segundo relato metadieético se vincula por medio de la coordinación o encadenamiento que consiste en “yuxtaponer diferentes historias, en cierto modo independientes, de modo que cuando termina una, comienza otra”.²⁰¹

Tiene una frecuencia singulativa porque se enuncia una sola vez lo que sucede una sola vez, pues aunque el narrador continuamente inventa fantasías para entretenerse, es la única ocasión en que se casa con aquella hipotética muchacha porque es la primera vez que ve al señor de levita.

Al momento en que el pasajero desocupa su lugar, el narrador regresa a la cotidianidad del trayecto, pero sigue con el tiempo de la historia en su mente, lo que es interesante porque distingue perfectamente cuando entra en su imaginación y cuando sale de ella sin ningún problema: “En esto, el buen señor se apea del coche y se va. ‘Si no lloviera tanto —continué diciendo para mis adentros— le seguía’. La verdad es que mi suegro, visto a cierta distancia, tiene una facha muy ridícula”.²⁰²

En el segundo relato el narrador comienza una nueva aventura imaginativa con una pasajera diferente, que ahora ocupa el sitio que dejó el señor de levita. Al momento de crear las conjeturas sobre la “lujuria” de la señora el tiempo de la historia corre en presente del modo indicativo, para sopesar que detrás de esas sospechas hay un dejo de verdad: “La señora de treinta años no va, indudablemente, al novenario. ¿A dónde va? Con un tiempo como éste, nadie sale de su casa, si no es por una grave urgencia. En mi opinión, está hipótesis es falsa”.²⁰³

Al proseguir con sus suposiciones y adentrarse en éstas, el narrador entra al tiempo del discurso, en la duración se presenta un resumen, pues la voz enunciativa

¹⁹⁹ “La anacronía es la alteración de la secuencia cronológica de la historia, que se puede dar mediante la analepsis y la prolepsis. Esta última es un movimiento de anticipación discursiva de hechos cuyo acaecimiento en la historia es posterior al presente de la acción narrativa”, en José R. Valles Calatrava y Francisco Álamo Felices, *op. cit.*, p. 516.

²⁰⁰ Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XII, op. cit.*, p. 349.

²⁰¹ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 94.

²⁰² Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XII, op. cit.*, p. 350.

²⁰³ *Ibid.*, pp. 350-351.

sintetiza las ocasiones en las que encontró a la mujer,²⁰⁴ y en el punto de la frecuencia se presenta un relato iterativo pues se narra una sola vez lo que acontece varias veces: “Ya la he visto en el mismo lugar y a la misma hora, dos... cuatro... cinco... siete veces. Siempre baja del *wagon* en la plazuela de Loreto y entra a la iglesia”.²⁰⁵ Estas coincidencias periódicas hacen que la mente del narrador “confirme para sí mismo” una supuesta infidelidad de la mujer y hace referencia a una serie de hechos que lo hacen sospechar las actitudes de la mujer: “Es un hecho constante, confirmado por la experiencia, que a la puerta del templo, siempre que la señora baja del *wagon*, espera un coche. [...] La única explicación de estos viajes en tranvía y de estos rezos, a hora inusitada, es la existencia de un amante. ¿Quién será el marido?”²⁰⁶

Las hipótesis detectivescas que inventa el narrador se dan en un orden de principio a fin, pues aunque ya sabe de la concurrencia con que la señora va a misa, los supuestos actos de infidelidad parten desde indagaciones hasta que el propio narrador entra en escena para detener tal injusticia moral.

Al ser como el primer relato una narración metadieética se entrelaza al cuento por medio del procedimiento de intercalación o subordinación de la crónica. De igual forma tiene una relación con el primer relato de coordinación o encadenamiento al ser historias que se aproximan. En este caso es el segundo relato con que finaliza el cuento, pero la presencia del narrador metadieético deja ver que habrá más historias como estas.

²⁰⁴ “La sintetización discursiva de un fragmento cronológico más amplio de la historia; cuantitativamente, por tanto, el tiempo del relato puede resumir en un párrafo un mes de lapso cronológico de la historia. Mantiene trascendentes vínculos con los fenómenos de orden y frecuencia, donde se crean las anacronías. Resulta un procedimiento narrativo fundamental al permitir condensaciones cronológicas muy amplias en breves líneas para que avance y discurra con rapidez el relato. De este modo, por sus efectos rítmicos vinculados con la velocidad, el sumario actúa como un movimiento generador de rapidez y aceleración, al igual que la elipsis, sólo que transportando resumidamente el material de la historia el enunciado narrativo”, en José R. Valles, Calatrava y Francisco Álamo Felices, *op. cit.*, p. 563.

²⁰⁵ Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XII*, *op. cit.*, p. 350.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 351.

4.1.4. Análisis semántico²⁰⁷ y retórico

Son los sentidos connotativo y figurativo que se presentan en la obra literaria, a partir del estilo propio que el autor le brinda a su texto por medio de significaciones que determinan asociaciones emotivas, sensitivas e imaginativas.

El lenguaje retórico y alegórico que utiliza Gutiérrez Nájera en su escritura refuerza la forma idealista y espiritual con que veía y sentía al mundo. En esta parte del análisis hago énfasis solamente en los semas y en algunas figuras retóricas que remarcan la emoción de la trama, pues el mismo título del relato “La novela del tranvía” hace alusión al trayecto de la conciencia que el narrador realiza en este transporte para entretenerse. Él hace de la ciudad un espectáculo inventivo y contemplativo de donde se pueden extraer y representar muchas historias. De ahí que el narrador tome material para su diversión y novele los fragmentos de vida y de realidad —aunque sean casos inventados—, para reflejar un mundo diverso en la propia cotidianeidad. En los relatos najerianos el estado de ánimo pasa a ser el elemento esencial de la propia narración y que se expresa con los adjetivos y las palabras que logran tal efecto.

En la crónica se enfatiza la aventura de viajar en tranvía en un atardecer lluvioso que se presenta por medio de una sinestesia “tipo de metáfora que consiste en asociar sensaciones que pertenecen a diferentes registros sensoriales, lo que se logra al describir una experiencia en los términos en que se describiría otra percibida mediante otro sentido”,²⁰⁸ a partir de la descripción de los pasajeros empapados que abordan el transporte, para esto utiliza los semas²⁰⁹ del sustantivo agua que enmarcan la atmósfera de humedad que se vive dentro del tranvía: lluvia, rocío, vaho, navegable, vapor, y los verbos: chorrear, escurrir, bañar, y también usa otros verbos asociados con la sensación del ir y venir del vehículo: ondular, recorrer, detenerse, abrirse:

²⁰⁷ “Los significados se organizan en el texto a partir de la configuración —mediante su descodificación— de una red de relaciones que se establece entre los ‘sememas’, tanto sintagmáticamente (entre los que se hallan contiguos en la frase u oración), como paradigmáticamente (entre aquellos que se asocian entre sí, no por contigüidad sino por analogía u oposición de sus significantes o de sus significados). La unidad de significación llamada ‘semema’ está constituida por el conjunto de unidades mínimas o rasgos distintivos denominados ‘semas’ que son ‘actualizados’ (o utilizados o puestos a funcionar en un momento concreto del habla) por dicho ‘semema’. El semema es una unidad de contenido que puede corresponder, en un contexto dado, ya para producir un efecto de sentido”, en Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 138.

²⁰⁸ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética, op. cit.*, p. 476.

²⁰⁹ Unidad semántica (de sentido) mínima, irreductible, que resulta del análisis de significados.

Los pasajeros ondulan y se dividen en dos grupos compactos, para dejar paso expedito al recién llegado. [...] El paraguas escurre sobre el entarimado del *wagon*, que, a poco, se convierte en un lago navegable. El cobrador sacude su sombrero y un benéfico rocío baña las caras de los circunstantes, [...]. En la calle, la lluvia cae conforme a las eternas reglas del sistema antiguo: de arriba para abajo. Mas en el *wagon* hay lluvia ascendente y lluvia descendente. Se está, con toda verdad, entre dos aguas.²¹⁰

El agua de lluvia está presente en la ficción que enmarca el escenario interno y externo donde suceden las historias. Dentro de las diversas significaciones que la caracterizan, el agua es “símbolo de las energías inconscientes, de las potencias informales del alma, de las motivaciones secretas y desconocidas”.²¹¹ Si bien la presencia fluvial dispara en automático la conciencia del narrador, quien requiere que este elemento de la naturaleza esté presente en los recorridos para darle mayor inspiración, dentro del *wagon* la aparición del agua envuelve a todos los pasajeros creando una atmósfera inventiva donde todo puede ocurrir, ya que también es símbolo de pureza y creación.

El narrador utiliza el extranjerismo *wagon*²¹² para referirse al vagón del tranvía. Esta figura conocida como préstamo es una sustitución de una palabra por otra en distinta lengua, y acota la función gramatical. En esta crónica el narrador-personaje al ser un *flâneur* utiliza el vocablo en inglés para darle un carácter cosmopolita y aristocrático no sólo al lenguaje con el que narra sino para resaltar sus conocimientos en otras culturas.

Otro de los tropos es la analogía, que expresa la semejanza o correspondencia dada entre cosas diversas, y se manifiesta en la similitud mediante el recurso de la comparación que produce un acercamiento entre dos pares de elementos con una misma relación entre sus partes. Esta figura la utiliza el narrador para asemejar su trayecto vespertino como una gran travesía-peregrinaje de disfrute e inventiva, donde pasa de un estado natural de calma a una etapa de imaginación en la que su conciencia lo acompaña, y en el que además utiliza referencias bíblicas. Un ejemplo de ello es lo siguiente: “Yo, sin embargo, paso las horas agradablemente encajonado en esa miniatresca Arca de Noé, sacando la cabeza por el ventanillo, no en espera de la

²¹⁰ Manuel Gutiérrez Nájera, *op. cit.*, pp. 345-346.

²¹¹ Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, 3 ed., Barcelona, Editorial Herder, 1991, p. 60.

