

PILAR ÁLVAREZ
UNIVERSIDAD DE KARLSTAD

De “La protesta de la musa” a “La novela del tranvía”. Diálogo de de poéticas incomprendidas: Gutiérrez Nájera y Silva.

Introducción

La serie de acontecimientos que delimitan extratextualmente el modernismo literario hispanoamericano hace posible comprender parte de la dificultad con la que la historiografía literaria se ha enfrentado en lo que atañe a su periodización, a la propia definición del movimiento, a la taxonomía de sus representantes -en tanto que precursores o propiamente modernistas- y a sus específicas particularidades literarias. Mencionamos, a modo de recapitulación, puesto que ya han sido materia de estudio de críticos y especialistas desde principios del siglo XX, algunos de estos problemas.¹

Uno de los enmarcamientos temporales propuestos para este movimiento es el de el fin del siglo XIX y principios del XX. Más específicamente entre 1875 y 1918 (cfr. Jiménez, Morales, 1994: 7)². En Europa el fin de este movimiento estaría marcado por la Primera Guerra Mundial (1914-1918), mientras en Hispanoamérica el período se caracteriza por guerras civiles y dictaduras. Así, algunos de sus límites cronológicos son las alteraciones mundiales y regionales en el orden económico, político y social. En el campo espiritual la crisis política es agravada por crisis en la fe religiosa, a la vez que la de la fe puesta en las ciencias con la cual el positivismo había intentado en cierto modo suplir la religiosa. No es de extrañar, entonces, que denominaciones como ‘la crisis de fin de siglo’ o el ‘mal de fin de siglo’ estigmaticen el periodo.

En el plano de lo social, las consecuencias que traen las transformaciones políticas y económicas conllevan el desplazamiento de la posición que la cultura, el arte y sus representantes habían tenido hasta entonces. Ante esta nueva situación, es comprensible que los exponentes de la literatura modernista se vean también inducidos a desarrollar sus habilidades artísticas en múltiples géneros: crónicas y artículos periodísticos, cuentos, leyendas, novela, poesía, ensayo.

Sin embargo, aunque el modernismo literario hispanoamericano es mayormente conocido y estudiado por su expresión lírica, más que por su narrativa, es relevante la constante aclaración por parte de la crítica literaria de que el modernismo hispanoamericano es un movimiento que ve la luz antes en la prosa que en la misma poesía. No obstante, el estilo de sus representantes, el dedicado esmero y preocupación en el pulimiento de la expresión y las innovaciones literarias que aportan, tanto lírica como

¹ Ricardo Gullón (1963:69) menciona entre estos: “la industrialización, el positivismo filosófico, la politización creciente de la vida, el anarquismo ideológico y práctico, el marxismo incipiente, el militarismo, la lucha de clases, la ciencia experimental, el auge del capitalismo y la burguesía, neoidealismo y utopía [...]”

² El modernismo hispanoamericano ha sido objeto de diversos enmarcamientos cronológicos. Para un acercamiento más detenido remitimos a Goic. Seguimos esta delimitación ya que, en nuestro criterio, la expresión literaria de sus representantes expone en diferentes géneros, de forma común, los principales rasgos del movimiento.

narrativamente, son consideradas inicialmente como producto, imitación y herencia de los diferentes 'ismos' europeos y de artistas e influencias extranjeras.

En suma, el modernismo hispanoamericano suele ser descrito como movimiento ecléctico, de una estética sincrética y sus representantes presentados como particularmente hiperestésicos y evasionistas.³

Toda esta situación extratextual, en la que se hallaban imbuidos los artistas modernistas, bien justificaría el mote de evasionistas, de trabajadores del 'arte por el arte', encerrados en su torre de marfil rodeados por sus mundos compuestos por cisnes, pavos reales, sátiros y ninfas; por decorados con rubíes y diamantes, por objetos de trabajo de orfebrería, cristalería y transposiciones pictóricas; por musas, suspiros y ambientes exóticos.

