

Fantasia e ironía en los cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera

JOSÉ ISMAEL GUTIÉRREZ
Universidad de La Laguna

Los ochenta y tantos cuentos que produjo el escritor mexicano Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) entre 1877 y 1894, además de dos centenares de poemas, un sinfín de crónicas, crítica literaria, una novela (*Por donde se sube al cielo*, publicada en 1882 en el periódico *El Noticioso*) y tres proyectos frustrados de textos novelescos («Un drama en la sombra», «La mancha de Lady Macbeth», y el «Monólogo de Magda»), ostentan una variedad temática y estructural que cubre la mayoría de las vertientes ficcionales y seudoficcionales de su tiempo. En ellos están presentes la estampa costumbrista, la crítica de índole naturalista, el esbozo realista, el sentimentalismo romántico, la vena humorística y hasta la nota fantástica, entre otras modalidades.

El concepto de «hibridismo» con que resuelve Rosamel S. Benavides casos específicos de obras finiseculares que se articulan entre la estética realista (naturalista) y la modernista¹, cuadra a la perfección con el talante de las ficciones najerianas, y no sólo porque en ellas estén fundidas, como acabamos de indicar, las recién mencionadas líneas literarias (unas más injerentes que otras), sino porque la misma conformación interna de tales relatos parece presuponer que nos hallamos ante un espacio abierto a inflexiones multiescriturales que luchan por imponer su presencia en varios niveles del discurso, un campo fértil de batalla o de experimentación tejido de continuas referencias intra y extratextuales.

En efecto, el doloroso romanticismo de «Juan el organista» (1894) o la crudeza de ciertas escenas realistas —como en «Un 14 de julio» (1893)— son sólo dos de las distintas posibilidades que encontramos activadas en la narrativa del Duque Job, seudónimo del escritor que se ha convertido con el tiempo en una especie de sobrenombre. Otros de estos ingredientes son el arreba-

¹ Vid. Rosamel S. Benavides. *Desarrollo y transformaciones del cuento hispanoamericano en el siglo XIX*. New York. Peter Lang Publishing. 1995, pág. 193.

to lírico del lenguaje, a veces rayano a la laxitud genérica del poema en prosa, todavía por entonces de novedosa factura, o, sin ir más lejos, la corriente irónica que atraviesa los más íntimos entresijos de la anécdota historiada, o también la irrupción de lo fantástico en el marco realista de la acción. Aunque el tratamiento de este último elemento sólo aparece reflejado con amplitud en escasos relatos —así «La pasión de Pasionaria» (1882), «Rip-Rip el aparecido» (1890) y «El desertor del cementerio» (1880)— o en algunos textos donde la presencia de lo onírico o la personificación de elementos inanimados (una moneda, un paraguas, un cometa,...) sugieren en el plano de los acontecimientos una ruptura de las leyes que gobiernan la razón y el mundo objetivo, el papel que desempeña lo fantástico en los cuentos de Gutiérrez Nájera merece un lugar de estudio independiente, un tanto más detenido por cuanto ha sido subestimado frente otras líneas tendenciales consideradas más relevantes dentro de su obra.

En cuanto a la ironía y al humor, a estas alturas no cabe duda de su importancia en la gestación de gran parte de sus creaciones, ya sean poemas, crónicas, ensayos o simples cuentos. La crítica ya ha insistido en este aspecto lo suficiente. Relacionamos aquí humor e ironía porque, pese a las numerosas ocasiones en que se ha querido deslindar ambas nociones, los intentos de oponer el territorio conceptual perteneciente a la ironía a aquel que corresponde por exclusividad a los dominios del humor adolecen de borrosas franjas demarcadoras. Para Lauro Zavala «[l]a ironía es [...] la forma más completa de escepticismo y, por ello, es un producto de la razón. Es un acto intencional, que significa el reconocimiento de una paradoja. El humor, en cambio, es el producto de la libertad que significa poder jugar con las incongruencias del mundo, con las palabras, las reglas y las convenciones. En una palabra —concluye el crítico—, mientras la ironía es la expresión de un desencanto, el humor es un ejercicio de la imaginación»².

Partiendo de tales presupuestos, humor e ironía serían entonces nociones bien diferenciadas y su coincidencia o hipotética simultaneidad en un texto dado, puramente accidentales. Sin embargo, pese a la validez de esas zonas fronterizas (teóricamente precisas) que dividen a ambas formas de expresión, en «La cucaracha» —que abordaremos de inmediato—, al igual que en otros cuentos najerianos, la ironía y el humor aparecen estrechamente interrelacionados. Si por un lado, la primera reviste de «ambigüedad ética y estética» al texto literario «a secas», convirtiéndolo en irónico, si —como afirma Zavala— no trata de imponer ningún «juicio moral acerca del mundo», aunque el lector tenga siempre la posibilidad de inclinarse hacia una u otra visión (requisitos *sine qua non* de toda manifestación irónica), al mismo tiempo, por otro lado, el esguince irónico, la ironía narrativa, estimulan el desborde inconteni-

² Lauro Zavala. «Humor e ironía en el cuento mexicano contemporáneo» en AA.VV. *Paquete: Cuento (La ficción en México)*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro de Ciencias del Lenguaje, 1990, pág. 169.

ble de la imaginación (especificidad, según argumentos del mismo Lauro Zavala, del humor) activando las potencialidades lúdicas y creativas del lenguaje, al margen de que sea un acto intencional producto de la razón o no.

Si estableciéramos una tipología del humor basada en cinco rasgos (el juego de palabras, el humor negro, el de situación, el hiperbólico o de exageración y el humor de ironía), hallaríamos con sorpresa que esta última modalidad, combinada en más de una ocasión con alguna de las anteriores, es la que con mayor fuerza actúa —a través de la omnisciencia narradora— sobre la superficie textual de las ficciones najerianas. Proyectada desde la Antigüedad Clásica sobre un nutrido elenco de soportes retóricos específicos —entre otros, el doble sentido, la paranomasia, la alegoría, la metáfora, la antífrasis, la antítesis y la hipérbole, junto con otros menos compartimentables, como el equívoco, la cita proverbial o el tomar por literal una expresión manifiestamente figurada³—, la ironía en la narrativa de Manuel Gutiérrez Nájera ofrece divergentes facetas. Si en relatos como «Historia de una corista» (1881) muestra una coloración pesimista, en otros evoluciona en dirección contraria a la establecida por dicho texto desde el momento en que se ilumina de nuevos horizontes literarios que le sirven para ingresar en otros órdenes de creación. La variedad de matices de la que hace gala, más que la dispersión, confirma la unidad del procedimiento: los mecanismos verbales modelados por los irónicos narradores en la mayoría de los textos que comentaremos pertenecen a la categoría de «estable» fijada por Wayne C. Booth⁴.

Estable, intencionada, finita y encubierta, la ironía, ornada con otros aditamentos narrativos extraídos tanto del terreno de la expresión lingüística como del plano semántico de la narración, perfora las tramas de un elevado número de cuentos. En «La cucaracha», de 1883, el siempre elástico matiz irónico se enriquece gracias a una dimensión fantástica de la que suelen estar desprovistas otras narraciones najerianas. Como en *La metamorfosis* (1916) de Franz Kafka (1883-1924), de la que podría considerarse un embrionario antecedente⁵, en el cuento de Gutiérrez Nájera el personaje sobre el que gira

³ Un detallado recorrido histórico por las diferentes teorías sobre la ironía, desde sus orígenes socráticos a sus formulaciones más recientes, nos lo facilita Pere Ballart en su libro *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona. Quaderns Crema. 1994.