²¹² *Vid Supra*, nota 131.

paloma que ha de traer un ramo de oliva en el pico, sino para observar el delicioso cuadro que la ciudad presenta en ese instante”.²¹³

En el apartado “Espacio” (4.1.2.) se mencionó la importancia del entorno para que las historias se susciten, pues el narrador describe de manera hiperbólica y metafórica los escenarios centrales donde suceden las acciones y donde crea sus fantasías: el tranvía visto como una “miniaturesca Arca de Noé”,²¹⁴ donde su mente transita hacia mejores lugares, y la simbología de la Ciudad de México como una tortuga con sus patas velludas, sucias y dislocadas. La tortuga es un animal simbólico que representa “una imagen del universo y contribuye a su estabilidad”.²¹⁵

Es por ello que el narrador utiliza esta metáfora para describir las semejanzas visuales entre este animal longevo, lento y fuerte, con ciertos rasgos de la capital (que simbólicamente lleva una carga referencial de fuerza y longevidad histórica por los hechos de lucha que se enfrentaron en el país) que es descrita por el protagonista, en las que además incluye algunas observaciones críticas entorno al embellecimiento y cuidado de ciertas partes de la ciudad, mientras que en otros sitios se veía descuidada. Estos cambios urbanos se debieron al desarrollo materialista, comercial y cosmopolita durante el Porfiriato con aspectos que se entablaron en la vida social y cultural del país:

No, la Ciudad de México no empieza en el Palacio Nacional ni acaba en la Calzada de la Reforma. Yo doy a ustedes mi palabra de que la ciudad es mucho mayor. Es una gran tortuga que extiende hacia los cuatro puntos cardinales sus patas dislocadas. Esas patas son sucias y velludas. [...] Más allá de la peluquería de Micoló, hay un pueblo que habita barrios extravagantes, cuyos nombres son esencialmente antiaperitivos. [...] 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.²¹⁶

En el primer relato el narrador utiliza ironías, expresiones interrogativas y exclamativas para fantasear y describir a los dos pasajeros por las costumbres que les inventa. En el primer caso notamos los semas y adjetivos calificativos que resaltan la pobreza: suciedad, ropa desgastada y vieja, paraguas calado, enfermedad, hambre, y varias frases que dice el narrador en su mente: “desventuradas”, “¡pobrecillas!”, “me da pena”, “gente pobre decente”, que recrean una imagen de miseria y de lástima por el señor de

²¹³ Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XII, op. cit.*, p. 346.

²¹⁴ Referencia del Antiguo Testamento: Arca de Noé en Libro del “Génesis”, capítulo 6, versículos 8-13 en *La Biblia*, en *Loc. cit.*

²¹⁵ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 1007.

²¹⁶ Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XII, op. cit.*, p. 346.

levita y por las jovencitas. Esto también se refleja al final del primer relato cuando el narrador sale de su fantasía y por la propia apariencia del señor ya no pretende ningún lazo afectivo con el susodicho:

La verdad es que mi suegro, visto a cierta distancia, tiene una facha muy ridícula. ¿Qué diría, si me viera de bracero con él, la señora de Z? Su sombrero alto parece espejo. ¡Pobre hombre! ¿Por qué no le inspiraría confianza? Si me hubiera pedido algo, yo le habría dado con mucho gusto estos tres duros. Es persona decente. ¿Habrán comido esas chiquillas?²¹⁷

El narrador-protagonista presenta dos tipos de figuras femeninas: las jóvenes adolescentes de quince años y la señora de treinta años. Las primeras (que pueden ser rubias o morenas) son descritas con calificativos infantiles como: chiquillas, niñas, criaturas, que en el contexto significan inocencia, y que además les atribuye otros adjetivos sobre bondad y decencia, enmarcando un prototipo de mujer virginal. En el caso de la protagonista del segundo relato —a quien se le inventa una aventura amorosa—, su descripción se construye con analogías de sus rasgos físicos que proyectan a una mujer experimentada y sensual: “sus labios son gruesos y encarnados: parece que los acaban de morder. Hay en todo su cuerpo bastantes redondeces y ningún ángulo agudo. [...] Tiene una mirada que, si hablara, sería un grito pidiendo bomberos”.²¹⁸ A partir de la construcción de las protagonistas, notamos una antítesis entre ambas historias, pues deduce por los rasgos físicos de la mujer de treinta una supuesta infidelidad. Mientras que para la ilusión amorosa con las jovencitas, retrata a personajes serviciales e inocentes que pueden hacer lo que él quiera:

¡Si yo me casara con alguna de ellas!... ¿Por qué no? Después de todo, en esa clase suelen encontrarse las mujeres que dan la felicidad. Respecto a las otras, ya sé bien a qué atenerme. ¡Me han costado tantos disgustos! Nada; lo mejor es buscar una de esas chiquillas pobres y decentes, que no están acostumbradas a tener palco en el teatro, ni carruajes ni cuenta abierta en La Sorpresa. Si es joven, yo la educaré a mi gusto.²¹⁹

En el relato de la mujer de treinta años, el narrador-personaje realiza una actividad detectivesca a partir de meras hipótesis que se genera sobre la protagonista, pues le surge la inquietud por saber su verdadero paradero en horas de tormenta. Para ello, hace

²¹⁷ *Ibid.*, p. 350.

²¹⁸ *Loc. cit.*

²¹⁹ *Ibid.*, pp. 348-349.

oraciones interrogativas e irónicas que muestran todas las ocurrencias que se generan en su mente:

Ahora bien, ¿hay acaso alguna sociedad de seguros contra la lluvia o cosa parecida, cuyos miembros paguen coche a la puerta de todas las iglesias para que los feligreses no se mojen? Claro es que no. La única explicación de estos viajes en tranvía y de estos rezos, a hora inusitada, es la existencia de un amante. ¿Quién será el marido?²²⁰

Así, van incrementando las conjeturas del propio narrador quien enjuicia a la mujer a través de adjetivos y acciones que infieren traición por sus supuestos actos de deshonor, pues la tacha de infame y mala madre: “están abandonados a manos mercenarias; van empezando a desamorarse de la madre, que no los ve, ni los educa, ni los mimas”.²²¹

Con el fluir de los juicios que genera el narrador, la historia adquiere una carga intranquila, y es la propia voz narrativa que sale de la fantasía, agitada, con un sudor frío en su rostro, a la par del propio calor y vaho que se produce en el tranvía por la lluvia torrencial de ese momento y por los pasajeros. Al finalizar el relato, su mente retorna de nueva cuenta a la realidad y se despabila de las deducciones hipotéticas que se inventó, para seguir contento en su viaje personal por la metrópoli:

Un sudor frío bañaba mi rostro. Afortunadamente, habíamos llegado a la plazuela de Loreto, y mi vecina se apeó del *wagon*. Yo vi su traje: no tenía ninguna mancha de sangre. Nada había pasado. Después de todo, ¿qué me importa que esta señora se la pegue a su marido?, ¿es mi amigo acaso? Ella sí que es una real moza. A fuerza de encontrarnos, somos casi amigos. Ya la saludo”.²²²

“La novela del tranvía” es un cuento-crónica que representa el traslado de la referencialidad a la ficción, retrata la dualidad periodismo-literatura (realidad-ficción), pues su origen es la creación imaginativa del artista dentro de su contexto social tan representada en la escritura modernista. En esta historia najeriana la voz enunciativa crea dos historias metadieéticas sobre sus aventuras imaginarias en el tranvía capitalino, donde pasa de ser un observador transeúnte a un fabulador de ficciones.

Es por ello que a este texto se le encuentra en antologías cuentísticas mexicanas como: *El cuento mexicano en el modernismo* (UNAM), o en cronísticas como la de

²²⁰ *Ibid.*, p. 351.

²²¹ *Ibid.*, p. 352.

²²² *Ibid.*, p. 353.

Carlos Monsiváis, *A ustedes les consta* (Ediciones Era), por tal hibridación entre ambos géneros literarios.

La idea central del cuento es el viajar del pensamiento y el poder de la imaginación como creadora de otros planos de la realidad. Esto lo logra el narrador-personaje mediante el poder de la palabra. Cuando traza por medio de descripciones poéticas una atmósfera pictórica del recorrido ciudadano, al igual que las acciones sencillas y significativas que recrea en su mente con el fin de entretenerse y lograr tal cometido.

La narración inicia con una crónica (la diégesis central) en la que este narrador emite juicios subjetivos y agudiza su mirada con observaciones críticas y poéticas sobre lo que se vive dentro y fuera del *wagon* —símbolo del interior de la mente—. Se apoya de la práctica del *flâneur* para forjar su expectación y curiosidad de lo que acontece a su alrededor. Esta técnica le permite mirar desde fuera para apreciar y comentar cómo es su viaje por la ciudad.

En la crónica el narrador-protagonista reflexiona sobre su viaje por la Ciudad de México decimonónica y le presenta al lector tal escenario donde se desarrollará la historia. Enseguida medita poéticamente sobre sus emociones y el contexto del tema, para después ingresar los dos relatos que generan la trama narrativa: inventar historias en la imaginación. Esto lo logra mediante el uso del lenguaje retórico, la expresión de emociones, la potencia de la voz narradora, que utiliza la estrategia del *flâneur* y el origen imaginario de la situación, convirtiéndose en el centro de la atención del cuento.

La presencia de la voz narrativa cambia conforme pasa de un género a otro. En la diégesis central narrada por medio de una crónica se destaca la charla con el lector para tratar, de manera amena, un asunto tan sencillo como un paseo por la capital. Como es su propio viaje tiene un grado autodiegético con focalización interna porque está dentro de la situación planteada.

Después este personaje se apoya de su imaginación y crea en su monólogo interior dos relatos metadieгéticos que se desarrollan en su mente. Es una acción importante, porque aunque son inventadas se recrean dos tramas donde los personajes tienen hipotéticas características y supuestas acciones simples, que en su mayoría son catalisis descriptivas sobre lo que hacen en dichas vidas. Al finalizar estos índices o datos de los personajes, el narrador se inmiscuye en ambas: un matrimonio idóneo y el

descubrimiento de una infidelidad. Donde pareciera que los relatos son el pretexto ideal para que este individuo cumpla sus fantasías.

El cuento presenta una estructura metadiegetica y su importancia revela el paso del cronista *flâneur*, aquel observador curioso que no sólo describe su realidad sino que asume un papel de fabulador que siempre construirá historias de lo que ve y siente desde el *wagon* del tranvía.

A partir de esta técnica el narrador-protagonista crea otros planos referenciales, donde viaja, imagina, recrea situaciones para vivir su presente; con este procedimiento el narrador expresa su propio mundo introspectivo en donde acontecen las acciones que puede o no puede hacer en la realidad.

Esta trama se construye a partir de la mirada hacia el otro. El narrador-protagonista exterioriza sus emociones hacia el entorno y sobre cómo ve a sus dos compañeros de transporte: un señor pobre y una mujer que supuestamente es adúltera. Las historias surgen en su imaginación a partir de la apariencia de ambos. Este relato apenas roza con el enfrentamiento de personajes que desemboca en acontecimientos, dando lugar a las acciones que se desarrollan mentalmente y están unidas en la característica del narrador cronístico. El interés de la narración radica en la tematización que se hace del conflicto o binomio realidad-imaginación/crónica-cuento.

Respecto al espacio-temporal se advierte la conexión de dos polos interesantes: la mente y la realidad unidos a través del tranvía, y el vehículo que conecta al narrador con el mundo extratextual: la Ciudad de México porfiriana del siglo XIX donde deleita su mirada y pensamiento para las otras dos historias. El espacio tiene una carga completamente psicológica y simbólica que se ve representada por las fantasías, que le otorgan una nueva dimensión a la narración.