La realidad textual suele ser resultado de un proceso de transmutación poética mediante la cual estos mismos referentes, de por sí radiantes, hermosos, exóticos, al ser llevados al plano de la ficción se sublimizan por los artificios de sus creadores. ¿Cómo interpretar entonces en la narrativa de algunos de sus exponentes, referentes que caracterizados por su simpleza, cotidianeidad y escaso 'valor poético' que podría asignárseles, alcanzan en la realidad niveles de inusual poeticidad estilística y significancia narrativa?

En la prosa de de dos modernistas: Manuel Gutiérrez Nájera (México, 1859-1895) y José Asunción Silva (Colombia, 1865-1896), encontramos referentes como vagabundos, medias, cucarachas, monedas, paraguas, calles, tranvías, ciudades que al llover semejan mares fétidos, a la vez que también encontramos elementos tales como suspiros, musas y poetas.

Una vez que personas, valores y sentimientos son presentados desde una perspectiva desvalorizante y reificante, intentaremos analizar cómo estos referentes se transforman en algunos cuentos modernistas en realidades poéticas para evidenciar la forma cómo se hacen *diferentes* en la realidad textual y poder interpretar su posible función narrativa.

Consideramos que mediante el *extrañamiento*⁴ o desautomatización y la inversión⁵ de estos referentes, estos escritores dan forma verbal, concretizan y solidifican narrativamente su mundo poético. Para producir el *extrañamiento*, el poeta (épico, lírico, dramático), desautomatiza los lugares comunes *del lenguaje cotidiano*, y *también las convenciones literarias ya usadas* utilizando dos procedimientos. Por una parte, la *singularidad* (logrando hacer suyo el lenguaje, reacuciándolo de manera individual lo que le permite expresar sus asociaciones- únicas, personales, irrepetibles- de aspectos de la realidad que no suelen ser asociados y que no es fácil asociar) y, por la otra, la *oscuridad o forma obstruyente* (conseguida al llevar al extremo la singularización, como si construyera su obra artística solo para sí, poniendo en juego de manera audaz la totalidad de sus experiencia y saberes) (Cfr. Beristáin, 2000).

Así, intentaremos mostrar cómo al crear una imagen narrativa-dialógica-monológica del personaje-narrador en el *otro*, entregan la de su propio yo escritural, y se

³ Estamos de acuerdo con Schulman [1966] cuando considera que estos son elementos típicos de sólo un aspecto del arte modernista. Schulman defiende la idea, en relación con el así llamado evasionismo modernista, que se trata más de "construcciones artísticas de contornos escapistas, o más bien retratos de la *única realidad* del artista, asediado por las angustias y rechazado por los "reyes burgueses" (1981:86-87).

⁴ Entendiendo por este término la concepción del arte como un reconocimiento del texto poético "un medio de experimentar el devenir del objeto" como opuesto al *automatismo perceptivo* que consiste según Sklovskij en que: "Los objetos percibidos, muchas veces comienzan a serlo por un reconocimiento: el objeto se encuentra delante nuestro, nosotros lo sabemos, pero ya no lo vemos. Por este motivo no podemos decir nada de él" (Sklovskij, 2002: 60-65).

⁵ Usamos el término inversión considerándolo un fenómeno lingüístico por el que se sustituye un orden esperado, habitual o considerado como normal por otro orden. (Dubois, 364).

reducen en el acto de la escritura a la unicidad del *yo* creativo poético. Es así que la dificultad en la comprensión de la complejidad de su pensamiento artístico puede también entenderse como estrategia de supervivencia creativa en la situación temporal en que crearon su producción literaria. Los modernistas rompen con el mundo que los rodea y salvan la aristocracia del arte mediante el refugio de la técnica de la composición.⁶

Relación de la cuentística de Nájera y la prosa de Silva

Gutiérrez Nájera, también conocido bajo los seudónimos de Fru-Fru, M. Can-Can, Fritz, Junius, Pomponet, Ignotus, Omega y el Duque Job⁷, recopila y publica en vida *Cuentos frágiles* (1883)⁸. *Cuentos color de humo* (1896) son recopilados por amigos y publicados en 1898, después de su muerte. El conjunto de las publicaciones abarca aproximadamente 87 relatos. Algunos de estos cuentos aparecen impresos varias veces y con diferentes firmas, algunos en forma de crónicas y siguen aspectos formales del género, esto es, presentan hechos parcialmente verificables y variadas unidades temáticas, con el propósito de hacerlos más entretenidos y vivos al público.