⁴ A esta frecuente modalidad del discurso irónico, Booth le adjudica cuatro constantes: a) su creación *intencionada* (los seres humanos la utilizan para que sea oída o leída, como en este caso, y entendida con cierta precisión por otros seres humanos); b) su presentación *encubierta* al ser ideada para que sea reconstruida con significados diferentes de los que se aprecian a simple vista; c) su carácter *estable* o fijo (una vez reconstruido el significado, al lector no se le invita a socavarlo mediante nuevas demoliciones y reconstrucciones); d) y en cuarto lugar, su naturaleza *finita*, es decir, los significados reconstruidos son locales, limitados (Wayne C. Booth. *Retórica de la ironía*. Versión española de Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito. Madrid. Taurus Ediciones. 1986, págs. 30-32).

⁵ En su artículo «Change is the Unchanging: Washington Irving and Manuel Gutiérrez Nájera». *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century* (I, 3 [1973]) Howard M. Fraser apunta en una nota a pie de página (la número 7) esta posibilidad calificando a Nájera como «a

la trama se transforma en un ser de otra especie, en un animal, sólo que, a diferencia de lo que ocurre en la novela del escritor checo, en «La cucaracha», situada en el impreciso espacio que media entre la realidad y el sueño, el orden del proceso metamorfoseador se invierte: el ingreso en el universo extraordinario, fantástico, no se produce con la mutación del ser humano en animal, sino tras el regreso de la persona metamorfoseada a su estado originario. Además, el clima de angustiosa incomunicación y de aislamiento en relación con el mundo circundante que vive Gregorio Samsa es sustituido en el relato de Nájera por una atmósfera dinámica regida por lo maravilloso y el espíritu novelesco de aventura, jugueteo dialéctico –hiperironizado, onírico, delirante– que sostiene el impertinente insecto, aprendiz de brujo transmutado por mediación de artes alquímicas en coleóptero, con un autor-narrador atónico, aunque abierto siempre a experiencias insólitas que lo sustraigan de la prosaica cotidianidad en que vive. Ejemplo de diálogo frívolo, ligero:

– Tenga Ud. la bondad de no alarmarse. Comprendo que mi presentación ha sido brusca...

– Hombre, sobre todo, eso de haberse metido en mi cama...!

– Mil perdones: estaba cansadísimo. Imagínese Ud.: tengo amores con cinco focos eléctricos y no descanso; positivamente no descanso. Hoy, por ejemplo; anduve de parranda. Tomé bastante jugo de eucaliptus, y ahí tiene Ud. que el pícaro licor me trastornó un tantico la cabeza. Quise volver a casa pero desatinado perdí el rumbo, y me he colado, sin saber cómo ni cuándo, en la propia recámara de Ud. Le suplico, por consiguiente, que me excuse. Ya sabe Ud. lo que es el vino... Ud. se habrá embriagado muchas veces...

– No, señor...

– Pues, hombre, a mí las hembras y el alcohol me traen sin juicio...»⁶

La sorpresa del suceso extraordinario, síntoma que anuncia la proximidad de lo maravilloso –si bien enmarcada esta vez en la esfera de lo sobrenatural– contagia también la anécdota de «El desertor del cementerio». De nuevo, humor e ironía. La súbita presentación en el domicilio del narrador de un cadáver viviente –aristocrático donjuán parisino novelado por Arsène Houssaye (1815-1896) en *Las grandes damas* (1868), o sea, Juan Octavio, Duque de París⁷–

Borgian precursor of Franz Kafka» (pág. 157). También Francisco González Guerrero encuentra en este cuento «adivinatoras analogías» con «El príncipe Alacrán», uno de los relatos del autor de *Cuentos malévolos* (1904), el peruano Clemente Palma (1872-1946), («Estudio preliminar» a Manuel Gutiérrez Nájera. *Cuentos completos y otras narraciones*. Prólogo, edición y notas de E. K. Mapes. México. F.C.E. 1958, pág. XXXV).

⁶ Manuel Gutiérrez Nájera. *Cuentos completos*, ed. cit., pág. 334. Todas las referencias a los cuentos de Nájera pertenecen a esta edición. En adelante la página de procedencia se especificará dentro del texto, al final de cada cita y entre paréntesis.

⁷ El cuento de Nájera rescuita al protagonista de *Monsieur Don Juan*, novela de la serie *Nos grandes dames* (4 vols.) de Houssaye, es decir, Jean Octave de París. Del personaje comentará en

provoca un efecto de guiño irónico que desmelodramatiza los hechos que el seductor francés, con impenetrable naturalidad, relata. El extraño personaje de ultratumba, gran amor en vida, cuenta después de muerto con el privilegio de surgir un día al año de su tumba para así poder admirar las bellezas femeninas de distintos países. Esta vez le ha tocado la ocasión de visitar México. Distanciamiento percibimos aquí, en esta exhibición de fantasía irónica. Distanciamiento, sí, aunque Gutiérrez Nájera no se libra del todo del humor burgués, melodramático, que equilibra la alternancia de ternura y sonrisas, apelando además a lo escatológico y trivializando realidades trascendentes como la de la muerte. La desmitificación de asuntos románticos (por ejemplo, la atmósfera terrorífica común en las historias de aparecidos) se consolida de antemano en la simpática presentación que de sí mismo hace el Duque de Parisis:

«— Caballero, yo soy un desertor del cementerio ¡Tenga la bondad de no mirarme con esos ojos espantados! Soy un muerto. La vida que hoy disfruto es como la mayoría de los relojes: sólo tiene cuerda para un día. Suplico a Ud., por consiguiente, que no perdamos un minuto. Puede Ud. darme la mano sin recelo: antes de venir a su casa he dado una vuelta por mi tocador, para lavar mis manos del polvo recogido en el sepulcro y para arrancar de mi bigote el último gusano. Ya estoy presentable. Mi sudario aguarda pacientemente dentro del guardarropa y he tenido la precaución de recortar mis uñas. Muerto y todo, me creo aún sobrado capaz de donjuanizar alegremente con las damas» (pág. 46).