La duración de la acción narrativa acontece en la propia experiencia psicológica del narrador, por lo que el tiempo se amplía en la conciencia del narrador-protagonista y se junta con el exterior y el interior del espacio referencial. La intercalación de los relatos en el propio cuento provoca una yuxtaposición en los planos temporales de la realidad, pues al terminar una comienza la otra en el mismo plano mental que la anterior. La voz del narrador-protagonista da fin a una historia y tenuemente las enlaza en la propia crónica.

En “La novela del tranvía” se remarca la intención del poder de la inventiva, por ello el autor envuelve este trayecto a partir de semas verbales de movimiento, del

sustantivo agua y de pobreza, que enfatizan el ambiente de todo el cuento, y da poder al tranvía, donde se desarrolla la trama. Para estas visualizaciones se apoya de la simbología del agua que enmarca el escenario interno y externo donde suceden las historias, que sin este elemento natural no podría navegar libremente.

La descripción de este viaje simbólico contiene muchas figuras retóricas. Yo me centré en algunos tropos como la sinestesia, que asocia la sensación del ritmo del transporte. Las analogías que expresan las semejanzas entre el trayecto imaginario del narrador y lo que ensueña del entorno. Al igual que la metáfora de la tortuga con la que describe ciertos puntos de la Ciudad de México, que algunos son fuertes y longevos, mientras que otros son descuidados.

4.2. La añoranza del corazón a través de la prosa poética

“Cartas a Clara”²²³ presenta tres géneros literarios: la carta, la poesía y el relato. La epístola es el medio comunicativo donde el poeta expone en forma poética sus sentimientos afectivos por Clara —la mujer a la que se hace alusión en el título del cuento completo—. El uso de la carta no se vuelve un acto cerrado en sí mismo sino que se apoya de un relato para preponderar su objetivo: expresarle a Clara que aún la ama y utiliza el lenguaje lírico para tal misiva. La carta es una forma de sacar su emoción y el relato es la ejemplificación de lo que le sucederá al poeta-narrador si Clara no regresa con él.

Tanto la carta escrita en prosa lírica como el relato varían en su construcción porque la carta se dedica a la introspección y expresión poética de los sentimientos del poeta, no narra una historia propiamente dicha con sucesos, sino sus emociones de tristeza y de abandono. En cambio, el relato sí desarrolla acciones concisas que se subordinan de la carta con un final moralizante. Lo que une a estas dos historias es el hilo conductor del asunto: el abandono del ser amado.

Uno de los aspectos más relevantes que encuentro en la carta es la exposición de las emociones del poeta y el objetivo de ejemplificar éstos con una historia parecida a la

²²³ Posterior al fallecimiento de Gutiérrez Nájera, el escritor mexicano Luis G. Urbina incluyó esta pieza suelta en la edición póstuma *Obras en prosa I* (México, 1898), con el título “Cuento triste.” Las investigadoras Alicia Bustos Trejo y Ana Elena Díaz Alejo recompilaron este cuento con su título original “Cartas a Clara”, en el compendio titulado *Obras XII. Narrativa II, Relatos (1877-1894)*, México, UNAM, 2001.

suya. Esto lo logra a través de la narración sobre la vida amorosa de Blanca y Enrique que sintetiza la tristeza y el abandono, rematando esta idea central con el cierre de la carta a través de una especie de moraleja.

4.2.1. Carta poética

La epístola se utiliza como un procedimiento narrativo donde se da la comunicación cotidiana entre el poeta y Clara. La intención de utilizar la carta tiene que ver con el medio personal entre estos dos amantes que evoca el ir y venir de un intercambio comunicativo que no requiere dar mayor explicación para alguien más, ya que ambos conocen su propia historia de amor y pueden expresarse libremente, sin ataduras. En esta carta sólo se revelan algunos datos aislados del espacio y tiempo debido a que la importancia del cuento es la tristeza y el deseo del poeta por recuperar a Clara (y se vuelve más claro al ejemplificar el relato y la moraleja con la que cierra el cuento).

El lenguaje poético es el código de correspondencia entre ambos; el hecho de que el artista utilice un tono lírico en su conversación nos informa sobre la importancia que tienen para él la escritura y la poesía, un gusto que él tenía y que compartía con Clara en su relación amorosa; además que conecta la intimidad y la subjetividad de su creador para enriquecer el diálogo y convencer a Clara para que regrese a su lado.

La intención estética de esta prosa lírica es la expresión de las emociones a través de un medio de comunicación íntimo que es la epístola. Un lugar personal, de confianza, sin intermediarios en donde el poeta vacía su dolor y presupone una respuesta —que puede darse o no—, donde se entabla una correspondencia regularmente mantenida entre él y Clara que explica la unión emotiva entre ambos individuos.

Esta situación la podemos notar en la estructura de la carta que se desarrolla a través de un lenguaje poético que pretende remarcar la tristeza de su autor: “Estoy enfermo, triste. No creo más que en Dios, en mis padres y en ti. No me pidas versos”,²²⁴ esto sin darnos mayores datos sobre él y la dama, más que recalcar de manera consecutiva que ella es el objeto de su dolor.

²²⁴ *Ibid.*, p. 342.

El poeta expresa sus emociones a través de un diálogo imaginado²²⁵ que simula una comunicación metafórica, con preguntas y afirmaciones, entre él y Clara. Este poeta le confiesa a su amada sus sentimientos, sin ningún otro tipo de intermediario, pues aunque hay una interiorización de sus emociones que queda solo para él, existe una exteriorización gráfica de los pensamientos y sensaciones que el poeta siente por su dama. No se quedan solamente en su imaginario, sino que los representa mediante la escritura.

La voz lírica que guía la epístola es la de un hombre, del cual no se menciona ni el nombre ni la edad, cuyo mayor anhelo es recuperar las horas perdidas con su amada. Una mujer de la cual está enamorado, y que por medio de las palabras poéticas que le envía le demuestra el amor que aún siente hacia ella a pesar de los infortunios que se suscitaron en el pasado: “Figúrate que estamos solos en el bosque, que olvidé todo el daño que me has hecho [...]”.²²⁶

A lo largo de la carta el poeta expone de manera gradual la situación personal en la que se encuentra hasta desembocar en un relato que establece una relación de analogía²²⁷ por la similitud temática de ambas situaciones amorosas en los dos géneros. En esta parte del análisis destaco las figuras retóricas que puntualizan y detallan la situación actual del poeta.

La epístola comienza con una frase interrogativa que hace referencia al lenguaje poético que mantenía la pareja: “¿Por qué me pides versos?”.²²⁸ El poeta repite este cuestionamiento en dos ocasiones (y se da por medio de la anáfora)²²⁹ para contarle sobre su situación emocional. Antepone esta interrogante, utilizándola dos veces más pero ahora como una frase de negación, para dirigir el rumbo melancólico del escrito, además de usarla como un artificio para llamar la atención de Clara y enfatizar su dolor ante la soledad que ha tenido desde que ella lo abandonó.

Después de esta interrogante el poeta inicia su escrito con una analogía en la cual comenta que una mujer de cabellera con rizos negros y oscuridad en su alma se llevó lo que él más apreciaba: su talento literario y su amor. Sabemos por alusión que a

²²⁵ Vid. *Supra*, nota 161.

²²⁶ *Ibid.*, p. 342.

²²⁷ La analogía expresa la semejanza o correspondencia dada entre cosas diversas, se manifiesta, en la similitud, mediante el recurso de la comparación que produce un acercamiento entre dos pares de elementos con una misma relación entre sus partes.

²²⁸ Manuel Gutiérrez Nájera, *op. cit.*, p. 341.

²²⁹ La anáfora es una figura retórica de repetición que duplica una o más palabras al principio de uno o más versos. En este caso es constante la reiteración en los párrafos de la carta.

quien se dirige la epístola es a Clara, pues es el nombre propio que enmarca el título del cuento, ya que el poeta no indica otros nombres, ni fecha ni un señalamiento de quién emite o para quién sería el escrito en cuestión, por lo que ella es la mujer de la cual sigue enamorado: “Hace ya tiempo que mi pobre imaginación, como una flor cortada antes de tiempo, quedó en los rizos negros de una espesa cabellera, tan tenebrosa como la noche y como mi alma”.²³⁰

Tras esta evocación el poeta va expresando poco a poco en el cuerpo de la carta cómo ha sido esta etapa de soledad, en las siguientes líneas expresa mediante metáforas este sentimiento que ha ido ocupando un lugar en su vida desde que Clara se fue, donde se ven afectados su corazón y su escritura, por ello la semejanza entre el laúd,²³¹ que simboliza la creación literaria del poeta y el lado musical del instrumento, al igual que al nido abandonado que representa su corazón; y de nueva cuenta el poeta retoma la interrogación “de los versos” para intensificar la situación en la que se encuentra: “¿Por qué me pides versos? Tú sabes bien que del laúd sin cuerdas no brotan armonías y que del nido abandonado ya no brotan los gorjeos”.²³²

El artista utiliza una metáfora para comentarle a su amada que, al igual que ella, otras mujeres no lo correspondieron. De esta manera hace la relación de semejanza entre todas las demás parejas que quiso y con las que tampoco obtuvo amor, aspecto que acrecienta la soledad del poeta y que lo mantiene aferrado a Clara: “Todas las rosas que encontré tenían espinas, y todos los corazones, olvido”.²³³

A pesar de su situación este artista insiste en que Clara es su único amor, pues el propósito de estas líneas poéticas es contarle su dolor como una prueba de que la quiere y la necesita. Para especificar este punto tomo dos frases que el poeta le declama a su amada y que funcionan como ejemplo. El artista utiliza una metáfora para trasladar el concepto de su corazón al sustantivo libro, estableciendo una relación de semejanza entre el amor que siente por Clara, la única mujer que habita su corazón: “El libro de mi vida tiene una sola página de felicidad, y ésta es la tuya. No me pidas ya versos”.²³⁴

²³⁰ Manuel Gutiérrez Nájera, *op. cit.*, p. 341.

²³¹ Instrumento musical de cuerda de caja grande, su nombre viene del árabe *al-`ūd*, haciendo referencia a la madera con que se fabricaba. El instrumento ya está documentado en la Arabia del siglo VII, cuando constaba de cuatro cuerdas se usaba como acompañamiento de voz y se asociaba a los antiguos trovadores medievales.

²³² Manuel Gutiérrez Nájera, *op. cit.*, p. 341.

²³³ *Loc. cit.*

²³⁴ *Loc. cit.*

Para finalizar la línea lírica el poeta resalta nuevamente la frase de “los versos”, como si esta expresión enfatizara su anhelo por tener noticias de Clara. Destaco este último punto porque en el párrafo siguiente él declama este deseo: “Preciso es, sin embargo, que te hable y que te cuente una por una mis tristezas. Por eso voy a escribirte, para que leas mis pobres cartas, junto a la ventana, y pienses en el ausente que jamás ha de volver”;²³⁵ por medio de una hipérbole el poeta subestima su propio acto creativo para que su amada le tenga compasión. Si esto resultara, tal vez ella volvería a su lado.