Por su parte, la producción cuentística de Silva queda reducida, como consecuencia de la pérdida del manuscrito de *Los cuentos negros* en el naufragio del barco en que regresaba de Caracas a Colombia, a unas cuantas prosas breves como: “La protesta de la musa” (1890), “Transposiciones. Al carbón. Pastel” (1892), “Suspiros” (1903), “El paraguas del padre León” (1894)⁹. Algunas de sus obras son de publicación póstuma, como su novela *De sobremesa, 1887-1896* (1925).

La inversión de los personajes de ficción en la ‘realidad’ textual modernista

En el cuento alegórico de Silva “La protesta de la musa” (LPM), se le aparece a un poeta satírico la Musa que le interroga sobre su obra. Al contestarle tembloroso que había hecho “un libro de sátiras, un libro de burlas [...] sobre las vilezas y los errores, las miserias y las debilidades, las faltas y los vicios de los hombres” (355) por el que había recibido pago, la musa lo reprende por haberse distanciado de los ideales de la creación poética. Finalmente le anuncia que lo abandonará por haber profanado el arte al usar sus versos para dedicarse a escritos inspirados por el Genio del odio y el Genio del ridículo y obtener oro como remuneración (357).

Así, un elemento poético, la inspiración del poeta, asume forma y voz humana. La Musa se le presenta físicamente como una hermosa mujer que, además, posee agraciados

⁶ Hay que recordar que la idea de la ruptura del artista con el mundo que lo rodea viene de la poética europea, como de Poe viene la del refugio de la técnica de la composición para salvar la aristocracia del arte. (Cfr. Roggiano, 1996:571).

⁷ Es interesante tener en cuenta la diversidad de seudónimos con los que Nájera firma su obra. Además de reflejar su interés por las literaturas extranjeras, puede ser indicio de la situación histórica en la que escribe sus crónicas y cuentos. Así y todo, se afirma que Nájera, quien escribe en el periodo álgido de la dictadura de Porfirio Díaz, hace alusión directa a los problemas que afectan la sociedad mexicana de la época (desempleo, prostitución, alcoholismo) sin atacar a las autoridades mexicanas (Cfr. Pastén B., 1997).

⁸ El mismo autor les denomina así porque fluctúan entre la crónica y el cuento, tal como explica Ana Díaz Alejo en “Advertencia editorial” a *Cuentos frágiles*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Nuestros Clásicos, 67, 1993, pág. 7)

⁹ En el cuento de Gutiérrez Nájera titulado “Memorias de un paraguas” (1883), el propio paraguas asume la voz y cuenta su historia desde su origen como producto francés hasta su olvido “en los rincones salitrosos de los patios”. En el cuento de Silva, el narrador describe el inmenso paraguas rojo del protagonista en contraposición con la enanez de su portador sugiriendo una imagen de conjunto que linda con lo irreal. En el cuento “La novela del tranvía” [1882] (1887), el narrador hace mención humorística a un “paraguas metafísico”: “Abierto el paraguas, se veía el cielo por todas partes” (160).

rasgos femeninos: “sonriente, blanca y grácil”¹⁰, de “ojos claros” (355). En nuestra lectura, puesto que no existen Musas de carne y hueso, el personaje habla consigo mismo. La voz de la Musa es una introspección indirecta del yo del poeta, consigo mismo. Es la posible concretización de la parte femenina de todo hombre asociada a su capacidad creativa.

Si el poeta satírico de Silva recibe oro por su creación, encontramos que la situación del personaje de Gutiérrez Nájera en “El vago”¹¹ [1884] (1984:132-134), es la contraria. En este relato, originalmente titulado “Cartas a mi abuela”, el personaje-narrador decide dedicarse a escribirle cartas a su ‘abuela’ siguiendo el consejo de amigos, ya no de musas, que le reprenden e incitan a que trabaje en lugar de andar muriéndose de hambre por perezoso.