En opinión de Jesús Gutiérrez, «[l]a ironía, que empapa casi toda la obra del autor, se intensifica aquí hasta convertirse en ‘humor negro’»⁸. No hay duda de ello. Precisemos, sin embargo, que ese humor negro alcanza en el cuento de Gutiérrez Nájera escaso desarrollo. La operancia del humor negro en «El desertor del cementerio», más que afectar a la globalidad de sucesos iróni-

un artículo: «Octavio de Parisis, el Don Juan de Arsenio Houssaye, carece de épica soberbia. No es más que un voluptuoso indolente cuyos deseos jamás tienen los arranques del amor. Su poeta le hizo demasiado irresistible; las más grandes conquistas le cuestan apenas unas cuantas escaramuzas; no tiene más que el trabajo de dejarse querer. Los corazones caen cocidos y guisados en la alfombra de este cazador de alcoba. La pasión no acompaña a su fortuna, rápida como una sonrisa. Toma a las mujeres, las pierde, las recoge, las arroja, con una ligereza implacable. No son en sus manos más que unos juguetes efímeros. El remordimiento cosquillea apenas su indiferente escepticismo, pero nunca lo muerde.// Octavio encierra a sus víctimas bajo la ceniza de sus tabacos, entre un suspiro y un epigrama. Arroja sus queridas pasadas al olvido, como los sultanes de la antigua Turquía arrojaban sus odaliscas al Bósforo. Estas víctimas, muertas en el campo del deshonor, le inspiran una lástima igual a la que siente el general triunfante por los soldados muertos en la lucha» (Manuel Gutiérrez Nájera. «Un grano de arena, de A. García Gutiérrez» [1881]. *Obras IV. Crónicas y artículos sobre teatro, II [1881-1882]*. Introducción, notas e índices de Yolanda Bache Cortés; edición de Yolanda Bache Cortés y Ana Elena Díaz Alejo. México, UNAM, 1984, pág. 147).

⁸ Jesús Gutiérrez. «Modalidades estilísticas y aspectos ideológicos en la prosa de Gutiérrez Nájera», AA.VV. *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, en edición de José Olivio Jiménez, New York, Eliseo Torres & Sons, 1975, pág. 82.

co-fantásticos historiados, se reduce en sentido estricto al arranque de la trama. En este contexto el narrador ironiza las situaciones neutralizando la oposición verosímil/inverosímil, humor/gravedad y resaltando sobre todo lo singular del acontecimiento vivido.

«El duque no me infundía temor. Lo singular de la aventura y el hallarme mano a mano con un muerto ilustre, halagaban mi fantasía, sedienta de lo maravilloso. A mí me gusta la elegancia en todo, y Parisis era un muerto de buen tono...» (48).

Si se puede hablar de humor negro en «El desertor del cementerio» —como parecen subrayarlo, en efecto, las coordenadas ideoestéticas que toman forma en el planteamiento inicial del relato— lo es sólo en la medida en que la técnica se ajusta a los cuatro lineamientos arquetípicos que propone Mathew Winston en su trabajo «Humour noir and Black Humor»: 1) la persistente combinación de elementos disímiles (por ejemplo, la simultaneidad incongruente de lo amenazante y lo divertido, el horror y la farsa, lo repugnante y lo sofisticado; 2) la presentación de lo imposible como posible a través del uso de un narrador desconfiable que relata como verdaderos eventos increíbles; 3) el constante distanciamiento del lector respecto a los personajes mediante la fluctuación entre acciones serias y ridículas, y 4) la ruptura de la ilusión que la obra crea, obligándonos a pensar en ella como en un mero artificio de ficción⁹.

Por lo demás, la tensión humorística en su aspecto más generalizado se afloja a partir de ahí, en cuanto Juan Octavio, guiado por el narrador, incursiona en ambientes de fiestas y salones aristocráticos repletos de bellas mujeres que el resucitado contempla extasiado, con interés más artístico que erótico-sensual. Notamos en esta parte del relato un predominio de la descripción sobre la narración. Observamos también que los procedimientos de la ironía se aclimatan. Si en los cuentos de Gutiérrez Nájera el método irónico no siempre descarta la interpelación del juicio moral ni mucho menos la mirada compasiva, en casos como éstos tales consideraciones pasan totalmente desapercibidas. Por otra parte, el enlace del humorismo con la fantasía está contradiciendo la ley esencial de objetividad con que la tradición literaria otorga autonomía a este estilo sofisticado de comunicación verbal. De multiformes contornos, el humor aventura dos frentes: uno serio que ironiza el drama de la vida, y otro desenfadado que resta trascendencia a otro asunto que no sean los serpenteamientos frívolos de la mente. El humor, la ironía, lo sarcástico, en tanto formas intermedias, híbridas, de enfrentarse a la volubilidad del mundo, penetran en la médula de una sensibilidad que justifica la bipartita gradación de discursos aquí puesta de

⁹ Mathew Winston. «Humour noir and Black Humor» en AA. VV. *Veins of Humor*, ed. de Harry Levin, Cambridge, Harvard University Press, 1972, págs. 269-284.

manifiesto. El resultado no es tanto la desesperación total y la carcajada, como la melancolía y la sonrisa que a través de una simple lectura de estos textos se traslucen.

Por otra parte, «El desertor del cementerio» termina por cerrar las puertas a toda posibilidad de estupor. A la inicial impresión de espanto, de la que tenemos noticia a través del muerto viviente y no porque *a priori* nos informe de ello la voz de un narrador atemorizado, le sucede enseguida un vivo gesto de curiosidad por parte del mismo. Ese mismo asombro que en primer término embarga al interlocutor del duque de Parisís se debe a lo «exótico» de la situación en que se ve envuelto, no a la visión repugnante de un cadáver animado. La pulcra imagen de la que hace gala con su repentina aparición anula cualquier efecto de este tipo. Era el duque de Parisís «un hombre de alta estatura, esbelto y vigoroso, como el Apolo de Belvedere, y altivo y elegante como Milord de Brummel. Un traje negro correctísimo, que todavía mostraba la nostalgia de Inglaterra, cubría un cuerpo de gladiador romano» (45-6). Esbelto, vestido con etiqueta, más que miedo, el resucitado inspira simpatía. Y no sólo eso; también inspira risa: «A primera vista, el duque de Parisís me pareció un tenor de ópera cómica, que iba a presentarme su credencial firmada por Gostkowski» (47).

Los hechos narrados en «El desertor del cementerio», se refieren como auténticos, vividos en un estado de lúcida vigilia, «La cucaracha», en cambio, —especialmente en los primeros renglones—, deja cierto margen a la duda, sin que al final quede resuelta la insistente vacilación entre la explicación realista y la explicación onírica. El narrador, supuestamente identificable con un cronista real que escribe para unos lectores («Y es verdad: mis lectores, habituados a que les trate con llaneza y desparpajo...», etc., pág. 332) —un cronista que responde al nombre de M. Gutiérrez Nájera, con que firma el texto, o que se oculta tras el seudónimo de *El Duque Job*— confía parcialmente en la credibilidad de la historia, ya que al mismo tiempo, consciente de que a pesar de su autoridad, de la ingenuidad del público, no debe abusarse ilimitadamente, ve caer en saco roto sus ambiguos intentos de hacer pasar por verídico el testimonio de una experiencia originada sólo en la mente del emisor del discurso. El pacto con el lector implícito, siguiendo una táctica prescindible pero que, en cualquier caso, contribuye a aumentar la coherencia interna del relato, es lo único que convierte en fiables los extraordinarios hechos que se refieren como si de una crónica de sucesos cotidianos se tratase. El juego de espejos se multiplica con el mecanismo del desdoblamiento del autor, narrador-testigo de la historia y, a su vez, uno de los personajes principales, con la ambigüedad entre lo real y lo ficticio, entre lo vivido y lo soñado, que no se disipa en ningún instante, ni aun cuando el narrador-personaje, una vez transformado también, junto al simpático mago y alquimista, en coleóptero volador, realiza una excursión aérea por diversos lugares de la ciudad de México, sin por ello perder de vista sus verdaderas señas de identidad: las del periodista llamado Duque Job que escribe artícu-

los para la sección «La vida en México»¹⁰, del que este texto constituye una de las entregas diarias.