Otra de las líneas líricas que tomo es la siguiente: “La brújula señala siempre al norte. Mi corazón te busca a ti”²³⁶ con un símil el poeta quiere informarle a Clara que su corazón se orienta hacia donde ella se encuentre.

El poeta finaliza la carta, y con ello el cuento completo, con una especie de moraleja en la que evoca las consecuencias que la ambición puede acarrear en una persona y en una relación, dando a entender que ésta fue una de las causas importantes de la separación entre él y Clara. Para este cometido la voz lírica utiliza las figuras retóricas de símiles y de metáforas que detallan tal impresión:

¿Ya lo ves? La vida mundana, tan brillante por de fuera, es como los sepulcros blanqueados de que habla el Evangelio. La riqueza oculta, con su manto de arlequín, muchas miserias. Cierra tus oídos a las palabras del Eterno Tentador. No ambiciones el oro, que es tan frío como el corazón de una coqueta. ¡Sé buena, reza mucho y ama poco!²³⁷

El poeta hace una relación comparativa entre el abuso que provocan los bienes materiales con la metáfora bíblica sobre los sepulcros blanqueados del Evangelio de San Mateo,²³⁸ los cuales son relucientes por fuera pero en su interior contienen muerte y podredumbre. Al igual que la imagen metafórica del arlequín y la riqueza, que se muestra engañosa y burlesca con lo que no te puedes fiar. Tal es la situación de la historia de Enrique, y posiblemente también la de Clara, que se dejó embelesar por lujos y demás placeres exteriores en lugar de procurar el amor y la atención que tenía en casa,

²³⁵ *Ibid.*, p. 342.

²³⁶ *Loc. cit.*

²³⁷ *Ibid.*, p. 344.

²³⁸ Es una metáfora que emplea Jesús en el Evangelio San Mateo, 23:27-32, para comparar a los fariseos con sepulcros blanqueados, relucientes por fuera, pero llenos de podredumbre y muerte en su interior. Esta metáfora se utiliza para señalar a una persona hipócrita y falsa con sus sentimientos o creencias. En tiempos de Jesucristo se blanqueaban los sepulcros para que no se pasara inadvertidamente sobre ellos, contrayendo impureza según la Ley mosaica.

además de que Enrique podría ser una persona falsa e interesada. Por ello, le aconseja a su amada Clara que alimente los deseos del alma y no sólo los intereses terrenales.

En la carta poética el artista enuncia un pequeño dato sobre el físico de Clara, que tiene una espesa cabellera tenebrosa con rizos negros. De manera indirecta se interpreta que es ambiciosa e indiferente, de ahí que el contenido del relato y la moraleja sean sobre la prioridad que los personajes les dieron a los asuntos materiales y personales y no al amor de pareja.

Después de esta comunicación íntima con Clara, el poeta introduce un relato sobre una conocida y casi compañera del mismo sufrimiento amoroso: Blanca, una joven adinerada que, al igual que él, está enferma de soledad y tristeza. En este relato la voz enunciativa pasa de la lírica a la narrativa.

La carta poética adquiere relevancia (en la hibridación de ambos géneros) por encima del relato porque ilustra el propio proceso de escritura, poniendo el acento en la forma y el lenguaje retórico del texto. El relato funciona dentro del cuento completo como una estrategia textual metaliteraria explicativa de la carta, en la que aparece la voz enunciativa del poeta, pero ahora desde una perspectiva narrativa. Al pasar al relato esta voz adquiere un grado de narrador-testigo (presencial), intradiegético y heterodiegético, en tercera persona porque está presente en la historia desde una distancia prudente.

Para conciliar la situación argumental del abandono, el poeta se apoya del relato con el propósito de expresar y ejemplificar su dolor, esto a través de un juego de cambio de voz, un foco narrativo, un juego temporal con la alternancia pasado/presente y un lenguaje distinto del que tenía la epístola. La voz enunciativa de la carta sale de la prosa poética y genera un relato a partir de datos sobre un hecho creíble del que fue testigo y centra sus recursos de escritura en un juego intratextual direccionado a la representación de la ficción, en donde ilustra con acciones el proceso de abandono.

Ahora la voz narrativa (aquí ya adquiere esa categoría porque hay narración) constituye la remembranza de episodios comunes entre la nueva protagonista llamada Blanca y él (ahora narrador) cuando sus parejas los abandonaron. Sólo por medio del relato puede interpretarse con mayor viveza, por las acciones narradas que se suscitan en la historia, el deseo del poeta-narrador de que Clara regrese.

4.2.2. Personajes, acciones y tipos de narrador

El relato es el ejemplo perfecto del que se apoya el poeta para incrementar la intención emotiva de la prosa poética, pues este segundo texto expresa el rompimiento de una relación amorosa debido al desinterés y los problemas que los aquejan como “los placeres fáciles”.²³⁹

El narrador (aquí ya adquiere esa categoría porque hay narración) finaliza la prosa lírica e intercala el relato metaliterario que inicia con el siguiente cuestionamiento: “¿Te acuerdas de aquella rubia que encontrábamos siempre en un *trois-quarts* a la entrada del Bosque? Pues voy a referirte su novela. Amaba mucho; [...]; se casó y la engañaron.”²⁴⁰ Al finalizar el relato, la voz poética retoma unas cuantas líneas para aconsejar a Clara sobre lo tentador y peligroso que resultan las ambiciones materiales, por lo cual debe ser buena y fiel a sus valores, y con ello cierra el texto completo.

Los dos personajes centrales en este relato son Blanca y Enrique, un matrimonio que al principio están enamorados y con el paso del tiempo ese amor se pierde dando paso a los intereses personales. La protagonista es esta joven de veinte años que enferma de tristeza a causa del abandono de su esposo, quien sale todas las noches en busca de diversión y provoca en el alma de la muchacha un vacío profundo y una muerte inminente. Por la información que da el narrador se sabe que ella es una chica rubia, veinteañera, adinerada, que está enamorada de Enrique.

Tiempo después, Blanca descubre que su esposo no la ama tanto como esperaba, pues él prefiere la compañía de sus amigos y la vida nocturna que estar con ella. Esta situación termina por enfermar su cuerpo y su alma, pues se informa que la piel de la susodicha se vuelve pálida como de cera y en sus ojos se marcan dos grandes ojeras moradas y profundas que reflejan el desvelo continuo por esperar a su amado. La protagonista sufre un proceso de deterioro a tal punto que presiente su agonía y ella misma lo evoca en el relato mediante un discurso directo: “Una noche, Blanca le dijo a Enrique: —No te vayas. Creo que voy a morirme. No me dejes”.²⁴¹

Es interesante cómo se plantea la muerte de la protagonista, ya que decide arreglarse de la misma manera en que lo hizo para su boda: con su traje blanco de novia,

²³⁹ Manuel Gutiérrez Nájera, *op. cit.*, p. 343.

²⁴⁰ *Loc. cit.*

²⁴¹ *Ibid.*, p. 344.

alisó sus cabellos y prendió diminutos botones de azahar entre sus rizos diminutos. Todo ello como un símbolo de vida-muerte que representó su propio matrimonio, pues la intención de Blanca era recuperar la atención de su esposo, pero la soledad fue más fuerte que la espera y provocó que ella enfermara y falleciera de tristeza.

Enrique es el otro personaje de la historia y son nulos los detalles que se mencionan sobre él, ya que el narrador toma como eje a Blanca y sólo comenta las acciones de desinterés que Enrique hacía la joven: “Enrique la dejaba por ir en pos de los placeres fáciles”,²⁴² por buscar su propia satisfacción personal. Al comienzo de la historia se menciona que la pareja se ama, pero con el tiempo ese enamoramiento se desvanece y él comienza a interesarse por la juerga y los amigos, por lo que se vuelve un individuo indiferente ante las emociones y necesidades de su esposa, al igual que un ser falso e interesado.

La narración corre a cargo del poeta, quien es la misma persona de la carta. En este relato él adquiere una voz narrativa con un grado de participación de narrador-testigo (presencial), intradiegético y homodiegético, en tercera persona, porque cuenta una historia que no es la suya, pero está presente dentro de la misma como un personaje secundario que observa los acontecimientos desde cierta perspectiva aunque participa dentro de la narración en un breve momento: “Yo la miré en la iglesia al día siguiente. [...] Iban a realizar sus ilusiones; la riqueza les preparó un palacio espléndido, y los que de pie en la playa la miramos partir en barca de oro, decíamos: —¡Dios la lleve a la felicidad!”.²⁴³

El narrador presenta por medio del discurso directo su testimonio de tal acontecimiento. Aunque él tiene una visión limitada de los deseos y de la conciencia de los personajes, hace comentarios y cuestionamientos sobre lo que ve y en lo que participa de las acciones externas de la pareja, y él mismo lo comenta: “Se amaban mucho los dos, o, por lo menos lo decían así”.²⁴⁴ Su acceso a los estados de ánimo y los pensamientos de los protagonistas es muy limitado.

En este relato no hay muchas descripciones de los rasgos físicos de ambos personajes, y mucho menos de quién es Enrique, porque el interés del narrador es ejemplificarle a Clara el valor del amor y la confianza en la pareja. Para ello, sí es muy puntual en dar detalles emocionales de la protagonista Blanca, que pasa de un estado de

²⁴² *Ibid.*, p. 343.

²⁴³ *Loc. cit.*

²⁴⁴ *Loc. cit.*

enamoramamiento total: “La noche en que recibió el traje de novia creyó volverse loca de contento”,²⁴⁵ hasta morir de amor por la falta de interés de su esposo.

Los pequeños nudos en este relato muestran el proceso de deterioro que conllevan al fallecimiento de Blanca. El primero es cuando recibe su traje de novia; luego Blanca se enferma por esperar en vela a Enrique. Ella se cuestiona sobre el paradero de su esposo y se asoma por el balcón y el barandal en la espera del susodicho. Un día le pide a él que no la deje, al ser nula la petición, ella se arregla con el vestido nupcial, se acuesta en su cama y muere. A la par de estos actos se presentan catálisis descriptivas que aportan acciones y detalles breves sobre el mismo proceso de la protagonista: el momento en que el narrador la ve en la iglesia y menciona cómo iba arreglada para su casamiento. Al igual que todas las noches y las madrugadas heladas cuando esperaba a Enrique.

4.2.3. Espacio

El poeta menciona varios sitios referenciales en la enunciación de la epístola, éstos sólo aparecen como una mención dentro de la organización literaria, no son escenarios donde se realicen acciones o algún desarrollo importante, puesto que es una prosa poética.