En el escrito que introduce el relato en forma de carta, el narrador-personaje inicia su comunicación contándole a la abuela sobre el fallido episodio, por pobre o por “vago” (133), de su petición de mano. Consecuencia de ello, decide poner a prueba su capacidad económica para ver si logra mantener a otro ser. Compra un lorito que se le muere de hambre a los cuatro días. Consigue trabajo finalmente como enterrador de una “conocida compañía ferrocarrilera” (134) cuyos muertos no alcanza a enterrar durante el día y, aunque no es mucho el sueldo que gana, logra al menos andar muy bien vestido con la ropa de los muertos. Pero, cuando intenta como compensación contar las “historias y novelarías” que se le ocurren a alguien, le dicen a modo de insulto: “¡Cuéntaselo a tu abuela!” (134).

El personaje-narrador en su realidad externa se mueve entre personas que no le comprenden, no le quieren escuchar y, además, trabaja con muertos. Así, se transforma en ‘escritor’ ante estas condiciones y concluye su historia anunciándole a la abuela, personaje “irreal” inventado como producto de un insulto, el deseo de establecer correspondencia semanal por tener “muchas cosas que decirle [...]”. El narrador-escritor se dirige al personaje-abuela y expresa que va “[...] a contarle muchas cosas que **si a Ud.** no le hacen gracia, **a mí me importan** un comino” (134, nuestro énfasis).

En este caso tenemos que es el personaje-narrador el que le habla a una figura femenina imaginaria. Si no lo escucha nadie, al menos construye un personaje de ficción y supone que su ‘abuela’ ficticia, lo hará. El inicio del texto lo marca: “Muy señora mía: [...]” (132). El yo-personaje-narrador expresa literalmente la necesidad de escribir una vez que tiene mucho que contarle y decide establecer correspondencia semanal con la ‘abuela’. El ‘vago’ se convierte en escritor aunque a ‘ambos’ les importen poco el contenido de lo que escribe. Lo que es relevante es contar/escribir. Una vez que se trata de sus propias “historias y novelarías” (134), él las contará/escribirá a su modo y se las leerá él mismo. Narrar, escribir y leer serán actividades que giran en torno a su propia existencia como personaje-narrador.

La animación de lo inanimado y la petrificación de lo animado.

En la prosa de estos escritores encontramos como referentes objetos y hechos de la cotidianidad. Así, incluso en los mismos títulos de los cuentos como: “En la calle”, “La novela del tranvía”, “Memorias de un paraguas” (1883), “La moneda de níquel” (1883), “La cucaracha” (1882), “Stora y las medias parisienses” (1881) están presentes estos referentes. Ya no es el caso de referentes abstractos como por ejemplo en la prosa de Silva “La protesta de la Musa”, “Suspiros”, “Transposiciones. Al carbón. Pastel.”. Estos

¹⁰ Obsérvese que cuando el narrador describe la escena final invierte el orden de la adjetivación: “la Musa grácil y blanca” (OC, 357).

¹¹ El título original de este cuento aparece publicado como “Cartas a mi abuela” (1882) firmado una vez por M. Can-Can y en 1884 firmado por Ignotus. En anotación a pie de página en la edición, se advierte que sustituyen el título por uno más “significativo” (1984: 132).

elementos sugieren y remiten a temas poéticos, aunque en el contenido del relato se describan o se discutan situaciones nada poéticas como la vilezas, los errores, las frustraciones, la pérdida de valores del hombre de a pie y del artista, en el medio que los rodea.

Los títulos de Gutiérrez Nájera podrían interpretarse, extratextualmente, como una estrategia para atraer la atención del lector de la época. Algunos de estos cuentos aparecieron inicialmente como crónicas periodísticas, pero no por ello es menos válida la consideración de su título al darse el cambio genérico. Una vez captada la atención del lector implícito, pone el escritor en acción todos los recursos y estrategias de la creación poética y puede intratextualmente causar el desconcierto del lector de acuerdo con sus propias reglas.¹²

Es, pues, en “Memorias de un paraguas” (1883), un paraguas fino el que describe a los lectores de “La vida de México”, la historia de su vida desde que es hecho en Francia hasta que es olvidado en un patio. En “La moneda de níquel” (1883), la moneda aprovecha que el dueño la saca del bolsillo y empieza a contarle lo que siente, como también le hace ver cuán afortunado es de que la posea. Por otra parte, en “Stora y las medias parisienses”, son las medias de las mujeres parisienses las que causan indirectamente la muerte de Stora, a causa de su maníaca observación de éstas en los pies de las francesas bajo cualquier tipo de condición atmosférica.