Ambos relatos, «El desertor del cementerio» y «La cucaracha», demuestran la compatibilidad de lo fantástico con el humor y la ironía, una alianza que para la mayoría de los estudiosos que han incursionado en el «género», salvo contadísimas excepciones —el caso de Emilio Carilla¹¹, Mignon Domínguez¹² o Tobin Siebers¹³, por ejemplo— está destinada al fracaso. La sátira, el humor y el juego del ingenio sólo rivalizan con lo fantástico en tanto que la identificación de esta última modalidad con el miedo (H. P. Lovecraft, Peter Penzoldt)¹⁴, con el sobrecogimiento que provoca la mágica aparición de lo sobrenatural, las repulsas de las que se nutre, según Louis Vax¹⁵, tiene absoluta razón de ser; si entendemos lo fantástico como un género (Tzvetan Todorov)¹⁶ o una categoría estética (Violeta Pérez)¹⁷ investida de unas características fijas predeterminadas.

Desde esta perspectiva, el antagonismo de ambas instancias categoriales puede considerarse ciertamente una realidad factible. Ahora bien, fuera de esta condición modificable, —al menos con una finalidad explicativa—, lo fantástico en general puede conducirse por senderos de variadísima mensurabilidad (locura, transmutación de sueño y realidad, viajes en el tiempo, ciencia-ficción, etc.) que saquean también, por supuesto, el tradicional repertorio de presagios, de seres que gozan de poderes extraordinarios, lugares encantados, apariciones fantasmagóricas o animales fabulosos, sin excluir, dentro de este abanico de posibilidades, un elemento legítimamente opcional de naturaleza no temática: el componente humorístico. Al considerar que el humor no necesariamente atenúa la aparición de lo fantástico, tal como nosotros lo entendemos, estamos dando la espalda a una cantidad respetable de teóricos que han pretendido zanjar la cuestión de otra manera. Mas no nos queda otra alternativa si queremos vincular las creaciones najerianas a esta popular línea de fabulación. En muchos casos el humor, la ironía, problematizan la valoración que de esa dimensión fantástica haga el lector, no la eliminan. Téngase en cuenta

¹⁰ Serie de artículos del diario mexicano *La Libertad*.

¹¹ *El cuento fantástico*. Buenos Aires. Editorial Nova. 1968, pág. 42.

¹² «Estudio preliminar. Introducción» en AA.VV. *Cuentos fantásticos hispanoamericanos*, 2.ª ed. Buenos Aires, ed. Abril, 1984, págs. 10-11.

¹³ *Lo fantástico romántico*. Traducción de Juan José Utrilla. México. F. C. E. 1989, págs. 104-140.

¹⁴ Cfr. H. P. Lovecraft (*El horror en la literatura*. Trad. de Francisco Torres Oliver. Madrid. Alianza Editorial, 1984) y Peter Penzoldt (*The Supernatural in Fiction*. London. Perter Nevill, 1952).

¹⁵ *Las obras maestras de la literatura fantástica*. Versión castellana de Juan Aranzadi. Madrid. Taurus. 1981, pág. 18.

¹⁶ Consúltese su libro *Introducción a la literatura fantástica*. Traducción de Silvia Delpy. México. Premià, 1987.

¹⁷ Según se desprende de su artículo «Lo fantástico como categoría estética» en *Anthropos*, n.º 154-5, marzo-abril 1994, págs. 21-24.

que la ironía, especialmente cuando el narrador y el protagonista son la misma persona, induce a la consolidación del doble sentido; fortalece la ambigüedad del texto y la interpretación que del mismo podamos realizar. Eso significa que las sucesivas oleadas de vacilaciones, de incertidumbres engendradas tanto en el plano intratextual como extratextual, lejos de aquietarse, se avivan. Si el humor, por un lado, neutraliza el sentimiento de perplejidad, por otro, no disipa completamente la sombra de la duda que gravita sobre nosotros, simples espectadores manipulados por la forma en que los hechos que leemos nos son transmitidos. A los binomios normal/a-normal u ordinario/extraordinario, en los que algunos han hecho recaer la peculiaridad de lo fantástico (Barrenechea¹⁸, Serra¹⁹), el humor, con su engañoso ademán de enmascaramiento, añade una dosis complementaria, siquiera mínima, de esa seriedad que bajo toda capa externa de manifestación humorística se halla oculta. Con el humor irónico —no obstante su función exorcizadora del miedo— la oposición incredulidad/credulidad bascula sin cesar de un extremo a otro, cuando no pierde toda relevancia.

De la misma manera que sucede con el pánico y el horror, tampoco podemos apoyarnos en la exclusividad del efecto de dubitación que, según algunos analistas, debe surgir en los personajes y/o el lector, sea éste real o implícito, para asir la escurridiza naturaleza de lo fantástico (en el lector la vacilación se origina con la quiebra operada en el mundo regido por leyes naturales que habita tras la aparición de un elemento sobrenatural; en el lector es la ambigua percepción de los hechos relatados, al integrarse él mismo al mundo de los personajes, lo que da lugar al surgimiento de la duda).

El cuento «La pasión de Pasionaria», donde obtiene carta de naturaleza lo sobrenatural metafísico, incumple muchas de las constantes propuestas por Todorov y por otros teóricos de lo fantástico. Entiéndase que lo fantástico no ha de ajustarse a una única modalización formal, sino que debe abrirse a una múltiple diversidad de discursos; su lectura es, además, polifónica. En «La pasión de Pasionaria» no se narran sucesos espeluznantes, no hay una atmósfera de misterio, de suspense aterrador que la envuelva; el lector apenas se enfrenta ante la disyuntiva de elegir entre varias interpretaciones posibles; de la sensación de extrañeza (lo mismo en el lector que en los personajes) no hay rastro. El relato, antes de ceder el paso a la anécdota, se inicia con una melancólica reflexión sobre los seres muertos y, con el apoyo de una mención erudita sobre antiguos ritos funerarios que sobreviven en la actualidad, se discute la hipótesis de que las vidas de las personas difuntas, aunque sólo sea en un estado larval, diferente, puedan prolongarse después de la «muerte» de la

¹⁸ Ana María Barrenechea. «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. (A propósito de la literatura hispanoamericana)» en *Revista Iberoamericana*, XXXVIII, n.º 80, jul.-sept. 1972, págs. 392-3.