Lo que sí considero importante señalar es el carruaje que menciona, un *coupé* capitoneado. Este vehículo da la información monetaria del poeta, pues era un transporte privado y aristocrático de la burguesía que se utilizó durante los dos últimos tercios del siglo XIX.²⁴⁶ Esta información es importante porque es previa a la narración, es un referente para entender su contexto económico-social y es una conexión con Blanca la protagonista del relato: “Hace muy pocos días paseaba yo por la Calzada pensando en ti. La tarde estaba nublada y mi corazón triste. ¡Cómo han cambiado las

²⁴⁵ *Loc. cit.*

²⁴⁶ “El *coupé* es un carruaje de caja baja, ligero y práctico, que con un caballo y un cochero es suficiente para su marcha. Es el coche de villa ideal más utilizado durante los dos últimos tercios del siglo XIX, como coche privado y como coche de alquiler, para la burguesía y gente de negocios; era un coche popular y aristocrático al mismo tiempo. La invención del primer *petit coupé* se atribuye a lord Brougham, que lo había hecho fabricar por la casa londinense Robinson & Cook, en 1838, aunque se piensa que este coche lo importó este señor desde el continente, pues ya se usaba en París como coche de alquiler”, en “Los carruajes Coupé”, en *Carruajes el de la Rubita* [en línea], [Consulta: 24/06/20], <http://www.carruajesdelarubita.es/coupe/>

cosas! Los carruajes que van hoy a la Calzada no son los mismos que tú y yo veíamos”.²⁴⁷

En el relato el narrador-testigo menciona varios lugares exteriores e interiores en los que se desenvuelve la protagonista, los cuales tienen nombres comunes: Calzada, bosque, iglesia, palacio, que hacen referencia a objetos del mundo real, sin darnos mayor ubicación en la ficción ni que nos dirijan a alguna entidad extratextual, ya que el escenario: “sólo tiene un valor referencial muy general; [...] en mayor o menor grado, un valor icónico indiscutible, ya que en su constitución semántica interviene cierto número de semas particularizantes que le dan mayor especificidad y, por lo tanto, mayor precisión en la referencia, aun cuando ésta no deje de ser general”.²⁴⁸

Ya que el nombre común cuenta con un remitente de la realidad, ayuda a que la ficción construya su propio universo con objetos y lugares. Lo que complementa a estos nombres comunes son las descripciones y adjetivos que los acompañan, pues éstos “cumple[n] con una importante función calificativa, y por lo tanto particularizante, que intensifica la ilusión de realidad”,²⁴⁹ además de aportarnos información y características sobre el mismo espacio. La importancia de que se mencionen algunos escenarios de manera aislada es para darle un mayor peso al proceso de enfermedad de la protagonista y al momento donde se suscita tal acontecimiento.

El primero de ellos es una Calzada por donde Blanca paseaba en su *trois-quarts*.²⁵⁰ No hay más datos sobre la ubicación. Sólo el narrador-testigo señala que era el lugar donde la encontraba en sus paseos en la entrada del bosque. La clave de este primer momento es el vehículo de origen europeo que Blanca utilizaba como transporte. Esta información nos da un primer acercamiento al mundo burgués de la protagonista y del narrador.

Los espacios fundamentales son la barca de oro y la habitación de la protagonista, que se presentan de manera metafórica porque existe una relación de

²⁴⁷ Manuel Gutiérrez Nájera, *op. cit.*, p. 343.

²⁴⁸ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 56.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 36.

²⁵⁰ “El *coupé trois-quarts* (significa tres cuartos de una berlina) es un coche cerrado donde la caja se encuentra cortada en el frente y a ras de las puertas, con la excepción, en este caso al ser ‘tres cuartos’, de que su interior se prolonga avanzando en el panel curvo superior de la garganta, para conseguir un habitáculo superior. Era un vehículo para familias de pequeñas fortunas (burgueses) como para familias con uno o dos niños. A menudo, se da el nombre de *Coupé Clarence* a los *Coupés* tres cuartos de avance circular. Su nombre viene del Duque de Clarence, futuro Guillermo IV, rey de Inglaterra. Los carroceros londinenses Laurie & Marner lo inventaron en 1842”, [Consulta: 24/06/20], en <http://www.carruajeseldelarubita.es/coupe/>

semejanza entre estos escenarios pequeños (que representan los engaños a los que se dirige la joven) con el matrimonio y la riqueza de Blanca. El interior de estos escenarios simboliza la desdicha y el dolor al que se enfrentará más adelante.²⁵¹ La barca de oro es el transporte en el cual Blanca y Enrique parten después de su boda. Este vehículo sólo se menciona en una ocasión, tal vez como una señal a lo que se enfrentará la protagonista, pues aunque el vehículo se describe con la cualidad de lujo para recalcar la posición adinerada de los jóvenes, este medio representa la lujosa trampa en la que Blanca caerá en el matrimonio: “[...] la riqueza les preparó un palacio espléndido, y los que de pie en la playa la miramos partir en barca de oro, decíamos: —¡Dios la lleve a la felicidad!”²⁵²

Otro de los espacios fundamentales es la habitación de la protagonista, donde vive sus momentos trascendentes: alegría, soledad y muerte. Esta alcoba es pequeña con un balcón y se encuentra en el hogar de la pareja, nombrado por el narrador como un palacio espléndido. La recámara presenta una narración metafórica porque existe una relación de semejanza entre la figura de Blanca, su riqueza y su intimidad. La joven es rica y pareciera tenerlo todo, al igual que su magnífica casa, pero en su interior Blanca sufre de soledad y se vuelve pequeña e indefensa al igual que su sencillo cuarto.

El ambiente nocturno con madrugadas heladas es el elemento que complementa a este espacio, porque es en ese horario donde Blanca tiene los episodios más importantes de la narración. El primero de ellos ocurre en su etapa de soltera cuando recibe su traje de bodas. Se hace la observación de que es en la noche y de que vive uno de los instantes más felices. La contraparte de esa dicha también acontece en el lapso de su matrimonio, al esperar a Enrique al anochecer y la madrugada, y verse completamente ignorada por él. Entonces Blanca decide arreglarse con el mismo traje blanco para su deceso:

Se puso después frente a un espejo, alisó sus cabellos y comenzó a prender entre sus rizos diminutos botones de azahar. [...] Llamó enseguida a su camarera, se puso el traje blanco que le había servido para el día del matrimonio, y se acostó. Al amanecer, cuando Enrique volvía a casa, vio abiertos los balcones de su alcoba. Cuatro cirios ardían en torno de la cama. Blanca estaba muerta.²⁵³

²⁵¹ *Vid. Supra.*, nota 174.

²⁵² Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XII, op. cit.*, p. 343.

²⁵³ *Ibid.*, p. 344.

4.2.4. Temporalidad

La temporalidad en la carta siempre lleva al presente de la lectura sin importar la fecha en la que fue escrita. Este procedimiento consigue trasladar al lector a un tiempo pasado o futuro en el que se suscitaron los hechos o las emociones descritas para establecer una línea temporal continua o hacerle percibir secuencias temporales diversas como si fueran simultáneas.

El poeta recrea sus recuerdos amorosos de antaño por medio de su monólogo. Estos sentimientos son el resultado de sucesos pretéritos que vivió este artista al lado de Clara, los trae de nueva cuenta al presente de la carta con el fin de sostener su propia realidad y mantener vívidas estas remembranzas en su conciencia. El artista se compartía con su amada a través de las cartas líricas que le enviaba. Estos testimonios se conservarán y dejarán un recuerdo en ambos.

Por lo tanto, el tiempo cronológico referencial se sustituye por un tiempo psicológico. El poeta está inmerso en sus percepciones y emociones. Este dato lo menciona el propio artista para reiterar su lapso de amor y el proceso de dolor por no tener a su amada: “Hace ya tiempo que mi pobre imaginación, como una flor cortada antes de tiempo, quedó en los rizos negros de una espesa cabellera, tan tenebrosa como la noche y como mi alma”.²⁵⁴

Al momento de intercalar el relato dentro de la epístola, el contenido de éste quiebra la línea temporal desde la que se declamaba la situación sentimental del poeta, ya que la historia de Blanca y Enrique fue un acontecimiento del pasado que quedará en la carta como un recuerdo y un hecho relevante en el proceso del poeta.

En el desarrollo de la trama del relato se encuentran comprimidos y se desechan varios sucesos incidentales que muestran la periodicidad con que Blanca enferma. Es por ello que en la modalidad de la duración se presenta un resumen cuando “en un corto segmento del discurso se resume lo sucedido fuera de la escena y durante largos periodos, eliminando numerosos detalles y acelerando así el tiempo de la historia”.²⁵⁵ Este corte en la temporalidad permite condensaciones cronológicas de las acciones, expresándolas en breves líneas para que el relato avance con rapidez. Esto ocurre con el deterioro emocional y físico de la protagonista, que se sintetiza en unas cuantas líneas

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 341.

²⁵⁵ Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario*, op. cit., p. 98.

para llegar al desenlace de la muerte: “Así pasaron días, semanas, meses. Blanca estaba cada día peor”.²⁵⁶

El narrador no se detiene en describir aspectos del matrimonio ni del propio hogar, ya que lo esencial es mostrar el resultado de decadencia que día a día enfrentaba la joven. Para ello utiliza verbos en tiempo copretérito y pasado perfecto, que determinan ese proceso: “Enrique la dejaba por ir en pos de los placeres fáciles, y Blanca, sola en su pequeña alcoba, pasaba las noches sin dormir [...]”.²⁵⁷

Respecto al orden se da la analepsis o retrospectión, un procedimiento que “sirve para agregar, mediante actos de habla presentes, períodos pretéritos correspondientes a hechos ocurridos anteriormente [...]”.²⁵⁸ Son pequeñas rupturas en el tiempo sobre el orden en que se dan los acontecimientos de la historia, con el objeto de intercalar acciones retrospectivas. Esta anacronía se produce cuando el narrador comenta en la carta la historia de Blanca, pues es un hecho que aconteció en el pasado y que se trae a colación con el fin de ejemplificarle a Clara que el dinero no proporciona la dicha: “Hace muy pocos días paseaba yo por la Calzada pensando en ti. [...] ¿Te acuerdas de aquella rubia que encontrábamos siempre en un *trois quarts* a la entrada del Bosque? Pues voy a referirte su novela”.²⁵⁹

En este relato se presenta el relato iterativo porque se narra una sola vez lo que sucedió en repetidas ocasiones. El proceso de Blanca se dio paulatinamente y se repetían los episodios de abandono: Enrique la dejaba, ella sufría mientras él llegaba. Esto produjo enfermedad en el alma de la protagonista y por eso falleció. Se toma en cuenta el proceso de abandono que conlleva a la muerte de la joven. Este relato se entrelaza dentro de la carta por medio del procedimiento de intercalación o subordinación porque se deriva de la prosa poética, aunque ésta no sea narración, con el fin de reforzar la temática la situación amorosa del poeta-narrador.

²⁵⁶ Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XII, op. cit.*, p. 344.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 343.

²⁵⁸ Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario, op. cit.*, p. 98.

²⁵⁹ Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XII, op. cit.*, p. 343.

4.2.5. Análisis semántico y retórico

En este apartado analizo las figuras correspondientes al relato porque en el apartado “Carta poética” (4.2.1.) reviso la epístola lírica.

En el relato se refuerza el deterioro de la protagonista Blanca a través de semas y figuras retóricas que enfatizan el proceso de tristeza y muerte por el que atraviesa y que al final el poeta-narrador lo reafirma en una moraleja. Considero que hay ciertos elementos claves en la narración que muestran el proceso de alegría-tristeza de la protagonista como son: la noche, el matrimonio, la habitación de la pareja y el vestido de novia.

El proceso de alegría-tristeza en la protagonista es el motor importante de la narración que se suscita con una metáfora del matrimonio: “¿Quién nos hubiera dicho que aquel matrimonio era un entierro?”.²⁶⁰ La asociación conceptual entre estas dos ceremonias matrimonio-entierro es el siguiente: en la primera se celebra la unión del amor entre Blanca y Enrique, mientras que la segunda es un acto espiritual para sepultar algo o a alguien, en este relato los dos ritos significan el sepelio del amor y de la propia protagonista. Dicho matrimonio fue para la joven un constante deterioro, pues en un comienzo ella experimentó la alegría de un nuevo inicio y cierra este ciclo con tristeza y con su muerte.

La alegría y la tristeza de Blanca se desarrollan durante la noche. Este elemento de la naturaleza está presente en la ficción y enmarca los escenarios (las casas de la protagonista cuando es soltera y cuando contrae nupcias con Enrique) donde le suceden estas emociones antitéticas. El anochecer simboliza la imagen del inconsciente, con sus dualidades: oscuridad sobre lo desconocido y la luz de lo conocido. La noche es el anuncio simbólico de la protagonista en donde se le hacen presentes “el sueño y la muerte, las ensoñaciones y las angustias, la ternura y el engaño”,²⁶¹ que se representan cuando Blanca es soltera y recibe su vestido matrimonial y en los momentos en que su esposo la abandona por ir en pos de sus asuntos personales.

El vestido blanco es clave en la vida de la joven, pues lo recibe una noche antes de sus nupcias y lo porta en la noche en que presintió su muerte. Esta indumentaria representa un símbolo dentro del rito matrimonial que significa pureza, paz, inocencia y

²⁶⁰ *Loc. cit.*

²⁶¹ Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 753.

alegría en la novia. El vestido de la protagonista simboliza el inicio y el final de su historia de amor con Enrique. Al igual que la indumentaria, también hay que destacar la simbología del adorno floral de azahar que representan el amor, la pureza y la fidelidad.²⁶²

Blanca, al presentir su muerte, decide ponerse esta misma prenda y arreglarse de idéntica forma como lo hizo en aquella ocasión especial. Pero ahora este ritual significa un cierre simbólico de su supuesta unión de amor, y lo lleva a cabo mediante el mismo arreglo personal con los objetos que le significan amor y pureza: “La noche en que recibió el traje de novia creyó volverse loca de contento. Yo la miré en la iglesia al día siguiente, coronada de blancos azahares, trémula de emoción y con los ojos henchidos de lágrimas”.²⁶³

Como mencioné en el apartado “Espacio” (4.2.2.) la habitación matrimonial de Blanca y Enrique es otro lugar donde se desarrollan los momentos trascendentales: soledad y muerte. No hay una descripción detallada de la alcoba, sólo se menciona que es un sitio pequeño dentro de un gran palacio. Lo que sería una extensión metafórica de la propia Blanca, al ser ella una joven acaudalada que se vuelve pequeña y triste por las decepciones amorosas.

Otro aspecto importante del cuento es el nombre propio de las dos mujeres: Clara y Blanca, representado en el texto por medio de una sinonimia “que consiste en presentar equivalencias de (igual o parecido) significado mediante diferentes significantes”.²⁶⁴ El nombre propio, tanto de una ciudad como el de un personaje, tiene un complejo de significaciones y relaciones que determinan y caracterizan la

²⁶² “Las flores de azahar son un símbolo de amor eterno, pureza y de fidelidad. Hoy en día, apenas se utilizan, pero tienen una amplia tradición en el mundo entero. Los árabes fueron quienes introdujeron en Europa la costumbre de adornar la cabeza de la novia con estas flores a través de una bonita leyenda. La tradición de llevar una corona de flores era muy típico durante la Edad Media. Todas ellas solían portar flores de azahar como símbolo de pureza y de felicidad. Además, también era buen presagio que simbolizaba la castidad y la fecundidad del matrimonio. El símbolo del amor para toda la vida y la fidelidad también se representaba con ramos de novias de azahar en la antigua China. Significaban al mismo tiempo la castidad y la inocencia de la novia”, en “Significado del azahar” en *bodas.com.mx* [en línea], 23 de julio de 2017, [Consulta: 03/12/19], <https://www.bodas.com.mx/debates/significado-del-azahar--t218615>

²⁶³ Manuel Gutiérrez Najera, *op. cit.*, p. 343.

²⁶⁴ “Es una metáfora de la clase de metaplasmos pues, aunque se advierte en ella una operación de adición repetitiva de significados análogos, afecta a la forma de las palabras mediante una operación de supresión/adición (sustitución) de significantes, la cual puede ser parcial —cuando se da en términos con parentesco etimológico como *desesperación* o *desesperanza*—, o puede ser completa —si carece de base morfológica como en *exigir* o *reclamar*—. El significado es simplemente semejante o casi idéntico, pero algunos o todos los elementos del significante se suprimen y se remplazan por otros, o bien se repiten”, en Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética, op. cit.*, p. 476.

personalidad de un personaje a partir de sus semas constitutivos. El nombre de ambas mujeres “es un representante, un centro de imantación, tanto de los valores y significados que le han sido atribuidos como de todas sus partes constitutivas”,²⁶⁵ ya que los dos sustantivos propios tienen una correspondencia semántica similar, a mayor número de semas parecidos mayor es la relación significativa entre ambas chicas.

Es decir, Clara es el nombre de la mujer que el poeta-narrador ama. Por las informaciones de la carta poética, esta dama no corresponde al amor del susodicho artista; entonces él utiliza el relato como ejemplo e insinuación de lo que les pasaría a su relación si no están juntos. Esto lo hace con la sinonimia sustantiva, el nombre de Clara proviene del latín *Clarus*, y contiene varios significados como “limpio, claro, ilustre, transparente, puro y blanco”, que refieren a una mujer pura. El nombre de Blanca proviene del germánico *Blank*, que el latín adaptó como *Candidus* que significa “blanco inmaculado” es un nombre que evoca el significado de níveo, albo y que también reitera la significación de pureza. Lo que significa que ambos nombres se relacionan semánticamente con el significado de la pureza del alma femenina, razón que el poeta-narrador aprovecha para ejemplificar lo que él quiere de una mujer, o para informarnos la esencia más importante de Clara, ya que no hay detalles específicos sobre la personalidad de ella y por eso los resalta en Blanca.

Para justificar más la idea del rechazo de Clara, el poeta utiliza al final del relato un tipo de moraleja, la cual tiene como fin acentuar el valor del compromiso en una pareja más allá de los bienes materiales que poseen. Por medio de símiles²⁶⁶ el artista retoma su escrito poético para establecer la conexión entre la carta, el relato y las posibles intenciones de Clara:

¿Ya lo ves? La vida mundana, tan brillante por de fuera, es como los sepulcros blanqueados de que habla el Evangelio. La riqueza oculta, con su manto de arlequín, muchas miserias. Cierra tus oídos a las palabras del Eterno Tentador. No ambiciones el oro, que es tan frío como el corazón de una coqueta. ¡Sé buena, reza mucho y ama poco!²⁶⁷

Dentro de la narración están presentes ciertos sustantivos y adjetivos que muestran la felicidad de Blanca antes de su matrimonio: ilusión, contenta, trémula. De igual modo

²⁶⁵ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 37.

²⁶⁶ El símil, también llamado comparación, es una figura retórica que consiste en establecer una relación explícita de semejanza o comparación entre ideas y sentimientos a través de una conexión notoria.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 344.

constatamos el deterioro y muerte de la misma por medio de adjetivos que exponen este empeoramiento: pálida, enferma, triste, que remarcan la dualidad vida-muerte.

El cuento “Cartas a Clara” representa la unión entre tres géneros literarios: la poesía, la epístola, y el cuento, que brindan al mensaje literario una nueva lectura.

La prosa poética le proporciona a la carta el tono personal en el que el poeta expresa sus emociones. El hecho de que se eligiera una epístola para declarar este tipo de lenguaje lírico le confiere al texto un grado de autenticidad, pues al escribirse en primera persona, constituye la experiencia vivida del poeta sin intermediarios que condicionen o presupongan la situación expuesta.

La voz enunciativa se apoya de la poesía para establecer la tensión emotiva de la carta y construir un contexto narrativo que ejemplifique sus propias emociones. Este artista presentó la prosa lírica con el fin de expresar su estado anímico, que lo liga directamente con la situación del relato, pues este último es la representación, con otros personajes, de la pérdida del ser amado que ambos protagonistas viven.

En el relato, el poeta-narrador cobra un tono prosístico y acentúa un distanciamiento del yo narrativo en lo que cuenta, pues ya no se involucra en las emociones de la protagonista Blanca, sino que su función es de testigo en el proceso de deterioro de la joven. Mientras que la figura de Blanca cumple la misión de proyectar las necesidades y deseos del yo lírico íntimo, como un símbolo de lo que el poeta-narrador guarda en su alma.

La idea central de “Cartas a Clara” es la expresión y la conexión con las emociones del artista. Esto lo logra el poeta mediante la unión de la poesía y la narración, siendo la carta la clave para llegar al relato, ya que la prosa lírica expresa la tristeza del interior del poeta-narrador, y la pequeña trama del relato reconstruye el proceso de dolor y funciona como elemento testimonial para ambos escritos.

Conclusiones

El escritor mexicano Manuel Gutiérrez Nájera dio una aportación importante al desarrollo del género cuentístico en la construcción de las letras mexicanas, pues su labor estética iniciada en el periodismo nacional reforzó la palabra escrita por medio de efectos sensoriales y un lenguaje metafórico que le dieron la emoción requerida a sus historias.

A partir de ciertos elementos narratológicos que la autora Helena Beristaín aplica en su libro *Análisis estructural del relato literario*, pude constatar mi hipótesis sobre los cuentos de Gutiérrez Nájera, los cuales me sirvieron esencialmente para demostrar la configuración genérica híbrida que el autor le dio a sus historias, integradas por la poesía, la crónica, el cuento y la epístola.

Para este análisis consideré los siguientes elementos constitutivos: narradores, tiempo, espacio y ambiente semántico, que me ayudaron a analizar las características esenciales en las narraciones najerianas. Además destacué los semas y algunas figuras como metáforas, símiles e ironías que a mi parecer refuerzan el sentido estético y emocional que quiso transmitir el autor en sus relatos, y que ayudan a llegar al clímax deseado y justifican el título y la trama desarrollados.