¹⁹ Edelweis Serra. *Tipología del cuento literario. Textos hispanoamericanos*. Madrid. Cupsa Editorial. 1978, págs. 106-7.

materia. A la digresión le sigue una conversación –entablada entre el narrador y una dama– sobre las costumbres de ciertos pueblos de depositar el día de los difuntos una ofrenda sobre las tumbas. Mientras afuera cae la lluvia, la velada transcurre entretenida gracias a los relatos –«cuentos de aparecidos y resucitados»– que se refieren el uno al otro y de los cuales no tenemos constancia por menorizada a través del texto, que no los recoge. Sin embargo, la simple mención a leyendas macabras basta para crear el clima adecuado, colocándonos frente a un universo habitado por espíritus de ultratumba que erosionan los valores de la razón y la lógica. Una atmósfera propicia para la floración de lo fantasmal, de un marco terrorífico, empieza a insinuarse levemente, sí, pero sólo para que acto seguido se volatilice en un abrir y cerrar de ojos debido al cambio de matiz o de grado que se opera en la sustancia de la narración. La «bella interlocutora» formula una pregunta sobre la existencia de la transigración de las almas, a la que el oyente ficticio da una respuesta burlona; y ésta, sin más preámbulos, pasa a contar una triste historia de amor y de muerte –cuya veracidad en ningún momento pone en tela de juicio– referente a una niña huérfana de madre, a quien los vecinos de la aldea llaman –románticamente– Pasionaria. Rosalía, el verdadero nombre de la criatura, sufre en silencio los maltratos de su madrastra y de su padre, y sólo después de rogar mucho, la madre, conmovida, intercede ante Dios para que le permita ir junto a su hija. Así lo hace. A partir de entonces la niña entabla largas conversaciones, que sólo para ella son reales, con la imagen espectral de la difunta Andrea, que la ayuda a sobrellevar el peso de sus sufrimientos. Finalmente Rosalía muere y su alma sube al Cielo, a donde entra sola, sin la compañía de su progenitora, pues ésta, con la concesión de la solicitud que hiciera en su momento a Dios, había perdido todo derecho de regresar al reino celestial, conformándose con ver desde el Purgatorio cómo su hija Pasionaria juega feliz con los ángeles durante todo el día.

Lejos de lo que pudiera imaginarse, la ambientación espectral que empezaba a intuirse se borra definitivamente en beneficio de la emotividad que generan los hechos. Impregnada por la fraseología y los manierismos del tiempo en que la narración se escribe, «La pasión de Pasionaria» constituye un ejemplo extremo de delicadeza en el tratamiento literario de la pervivencia del amor (en este caso maternal) en la muerte²⁰. Su intención no es la de infundir miedo, sino la de conmovir; y para ello se vale el personaje de la sensible dama que toma la palabra (o en su caso el del autor que blande la pluma) de un efectista toque de sentimentalismo. Quizás no sea casual que una de las ver-

²⁰ Ricardo Gullón. *Direcciones del modernismo*. Madrid. Alianza Editorial. 1990, pág. 169. En el universo ultraterreno todo es factible; la vida continúa; los sentimientos no cesan. Andrea por amor sacrifica el eterno bienestar de su alma en aras de la felicidad (también eterna) de su dolorida hija. La delicadeza proviene del hecho de que el cuento, que incide en la fusión de Amor y Muerte, trata de la entrega maternal en alto grado de abnegación y pureza, alejando el texto del erotismo más o menos refinado, habitual en muchos relatos de fin de siglo.

siones de este cuento (publicado por lo menos cinco veces en la prensa mexicana) aparezca en *El Correo de las Señoras* el 10 de julio de 1887, lo que ya es bastante revelador para conocer el género de público al que está destinada la pieza, un público compuesto en su mayor parte por mujeres.

La narración pone el punto final antes de que sepamos la reacción del oyente. Por su escepticismo cabría imaginar una actitud de descreimiento; claro está que también podemos suponer que la audición del relato produjera un cambio apreciable en sus creencias acerca de la vida del Más Allá, del plano metafísico. Pero, en todo caso, de nada de eso tenemos plena seguridad. Las deducciones que podemos extraer al respecto se reducen a simples conjeturas, ya que el desenlace truncado –no de la historia que refiere la dama, pero sí del relato que leemos– deja un pequeño cabo suelto. Esta elipsis textual del cuento fantástico tiene que ver con los silencios comunicativos a los que alude Rosalba Campra como elementos transgresores de la narración que crean en el enunciado huecos vacíos de información que nosotros, los lectores, nos encargamos de llenar: «Todo enunciado es una trama formada tanto por lo que se dice como por lo que se calla», dirá la investigadora argentina ²¹. Los silencios en el texto, que activan unos mecanismos –en su mayor parte ya interiorizados– de desciframiento situacional, corren parejos a la sustitución, la presuposición o la inferencia con que solemos suplir las ausencias en el mensaje escrito.

En «La pasión de Pasionaria» los silencios del discurso son relativos, de todas maneras. Para el personaje femenino que narra, la verdad está clara: ella encuadra los hechos que cuenta en la esfera de una realidad especulativa, en la categoría de lo verdadero, de lo creíble, y el lector, presumiblemente, lo intuye de esa manera; los acepta como tales. La ausencia de problematicidad en la asunción de lo sobrenatural haría que Todorov incluyera el texto que analizamos en la parcela de lo maravilloso; sin embargo «La pasión de Pasionaria» no es un cuento de hadas, ni un relato mitológico. El ingrediente fantástico no deja de intervenir con independencia de cuál pueda ser nuestra percepción de la realidad. Desde luego que para un ateo el carácter fantástico se da por descontado; en cambio, un creyente católico aceptaría sin más, con *naturalidad* (orden decisivo en la tipología de Ana M.^a Barrenechea), la interpretación del otro mundo que ha divulgado siempre no tanto la Iglesia como la iconográfica imaginación popular. Para él el asunto es real y verosímil. Pero incluso el más fiel creyente en los dogmas divinos de la religión católica –para el que la existencia de Dios, el paraíso celestial, San Pedro, los ángeles, etc. es una idea adherida a su horizonte de expectativas– siente que la vida del Más Allá (al menos mientras permanezca en la dimensión terrestre) no forma parte de su experiencia cotidiana, pese al margen abierto de probabilidad que deriva de la certidumbre de que en un futuro indeterminado pueda, al fin, disfrutar de esa vivencia trascendente. Así pues, en tanto que asunto que escapa al control de lo empírico, de la razón

²¹ En «Los silencios del texto en la literatura fantástica» en AA. VV. *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, op. cit., pág. 49.

gnoseológica, fuera del dogma de fe la ruptura con la ley de lo ordinario se ha producido de igual manera²². No olvidemos también que hay en ello un componente sustancial de superstición: el tema de las almas que retornan del otro mundo, no para tomar venganza, ni para completar algo que dejaron inconcluso al morir, sino para mitigar el padecimiento de los seres queridos vivos.

Reconozcamos que todo lo que digamos sobre lo fantástico está dictado por las convenciones; y mientras los exégetas no se pongan unánimemente de acuerdo en la identidad de sus síntomas específicos, si es que los hay, nos vemos incapacitados para echar mano de un criterio selectivo rígido capaz de delimitar con acierto qué obra pertenece o no a esa *modalidad* de escritura, *cauce de representación o de comunicación, género, modo, tipo ficcional, lógica narrativa, retórica de lo irreal o forma* (con todos estos nombres se lo ha designado) que se percibe no por el entendimiento, sino por la sensibilidad²³, que «metaforiza experiencias límites, instancias metafísicas, primordiales del ser»²⁴, que «comprende —en su ámbito de fantasmas y nebulosidades más o menos objetivables— aquella parte de la imaginación creadora que sobrepasa —como tema— límites lógicos y entra en fronteras de delirios, irrealidades, sueños, sobreexcitaciones»²⁵. Como vemos, opiniones hay para todos los gustos.