La importancia de la trama narrativa de estas dos historias najerianas es cómo el narrador —quien es el personaje principal— relata el actuar sobre el punto de una emoción o sensación. La intención de “La novela del tranvía” surge por la curiosidad imaginativa de la voz narrativa, quien con impulsos del exterior inventa historias para recrear su imaginación. Mientras que en “Cartas a Clara” el meollo del asunto parte de los sentimientos amorosos y de tristeza del poeta, que conllevan a un relato sobre otro personaje y que funciona como ejemplo de su propia situación emocional.

Los dos cuentos trazan una atmósfera íntima. En “La novela del tranvía” se crea una atmósfera imaginativa y recreativa desde el monólogo interior del narrador-protagonista. Utiliza el recurso de la crónica para erigir esa voz narrativa de confianza que dirige la conversación. Después ingresa los relatos de dos pasajeros para desenvolver él su propia acción de vida: crearse fantasías. En “Cartas a Clara” la atmósfera poética prioriza las emociones de abandono que siente el poeta-narrador; primero las expone en una carta lírica, y a partir de ésta presenta un relato para

ejemplificar el sentimiento de tristeza que siente. Se apoya del relato para demostrarle a Clara —la destinataria de la carta—, el efecto del desamor.

Los narradores najerianos se apoyaron en la presencia de los demás personajes, conocidos o ajenos a ellos, para ficcionalizar sus propias emociones. Tomaron de las características del *flâneur* la observación y la aprehensión de situaciones y emociones, con el fin de hacerlas propias o tomarlas como pretexto para justificar una historia con elementos metafóricos y simbólicos.

En el aspecto espacio-temporal la voz enunciativa de ambos cuentos nos ubica en tres tiempos: pasado y futuro que se mezclan con el presente de la narración. El poeta-narrador y el narrador-cronista inician desde un presente a partir del tiempo de la crónica y de la carta lírica, y después se desplazan hacia estos tiempos verbales para remontarnos hacia sus recuerdos, deseos y ensoñaciones. Es en este punto cuando pasan a la ficcionalización y crean los relatos donde entran en juego otros personajes afines a las necesidades emocionales que necesita el texto.

“La novela del tranvía” adquiere la categoría de cuento-crónica porque adapta estos dos géneros narrativos en su estructura. Considero que sí tiene ese grado cuentístico porque perfila una anécdota con un acontecimiento simple donde el personaje central, que es la voz narrativa, desarrolla su propia historia imaginativa a través otros procedimientos estructurales. En esta hibridación genérica mezcla la perspectiva del *flâneur* de quien retoma los aspectos subjetivos de la observación y de este punto comienza una trama en su imaginación por medio del monólogo interior al momento de inventar historias. Ya no son hechos que les suceden a otros individuos, sino a partir de la presencia de otros es el propio narrador-principal quien los toma de pretexto para recrear su propio viaje.

En el aspecto del espacio-tiempo hay una situación similar entre la ficción y lo referencial al enfrentarse una ruptura con la cotidianeidad. El cuento-crónica se escenifica en los espacios reales de la Ciudad de México decimonónica y el tranvía. Estos son descritos mediante simbolismos que el propio personaje les adhiere y que le proporcionan los elementos reales para instalarse en su mente y fantasear.

El cuento “Cartas a Clara” muestra la combinación entre la prosa poética y el relato. Por medio de la construcción epistolar, la voz enunciativa y lírica conecta con las emociones de los personajes de ambos géneros, pues no sólo expresa personalmente su

tristeza por la falta de su amada, sino que al unir el relato con la carta ejemplifica y conecta con Blanca, la otra protagonista.

La voz poética que declama sus sentimientos y que pasa a un segundo término como narrativa, establece la tensión cuentística a partir de las mismas emociones que ambos personajes tienen en común: enferman de tristeza por el abandono del ser amado. Y lo ejemplifica a la precisión con los tres géneros.

La prosa poética describe todas las sensaciones que comparten ambos ante tal pérdida de interés del ser querido, mientras que en el relato se suscitan breves acciones que clarifican este proceso de deterioro: Blanca muere y el poeta enferma de tristeza.

La gama esencial de los personajes najerianos retrata a seres comunes guiados por sus ideales, sus problemas, sus sueños y una vida que cumplir. El mexicano que sale todos los días a laborar y que lleva dentro de su mochila emocional una carga de sensaciones, valores, anhelos y cotidianeidad como cualquier otro, por ello, es notable cómo el lector se reconoce en la lectura, más allá de una descripción técnica del personaje, de lo humanamente pictórico que se vuelve la conexión entre los sentires ficcionales y los reales. Son personajes universales con vicisitudes comunes, que pueden estar en cualquier tiempo histórico, apenas delineados que tienen la tipificación: “la joven”, “el anciano” o mencionados con el nombre propio “Clara” o “Blanca”, pero que no sabemos mucho sobre ellos porque funcionan de referente para enfocar la catarsis del narrador, quien lleva la batuta principal en la narración. Es notorio el poco actuar de los personajes, que no se engloban en un concepto tradicional de cuento, en donde el acontecimiento parte sobre todas las acciones desarrolladas por el protagonista en cuestión.

La temática social fue uno de los aspectos importantes en la narrativa najeriana y que está presente en estos dos cuentos. Lo vemos a partir de la caracterización de los personajes: hombre pobre mayor; hombre joven adinerado e interesado; mujer joven y virginal; mujer mayor de treinta años y ambiciosa. Están representados estos tipos de caballeros en “La novela del tranvía”, a través del señor viejo de levita color de almendra y del esposo engañado de la matrona. En éstos percibimos a seres de bajos ingresos y de decencia incuestionable, que siempre, a pesar de su precariedad, están dispuestos a dar lo mejor de sí para los suyos; en contraposición a otros personajes que el dinero no les es suficiente y son avaros e indecentes.

Respecto a la construcción de personajes femeninos hay una antítesis en la descripción de las mujeres jóvenes y las adultas. Las primeras son: sensibles, tímidas, sencillas, cultas, en algunos casos rubias —a veces no es el caso, pero en su mayoría son de tez blanca—, dedicadas a las tareas del hogar y al cuidado personal, elementos esenciales que describirían el prototipo de mujer ideal para el cuidado de las familias en esa época social. Mientras que las otras son: experimentadas, decididas, cultas, arrogantes, y según los narradores de las dos historias, ambiciosas.

Éstas aparecen representadas en los dos cuentos: las supuestas hijas del señor de levita, dos señoritas quinceañeras dispuestas al amor; y la joven Blanca; quienes pobres o ricas tienen estos rasgos que van en contraposición a las mujeres adultas que tienen mayor experiencia y voto de decisión. Esta dualidad de bueno-malo se aprecia en los cuentos “La novela del tranvía” y “Cartas a Clara” por medio de la mujer de treinta años “adúltera” y Clara a quien va dirigida la epístola de amor y por la que se deriva el cuento completo, ya que estas damas no entran en la idealización de mujer inocente que tienen los narradores.

Notamos también el interés del autor por destacar los temas de contrastes sociales de su época, preocupándose mayoritariamente por las diferencias clasistas, aspecto crítico que hizo presente de manera oportuna y cautelosa en sus textos.

Para la observación del espacio utilicé el libro de Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, ya que la autora tiene un completo estudio sobre los escenarios posibles contruidos en la ficción, y me brindó datos esenciales para clasificar el modo metafórico en como Gutiérrez Nájera pobló y dio una fuerte carga connotativa a la atmósfera de sus historias.

Dentro de su estética se ve reforzado el valor subjetivo de las emociones por medio de un viaje hacia la conciencia y los deseos interiores. Sin duda, éste es un elemento que el autor aportó al género pues dotó de subjetividad la entidad donde se realiza la acción, y encauzó detonantes espaciales en donde se construye la esencia de la historia por medio de un elemento representativo como un tranvía o un elemento natural como la noche. Con esto supo interpolar dos niveles trascendentes en la ficción: el real y el simbólico.

En “La novela del tranvía” la Ciudad de México porfiriana del siglo XIX está totalmente nombrada y detallada partiendo de las descripciones que nos hace el narrador principal de los puntos donde transita el transporte, cargada de una evolución

cosmopolita y a la vez un desfase social por estar presentes los dos extremos económicos: la pobreza y la riqueza.

El espacio simbólico tiene una carga completamente psicológica y retórica que se ve representada por las fantasías y las memorias otorgándole una nueva dimensión referencial a la narración. Los cuentos aquí analizados detonan una carga metafórica sustancial porque por medio del tranvía y los recuerdos sentimentales se propicia que la voz enunciativa escape hacia espacios idóneos y a la vez comunes en donde todos hemos estado; por ello es fácil identificarse cuando va imaginando vidas en el *wagon* del tranvía, o remembrando sus momentos de amor porque vinculan interconexiones emocionales que se viven día con día y que rompen esa singularidad en la narración para cargarla de espacios nuevos por donde trasladarse.

El análisis arrojó que el espacio en los cuentos es psicológico y metafórico, que la crónica y la carta poética dan a los escenarios una carga emotiva que se refleja en los personajes, y en especial al cronista-narrador y al poeta-narrador, un anclaje propicio del tema requerido y necesitado para el cuento, pues por medio del viaje el narrador principal de “La novela del tranvía” sueña despierto, mientras que en “Cartas a Clara” el dolor se extiende con los recuerdos del amor de antaño. Podemos apreciar, en conjunto y por separado, una interconexión subjetiva poderosa en cada uno de los espacios desarrolladas en los cuentos, guiados por medio de los sentimientos de los narradores que construyen escenarios sinestésicos que permean más que las propias acciones.

De igual forma que el espacio, la temporalidad en los cuentos desarticula cualquier linealidad en el tiempo de la historia por medio de pausas que describen y priorizan las ensoñaciones de la conciencia. Un componente que sin duda destaca en las historias es el rompimiento lineal en la temporalidad que cambian la continuidad de la trama como antes estaba concebido; además de la aportación metaliteraria que vuelve la narración como un *collage* con historias que pueden leerse de manera independiente y que a la vez se yuxtaponen, para crear toda una organización que enriquece la intención sinestésica que se requiere para acentuar la intención emocional e imaginativa que aporta cada cuento.

Lo que hice en la sección de análisis del lenguaje retórico y alegórico fue tomar solamente las figuras y semas que remarcaban la temática de cada historia, pues abundan en toda la estructura narrativa varias figuras literarias.

A través de estos puntos destacó la reorganización discursiva en la que Gutiérrez Nájera ahondó en algunos de sus cuentos, preponderando el lenguaje sobre la misma fábula constitutiva por acciones emocionales que enfatizan el sentimiento principal, creando instancias en la conciencia, sin nunca dejar de lado los valores que defendió en su estética literaria: la belleza, la verdad, la bondad y la imaginación.