Apoyándonos en la amplitud de mensajes interceptados nada nos hará dudar de la «fantasticidad» de relatos como «La cucaracha», «El desertor del cementerio» o «La pasión de Pasionaria». Concedámosle por ahora autoridad a un respetable entendido en la materia, Adolfo Bioy Casares, cuando asegura que «no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos»²⁶. Quizás una manera de justificar la elusiva entidad de lo fantástico, de instaurar cierto orden en medio de la maraña caótica que envuelve a este esquivo concepto, sea admitirlo como una suerte de locución verbal de la imaginación que está por encima del lenguaje, aspecto en el que coincidimos con Belevan²⁷. Es una incorrección hablar de una escritura exclusiva para lo fantástico, porque lo fantástico no se regula por unos códigos reducidos, propios. El escritor, en la elaboración de un cuento de este tipo, rara vez es consciente de estar utilizando un registro literario distinto al que emplearía a la hora de escribir un cuento de corte «realista». En ambos casos está creando. Suponemos que lo real y lo fantástico son nociones arbitrarias cuya categorización ha sido establecida

²² En términos parecidos se pronuncia Antonio Risco: «el que se crea en la divinidad de Cristo, no impide que se reconozcan su curación del ciego de nacimiento o su resurrección de Lázaro, y la del propio Cristo, como hechos que van *contra la Naturaleza*» (*Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones*. Madrid. Taurus Ediciones. 1987, págs. 24-25. La cursiva es del autor).

²³ Louis Vax, *op. cit.*, pág. 18.

²⁴ Edelweis Serra, *op. cit.*, pág. 125.

²⁵ Emilio Carilla, *op. cit.*, pág. 21.

²⁶ «Prólogo» en Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, *Antología de la literatura fantástica*, 2.^a ed. Barcelona, EDHASA, 1981, pág. 8.

²⁷ Harry Belevan. *Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*. Barcelona. Editorial Anagrama, 1976.

según los parámetros de la lógica, de la razón que entroniza una comunidad determinada (humana) o una cultura, y que estas convenciones pueden variar de una comunidad a otra, de un individuo a otro, o incluso de una circunstancia a otra. Lo fantástico hace su aparición cuando las premisas «objetivas» con las que la comunidad organiza el mundo cotidiano que la rodea dejan de funcionar; o para decirlo de otra manera, cuando se abre momentáneamente una grieta que fractura las convenciones comunitarias.

La lógica racional nos dice que los objetos carecen de vida; sin embargo la práctica narrativa viene a demostrar una y otra vez lo contrario de esta norma. Y así, atentando contra la mentalidad positivista, que no concede más validez que a lo verificable científicamente, a lo asible con la razón, tenemos la existencia de monedas personificadas, de cometas, de paraguas que se entregan a la vida alegre, que inspiran compasión, que trabajan, que tienen alma, que filosofan, que visten mal, que se marean; objetos inertes que no sólo se animizan sin asombro por nuestra parte, sino que expresan sentimientos, sufren, transmiten alegría lo mismo que los humanos, o que se apropian de voz. La actitud de extrañamiento vacila cuando se inmiscuyen dentro de la divagación de tinte fantástico continuos señalamientos de la realidad objetiva –social y política– del país, alusiones al periodismo, a actuaciones teatrales, a la literatura. La dualidad ficción/realidad, que vertebrata el oscilante ordenamiento del heterogéneo material narrativo, nos sitúa al borde de una proeza lúdica que ni siquiera para un lector moderno del siglo xx, ignaro de muchos de los referentes extratextuales correspondientes al momento en que se escribe el relato, pasa desapercibida.

En «La moneda de níquel» (1883), narración firmada con el seudónimo *Duque Job* –y que versa sobre la aparición de esa impopular moneda durante el gobierno del general Manuel González (1833-1893)²⁸– el objeto tematizado, adquiriendo una personalidad casi autónoma, se hace dueño de la situación. Aprovechando que el autor ficticio extrae una de estas monedas de níquel del bolsillo de su pantalón, la diminuta pieza de metal se dirige a su propietario para referirle sus cuitas, ensalzar cada una de las virtudes que posee y

²⁸ González, amigo de Porfirio Díaz (1830-1915), ocupa la presidencia de México durante el intervalo 1880-1884. Para paliar la escasez de moneda fraccionaria cuando caen en desconfianza los billetes del Banco Nacional –establecido en 1881 con el fin de asegurar el crédito extranjero– y para combatir el déficit presupuestario, se renuevan las transacciones comerciales con la moneda tradicional y el gobierno sustituye el cobre, hasta entonces usado, por un metal nuevo, el níquel. Muy pronto la innovación solivianta los ánimos del pueblo. Varias son las razones: «el níquel venía de los Estados Unidos, se acuñaba en cantidades ilimitadas, se falseaba fácilmente, inundaba el mercado, y después de emitirlo por su propia cuenta, el gobierno lo vendió a especuladores dándole el carácter de curso forzado» (Ralph Roeder. *Hacia el México moderno: Porfirio Díaz*. I, México. F. C. E. 1973, pág. 209). Nunca cobrará fuerza en México moneda tan falsa, sin valor intrínseco, con un siniestro parecido a la plata aleada de plomo y su brillo falaz de metal vil. La indignación de los mexicanos estalla el 21 de diciembre de 1883 con un incidente popular que pone fin a la desafortunada medida mercantil y, en consecuencia, la moneda es pronto retirada de la circulación.

reseñar los impagables servicios que le ha prestado a éste. Lo más interesante del texto es la técnica del desdoblamiento del autor real (inmiscuido en el relato cuando se nombra a un tal Sr. M. Gutiérrez Nájera) junto a la ficcionalización del autor ficticio (el Duque Job), con quien habla la moneda. Parecida motivación lleva consigo la «Historia de un peso bueno» (1892). Contrapunto de ese otro cuento publicado dos años antes, en 1890, titulado «Historia de un peso falso», con el que tanto en la forma como en el contenido apenas guarda semejanzas, «Historia de un peso bueno» se diferencia de «La moneda de níquel» en que al no disponer de un elemento constructivo dialógico, el narrador omnisciente —al mismo tiempo personaje y autor agazapado tras el seudónimo de *Junius*— se encarga de confiarnos la plática sostenida con ese apreciable conocido suyo que cayera en la bolsa de Londres, insertando, de paso, algunas reflexiones de su propia cosecha. Y en «Memorias de un paraguas» (1883), el mismo título lo dice todo: un lujoso paraguas venido a menos describe a los lectores asiduos de «La vida en México» su trayectoria vital desde su nacimiento en una fábrica francesa hasta su actual olvido «en los rincones salitrosos de los patios».

En cada una de estas narraciones los objetos que alcanzan propiedades humanas son instrumentos de uso cotidiano. La propuesta del autor es retadora en tanto en cuanto nos obliga a reflexionar sobre unos utensilios a los que los hombres destinamos una función exclusivamente práctica, con lo cual el texto nos enfrenta ante un insólito ejercicio de antropomorfización, ya que, por encima de la divertida treta que proporciona la arrolladora imaginación creativa —puesto que el autor infunde vida momentánea a seres inanimados en una situación contextual de verosimilitud²⁹—, los cuentos nos invitan a la vez a que observemos la realidad desde un punto de mira diferente, desde el ángulo de las pequeñas cosas inanimadas que nos rodean en la vida cotidiana y de las que nos servimos sin que esa pragmaticidad —a fuerza de repetitiva— soslaye la vulgar indiferencia con que solemos mirarlas. Como el narrador de nuestro tiempo, éste no busca ya lo fantástico en la circunstancia extraordinaria, sino en lo trivial y cotidiano. De menor a mayor grado de personificación, los tres cuentos se ordenan de la siguiente manera: «Historia de un peso bueno» —«La moneda de níquel»— «Memorias de un paraguas». En el primero de ellos el peso bueno no habla y es el narrador quien crea la ilusión de que el peso se comporta como una persona: camina, muestra afabilidad, no oculta su tristeza, critica a los banqueros judíos, etc. En el segundo el discurso del narrador es reemplazado a mitad del relato por el discurso de una menospreciada moneda de níquel; y en «Memorias de un paraguas» el soliloquio que enhebra el

²⁹ Arturo García Ramos reconoce como absurdo asociar el cuento fantástico con lo inverosímil, idea errónea originada en la resistencia a considerar la autonomía del texto literario y su escritura como producto de reglas propias («Mímesis y verosimilitud en el cuento fantástico hispanoamericano» en *Anales de literatura hispanoamericana*, 16, 1987, págs. 82-83). No menos cierto, como sugiere el mismo crítico, es que «el mundo de la ficción rara vez puede prescindir del referente, aunque sea para distanciarse de él» (pág. 83).

objeto parlante, realizando una pequeña incisión en su rutinaria vida, abarca la totalidad del texto.

Para este género de narraciones, de nula o escasa acción, se ha reservado el nombre de *fantasia*, como también para «Los amores del cometa» (1882) o «La odisea de Madame Théo» (1883), derroches de agudezas y metáforas que continúan entremezclando con sintético acierto el plano de la fantasía delirante con el plano de la realidad inmediata. El primero de ellos divaga poéticamente sobre la distante visión en los cielos mexicanos de un fugaz cometa. Del acontecimiento, contemplado por numerosos testigos, se ocupan los periódicos de la capital. El astro luminoso se personifica desde los primeros párrafos: «el cometa pasó impasible, sin volver los ojos, como Ulises entre las sirenas»; «sus aventuras amorosas hacen que las Siete Cabrillas se desternillen de risa, y cuando imprima sus memorias veréis cómo las comprarán los planetas para leerlas a escondidas, cuidando de que no caigan en poder de las estrellas doncellitas» (pág. 161). En «Los amores del cometa» poesía y fantasía se dan la mano en una lograda síntesis imaginativa. La versatilidad del género crónica —el cuento se publica en 1882 con el título de «Crónicas color de oro»— se presta a estos arrebatos de libertad expresiva; y posiblemente dentro de los cánones del periodismo mexicano de la época ningún otro autor, a excepción de ese exquisito Duque Job que firma «Los amores del cometa», llega a tal grado de creatividad. Máxime cuando el motivo que sirve de base temática es meramente circunstancial, como también es circunstancial la presencia de una tal Madame Théo en los escenarios teatrales mexicanos de los años 80.

De «La odisea de Madame Théo» se pueden realizar, al menos, dos lecturas: una lectura literal y descontextualizada y otra lectura contextualizada y figurada; y ambas, según cómo se mire, resultan igualmente válidas. El cuento en realidad nos vuelve a presentar otro caso de invención fantasiosa. La madre Naturaleza diseña una estatuilla de porcelana llamada Théo y, dotándola de una voz cantarina, la envía al limbo como regalo de Año Nuevo. Théo es «la muñeca más mona y más coqueta que los ojos humanos han mirado» (pág. 180), privilegiada con el don de la palabra. Los componentes de las compañías de ópera del limbo son bastante singulares. En el limbo contratan al ruiseñor y a la alondra para que canten. La Naturaleza pone los decorados y los trajes: «El tenor y la tiple cantan con acompañamiento de aguas y brisas» (pág. 180). En este natural escenario debuta Louise Théo después de salir del laboratorio de la Naturaleza. Lo imaginario se combina con datos tomados de la realidad, de la facticidad cotidiana, que el narrador —irónicamente— introduce en un contexto fantástico: «(conviene saber que en el limbo se habla el griego, gracias a la influencia del ilustrísimo señor obispo Montes de Oca)» (pág. 181)³⁰. Algunos aspectos del limbo se describen según esquemas humanos. Por ejemplo, en él hay flores y aves; su biblioteca pública «no tiene más nove-

³⁰ Ignacio Montes de Oca y Obregón (1840-1921), poeta mexicano, capellán del emperador Maximiliano y obispo de diversas diócesis mexicanas.

las que la *María* de Jorge Isaacs, *Pablo y Virginia*³¹, los *Cuentos* de Carlos Dickens y la *Magdalena* de Sandeau» (pág. 179), si bien es verdad que no hay cámaras, ni gobiernos, ni municipios. Pero el destino definitivo de Théo no está en el limbo. La muñeca, que resulta tener un comportamiento travieso, causa enorme revuelo y alborota con sus canciones a los niños. Un ángel se ve obligado a expulsarla del limbo; la acompaña hasta Venus, donde reside durante muchísimo tiempo y baja finalmente a la Tierra cuando los periódicos del planeta anuncian el paso de Venus por el disco del sol, transportada en un cometa, en compañía de Mary Vallot y de Mlle. Buisson, ambas de origen venusiano³². Hasta aquí la visión literal. El último párrafo nos conduce hasta la otra lectura, que tiene su punto de partida en la actualidad teatral de finales de 1882: «De esta manera, peregrina e inaudita, vino al mundo la encantadora artista de opereta que hoy aplaudimos en el Teatro Nacional. Los biógrafos dirán que no es así; pero los biógrafos sesudos se equivocan» (pág. 186). El colofón apunta la veracidad de la biografía imaginaria de una cantante extranjera que actúa por entonces en México.

En efecto, Madame Théo, cuyo verdadero nombre es Anne Louise Piccolo (1854-1922), tiple francesa descubierta por Jacques Offenbach (1819-1880) y que se da a conocer en París en 1873 en el Théâtre de la Renaissance, llega a México por primera vez con la compañía de Maurice Grau (1849-1907) —durante la temporada 1882-1883—, debutando en el Gran Teatro Nacional el 16 de diciembre de 1882 con *Madame l'archiduc* (1874), ópera en tres actos del mismo Offenbach. Con la información de que ahora disponemos urge reinsertar «La odisea de Madame Théo» en otro contexto. Puede que la apoyatura que tiene el cuento en el ámbito de lo real no sea relevante para un lector moderno, pero sobre un lector mexicano de la época, que sin duda está al tanto de la fama de la artista francesa, no pueden dejar de gravitar esos códigos referenciales, aunque el texto es susceptible de ser leído también con independencia de su trasfondo contextual. Lo común de una y otra perspectiva es que en ambos casos a la cantante de ópera bufa se le atribuye un origen divino o sobrenatural. No obviemos, además, que «La odisea de Madame Théo» guarda cierta relación intertextual con una crónica del mismo autor publicada un mes antes, en diciembre de 1882, que lleva por título «Mme. Théo y la ópera bufa»³³, y al menos con otros tres textos más: con la crónica «Memorias de Madame Théo», de julio del 83, y, en menor medida, con «La nueva tempora-

³¹ Novela del escritor francés Jacques Henri Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814) publicada en 1787.