Bibliografía

Fuentes directas

- Gutiérrez Nájera, Manuel, *Obras XII. Narrativa II, Relatos (1877-1894)*, México, UNAM, 2001.
- _____, *Cuentos frágiles*, México, UNAM, 1993, (Nuestros Clásicos, #67).
- _____, *Cuentos frágiles. Por donde se sube al Cielo*, México, Penguin Random House/UNAM, 2017.

Fuentes indirectas

- Anderson Imbert, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, 3ª ed., Barcelona, Editorial Ariel, 1999.
- Ayuso de Vicente, María Victoria, Consuelo García Gallarín, et. al., *Diccionario de términos literarios*, 2ª ed., Madrid, AKAL, 1997.
- Aznar Inglés, Eduardo, *El monólogo interior. Un análisis textual y pragmático del lenguaje interior en la literatura*, Barcelona, EUB, 1996.
- Bache Cortés, Yolanda, Alicia Bustos Trejo, et. al., *Memoria Coloquio Internacional de Manuel Gutiérrez Nájera y la cultura de su tiempo*, México, UNAM, 1996, (Instituto de Investigaciones Filológicas, #5).
- _____ y Margarita Bosque Lastra, *Escenario del Duque Job. Exposición bibliohemerográfica*, México, UNAM, 2001, (Instituto de Investigaciones Filológicas e Instituto de Investigaciones Bibliográficas).
- Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, 7ª ed., Madrid, Cátedra, 2006.
- Baudelaire, Charles, *El Spleen de Paris*, Trad. de Emilio Olcina Aya, México, Fontamara, 1989.
- Beristáin, Helena, *Análisis estructural del relato literario*, México, UNAM, 1982.
- _____, *Diccionario de retórica y poética*, 9ª ed., México, Porrúa, 2010.
- Baquero Goyanes, Mariano, *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, 2ª ed., Lérida, Universidad de Murcia, 1993.
- Carter Boyd, George, *Divagaciones y fantasías. Crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera*, México, SEPSetentas, 1974.

- _____, *En torno a Gutiérrez Nájera*, México, Botas, 1960, pp. 172-176.
- Chavarín González, Marco Antonio e Yliana Rodríguez González (coords.), *Literatura y prensa periódica mexicana. Siglos XIX y XX. Afinidades, simpatías, complicidades*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis/UNAM, 2017.
- Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, 3 ed., Barcelona, Editorial Herder, 1991.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, S.A., 1982.
- Clark de Lara, Belem, “Manuel Gutiérrez Nájera, narrador ecléctico”, en Olea Franco, Rafael, *Doscientos años de narrativa mexicana Siglo XIX*, México, El Colegio de México, 2010, pp. 251-275, (Serie Literatura Mexicana, XI).
- _____, *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*, México, UNAM, 1998, (Instituto de Investigaciones Filológicas, #9).
- _____ y Fernando Curiel Defossé, *El modernismo en México a través de cinco revistas literarias*, México, UNAM, 2000, (Colección de bolsillo, #16).
- Curiel Defossé, Fernando, *El cuento mexicano en el modernismo*, México, UNAM, 2006, pp. IX-XXXV/ 37-40.
- Darío, Rubén, *El modernismo y otros ensayos*, México, Alianza, 1989, pp. 31-38.
- Estébanez Calderón, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- Franco, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana, (A partir de la independencia)*, Trad. de Carlos Pujol, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 158-240.
- Guillón, Ricardo, *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos, 1963, pp. 7-66.
- Gómez del Prado, Carlos, *Manuel Gutiérrez Nájera vida y obra*, México, Ediciones de Andrea, 1964, pp. 5-29, 104-125, 150-175.
- González, Aníbal, *La crónica modernista*, España, José Porrúa Turanzas, S. A., 1983.
- Gutiérrez Nájera, Manuel, *Cuaresmas del Duque Job y otros artículos*, México, Ediciones Chapultepec, 1946, pp. 7-16.
- _____, *Cuentos completos y otras narraciones*, 2ª ed., México, FCE, 1983, pp. 7-47.
- _____, *Cuentos, crónicas y ensayos*, México, UNAM, 1973, pp. IX-XXVII, (Biblioteca del Estudiante Universitario, #20).

- _____, *El duelo nacional, la desaparición de la plata*, México, UNAM, 1988, pp. 13-23.
- _____, *Obras*, México, FCE, 2003.
- _____, *Obras I. Crítica literaria, ideas y temas literarios. Literatura mexicana*, México, UNAM, 1995, pp. 15-106.
- _____, *Obras III. Crónicas y artículos sobre teatro, I (1876-1880)*, México, UNAM, 1974, pp. VII-XXVI.
- _____, *Obras XI, Narrativa I. Por donde se sube al cielo (1882)*, México, UNAM, 1994, pp. XXXVII-LXIX.
- _____, *Por donde se sube al cielo*, México, UNAM, 2009, (Colección Relato Licenciado Vidriera, #24).
- Gutiérrez Nájera, Margarita, *Reflejo*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes. Departamento de Literatura, 1960.
- Íñigo Madrigal, Luis, *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II. Del Neoclasicismo al Modernismo*, 2ª ed., Madrid, Cátedra, 1993, pp. 495-549, 583-590.
- Lancelotti, Mario A., *De Poe a Kafka para una teoría del cuento*, 3ª ed., Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1974.
- Leal, Luis, *Breve historia del cuento mexicano*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Centro de Ciencias del Lenguaje (ICUAP), 1990, pp. 3-63, (Serie Destino Arbitrario, #2).
- _____, *El cuento mexicano, De los orígenes al modernismo*, Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966.
- Machado, Manuel, *Impresiones. El modernismo, artículos, crónicas y reseñas (1899-1909)*, Valencia, PRE-TEXTOS, 2000, pp. 14-31.
- Monsiváis, Carlos, *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, 6ª reimpr., México, Ediciones Era, 1992, p. 28.
- Mora, Gabriela, *El cuento modernista hispanoamericano: Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Díaz Rodríguez, Clemente Palma*, Lima, Latinoamericana Editores, 1996.
- Munguía Zatarain, Martha Elena, *Elementos de poética. El cuento hispanoamericano*, México, El Colegio de México, 2002, pp. 9-176.

- Oviedo, José Miguel, "Albores del modernismo" en *Historia de la literatura hispanoamericana 2. Del romanticismo al modernismo*, Madrid, Alianza, 2001, pp. 217-258.
- _____, *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XIX. Del romanticismo al criollismo*, Madrid, Alianza, 2001, pp. 7-31, 247-250.
- Pacheco Carlos, Luis Barrera Linares, et. al., *Del cuento y sus alrededores*, 2ª ed., Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamérica, 1997.
- Pacheco, José Emilio, *Antología del modernismo [1884-1921]*, tomo I, México, UNAM, 1970, pp. XI-LI, (Biblioteca del Estudiante Universitario, #90).
- Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI, 2001.
- Poot Herrera, Sara, *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*, México, UNAM, 1996, pp. 11-60, 85-125.
- Rey Briones, Antonio del, *El cuento literario*, España, Akal, 2008, pp. 9-99.
- _____, *El cuento tradicional*, España, Akal, 2007, pp. 9-67.
- Rodríguez López, Jesús y Bernardo Navarro Benítez, "Los tranvías y la competencia con los camiones, 1900-1945" en *El transpone urbano de pasajeros de la Ciudad de México en el siglo XX*, Comité Editorial del Gobierno del Distrito Federal, UNAM, 1999, (Serie "Así funciona tu ciudad").
- Schulman, Iván A., *Génesis del modernismo*, 2ª ed., México, El Colegio de México/ Washington University Press, 1968, pp. 9-138.
- Utrera Torremocha, María Victoria, *Teoría del poema en prosa*, España, Universidad de Sevilla, 1999, (Serie Lingüística, #12).
- Valles Calatrava, José R. y Francisco Álamo Felices, *Diccionario de teoría de la narrativa*, Granada, Editorial Alhulia, 2002.
- Vela Arqueles, *El modernismo*, México, Porrúa, 1979.
- Wilde, Oscar, *La decadencia de la mentira*, Trad. de María Luisa Balseiro, Madrid, Ediciones Siruela, 2000.
- Zavala, Lauro, *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, 2ª ed., México, UNAM, 2008.
- _____, *Cómo estudiar el cuento. Teoría, historia, análisis, enseñanza*, México, Trillas, 2009.

Sitios electrónicos

- Bernat Castany, Prado, “Reseña de figuras III de Gérard Genette”, [en línea], Barcelona, Universitat de Barcelona, 2008, <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/34775/1/564817.pdf>
- Callejas, Miroslava, “Los primeros tranvías eléctricos, un símbolo del México moderno” en *El Universal* [en línea], Ciudad de México, México, 23 de noviembre de 2016, <https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/colaboracion/mochilazo-en-el-tiempo/nacion/sociedad/2016/11/23/los-primeros>
- Cohen, Viviana, “La leyenda del callejón Salsipuedes y otros datos inadvertidos de la Avenida Juárez”, en *MXCITY Guía Insider* [en línea], Ciudad de México, México, <https://mxcity.mx/2017/08/la-leyenda-del-callejon-salsipuedes-y-otros-datos-inadvertidos-de-la-avenida-juarez/>
- Fernández Diana, “Nomenclatura del traje y la moda. Levita Príncipe Alberto/Prince Albert Frock Coat” en *Vestuario Escénico* [en línea], <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2017/02/02/nomenclatura-del-traje-y-la-moda-levita-principe-alberto-prince-albert-frock-coat/>
- Gallardo Negrete, Francisco, “El tranvía de la Ciudad de México: una historia para personas que viajan en camión y en metro”, en *Nexos* [en línea], Ciudad de México, México, febrero 20, 2018, <https://labrujula.nexos.com.mx/?p=1716>
- Gutiérrez José Ismael, “Manuel Gutiérrez Nájera y la crónica como género de transición o la confluencia del periodismo y la literatura” en *Literatura mexicana: Revista semestral del Centro de Estudios Literarios* [en línea], México, UNAM, año 30, núm. 1, enero-junio de 2019, p. 621, <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/289/289>
- Krasniqi Florie, “El texto epistolar: un punto de intersección entre los géneros discursivos y los géneros literarios” [en línea], España, Universidad de Granada, 2014, <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/39158/1/El%20texto%20epistolar.pdf>
- “Los carruajes Coupé” en *Carruajes el de la Rubita* [en línea], <http://www.carruajeseldelarubita.es/coupe/>

Pérez Rodríguez, Lhaila Elvia y Juan Luis Rodríguez Parga, “El templo de Nuestra Señora de Loreto en la ciudad de México”, en *Revistas UNAM* [en línea], Ciudad de México, México, p. 86, www.revistas.unam.mx

“Significado del azahar” en *bodas.com.mx* [en línea], 23 de julio de 2017, <https://www.bodas.com.mx/debates/significado-del-azahar--t218615>