³² Esos nombres se corresponden con las de dos cantantes francesas de la época. La primera (Marie Vallot) causa gran revuelo en México, no sólo por su belleza y su voz, sino por su afán de lucir su cuerpo sin regateos de ninguna especie, y por su extenso guardarropa del que se dice que, para su confección, la señorita Vallot emplea «media docena de varas de tela menos que cualquiera otra mujer».

³³ Crónica incluida en Manuel Gutiérrez Nájera. *Obras IV. Crónicas y artículos sobre teatro, II (1881-1882)*, ed. cit., págs. 417-423.

da de Grau. Louise Théo y Victor Copoul» (1882)³⁴ y «Ana Judic y Luisa Théo» (1885)³⁵.

En el artículo «Mme. Théo y la ópera bufa» se considera a la popular cantante una estrella del género musical que cultiva. Se la describe con metáforas que ya preludian esa ulterior ficcionalización a que será sometida la figura de Louise Théo un mes más tarde, en el cuento de enero de 1883. Al margen de las valoraciones generales que hace el cronista sobre la ópera bufa, creada por Offenbach, lo que insinúa la intertextualidad son los calificativos con los que se refiere al carácter pícaro de la mujer. Si en «La odisea de Madame Théo» la calificará de «graciosa», «pizpireta» y «retozona», en la crónica precedente comienza ya a resaltar la que parece ser la cualidad más visible en la personalidad de la tiple: la gracia, «es la gracia animada y hecha carne»³⁶, comenta el Duque Job. Yendo más lejos, «La odisea de Madame Théo», en sentido amplio, es una crónica, puesto que reseña la llegada de Louise Théo a México, sólo que ficcionaliza y metafORIZA el pasado de la dama, sus orígenes que presenta como divinos e interplanetarios, su pícara malicia de pilluela parisense. El mismo recopilador, Erwin K. Mapes, hace constar en una nota a pie de página que al recoger la pieza omite los dos primeros párrafos, dado que pertenecen al tipo de composición que llamamos crónica. Con todo, habría que manejar un concepto de «cuento» muy amplio para encasillar el texto dentro de este género narrativo y un concepto muy amplio de «crónica» para incluirlo también dentro de este otro género, de naturaleza periodística. La pertenencia de «La odisea de Madame Théo» a una u otra categoría genérica depende de un pequeño matiz cuantitativo —el mayor o menor desarrollo de la acción—; pero, en cualquier caso, la elección del género no es una cuestión que preocupe al autor.

En definitiva, la ocurrencia de lo fantástico problematiza la literalidad del significado del texto. Es un peldaño más en pos de la ficcionalización. La fantasía, que suele insinuar en un primer momento el efecto de duda, de vacilación en el lector, acaba cediendo el terreno a la verosimilitud, que salva la situación liquidando los síntomas de extrañamiento, no siempre imprescindibles en el relato fantástico. Historias como las de «La cucaracha», «El desertor del cementerio», «La pasión de Pasionaria», «Rip-Rip el aparecido» y otras cuatro más en las que adquieren vida objetos inanimados, introducen lo fantástico como un núcleo transgresor de la cotidianidad de los personajes, sin que ese nuevo orden «antinatural» represente una amenaza para ellos, salvo en «Rip-Rip...», donde su protagonista no acaba de asimilar el sentido de su experiencia. Tales textos respetan poco los modelos de lo fantástico vigentes en el siglo pasado, signados bien por

³⁴ La primera estaría recogida en *Obras V* de críticas teatrales, que aún en el momento de escribir estas páginas no ha salido a la luz; la segunda está incluida en el volumen anteriormente citado de crónicas teatrales (págs. 410-416).

³⁵ Crónica recopilada en *Obras VI. Crónicas y artículos sobre teatro, IV (1885-1889)*. Introducción, notas e índices de Elvira López Aparicio; edición de Ana Elena Díaz Alejo y Elvira López Aparicio. México, UNAM, 1985, págs. 3-8.

³⁶ Manuel Gutiérrez Nájera. *Obras IV*, ed. cit., pág. 418.

la atmósfera sepulcral, el pánico y el horror a la manera romántica, con sus prolongaciones modernistas (piénsese en «La larva» de Darío o en «Los ojos de Lina» de Clemente Palma), bien por la intervención de experiencias espiritistas y parasicológicas, pactos diabólicos, fenómenos científicos o seudocientíficos, extravíos neuróticos y estados de locura³⁷. Los cuentos de Gutiérrez Nájera suavizan, por el contrario, el efecto sobrecogedor que suscita la sobrenaturalidad de la imaginación romántica en sus facetas más inquietantes, descartan el conglomerado esotérico y los experimentos con el magnetismo, atenúan las huellas de Edgar A. Poe (1809-1849) y E. T. W. Hoffmann (1776-1822) e ignoran por completo el influjo mecanicista respaldado por el auge de las ciencias experimentales. Todo lo más asistimos a un ejemplo en el que aparece la figura del hada madrina («La última hada») y otro donde se cuele un duende discreto que acompaña al narrador a través de la casa («Berta y Manón»), como ya hemos señalado, herencia de la fascinación romántica por las tradiciones folclóricas.

Decisivos ingredientes en las ficciones najerianas son también el humor y la ironía: un humor que no induce a la carcajada sino a la sonrisa y una ironía que no está exenta de un sabor amargo, de cierta desilusión ante la vida. En la medida en que el narrador y el autor implícito —que se trasparenta pese a su ocultamiento tras la máscara del primero— contemplan los hechos que refieren —la realidad, en definitiva— con un prisma risueño y/o irónico que desvirtúa cualquier fenómeno, a la vez que lo pone en evidencia, podemos hablar de ficcionalización *sensu stricto*. Porque el autor, al modular estos resortes del discurso, impone cierto distanciamiento entre sí mismo y el mundo que recrea y transforma. El humorismo ha sido interpretado como una cualidad espontánea, un rasgo que surge en el cronista y cuentista por motivos oscuros que sólo le correspondería a un psicoanalista desentrañar, pues forma parte del temperamento idiosincrásico del autor. Sin desmentir este hecho, lo cierto es que el ejercicio diario del periodismo parece ofrecerle también un excelente campo abonado para que desarrolle éste esa faceta inseparable de su personalidad. El humor es una presencia constante en el papel periódico desde sus inicios hasta la actualidad, donde hojeamos desde tiradas cómicas o chistes hasta comentarios paródicos y caricaturescos sobre la realidad cotidiana. El mismo Nájera, como cronista, derrocha gracejo en la sección «Humoradas dominicales», de *El Partido Liberal*, y en la serie «Plato del día», de *El Universal*, por sólo citar dos muestras. De todas las modalidades del humor (humor negro, de situación, hiperbólico e irónico) es esta última, la ironía, la que mayor protagonismo tiene en los cuentos, combinada a menudo con el resto y con un libre derroche de fantasía.

³⁷ Una muestra antológica de las distintas ramificaciones de lo fantástico en la literatura hispanoamericana del XIX se encuentra en el libro de Óscar Hahn. *El cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*. 2.^a ed. México D. F. Premià editora, 1982.