En “La novela del tranvía”, cuento publicado en 1882, el vagón de un tranvía se transforma en el palco de observación y espacio inspirador de las imagerías del personaje-narrador. Allí se refugia de la lluvia, en imitación como dice el personaje narrador de Víctor Hugo que lo hacía en un ómnibus, y transforma el tranvía en el espacio desde el que puede apreciar el paisaje de la ciudad. La ciudad es comparada con “una gran tortuga que extiende hacia los cuatro puntos cardinales sus patas dislocadas. Esas patas son sucias y velludas” (159). El vagón del tranvía le posibilita describir al personaje narrador “la serie de cuadros vivos” (158) que se le ofrece al observador. Por otra parte, “La cucaracha” es el insecto del cual retorna a su forma humana un mago y aprendiz de brujo que se había convertido en tal por efectos de las artes alquímicas. La cucaracha se humaniza y “habla” con el autor-narrador.

Las voces de las historias o en torno a un “yo” autorial implicado

Algunos de los cuentos de Gutiérrez Nájera aparecen inicialmente en forma de crónicas en los periódicos de México. Al transformar estos artículos en cuentos debe efectuar una serie de cambios como la omisión del contenido referencial, la estilización de las palabras y cambios de los primeros párrafos, una vez que en estos se establece el contrato de lectura con el lector. Es decir, porque es el lugar en el texto en el cual se anuncia la tendencia de la crónica ya sea de entrenamiento, de información o de enjuiciamiento de la realidad sobre la que escribe (cfr. Áviles, *passim*, 2006). No obstante, en algunos textos quedan huellas del proceso. En estos, es posible observar el desdoblamiento del autor narrador-personaje como en un juego de espejos, lo cual enriquece y complica el tejido textual en su nueva forma genérica. Pero, además de la posibilidad de que el personaje cumpla varias funciones como autor- testigo de los hechos, como personaje-narrador y como personaje-narratario, algunos objetos también hablan y le hablan a los humanos. Así, los objetos hablan una vez que las ‘personas’ se convierten en receptoras de sus “discursos”.

El cuento de Silva presenta una estructura narrativa en la que se presentan varias voces: un narrador omnisciente, la voz del protagonista -poeta, y la de la Musa.

¹² En algunas recopilaciones se presenta el cambio del título de los cuentos según el arbitrario criterio del recopilador, como un intento, por parte de los editores, de hacer el texto más ‘familiar’ y asequible al lector.

En **“La protesta de la Musa”** un narrador omnisciente introduce y describe la escena inicial y final. A ésta le cede la voz el narrador omnisciente. Esta voz abre un posible diálogo con una pregunta (“¿Qué has escrito?”) a la que el poeta responde después de que “calló silencioso” (355). Sin embargo, la respuesta da apertura al soliloquio de la musa (46 líneas) y la escena final es descrita por el narrador omnisciente, quien describe la desaparición y salida de escena de la Musa en orden inverso en el que presenta la escena inicial.

El discurso de la musa ocupa la mayor parte del espacio textual. Es la voz de la inspiración del propio yo lírico del poeta la que lo acosa en forma de contraparte femenina del creador y como una prolongación de su propia conciencia. Es el pavor del poeta, la del ‘yo lírico’ la que habla y expresa el temor y el desespero por haberse dedicado a otro género menos noble. Narrativamente, al cederle la voz el narrador omnisciente a la Musa, como ente representativo e inherente a la idea sobre la inspiración en **la creación poética**, se exponen indirectamente las ideas del propio poeta sobre la concepción del arte y del papel y función que tiene en un medio burgués.

En **“La novela del tranvía”** (1882/1887), el narrador, que se refiere a sí mismo al inicio en tercera persona como el “desocupado”, “el observador”, para después hablar de un “yo”, pasa ligera revista y describe someramente el paisaje exterior (Ciudad de México, el Palacio Nacional, la calzada de la Reforma, la peluquería de Micoló, la plazuela de Tequesquite, el callejón de Salsipuedes, la plazuela de la Regina) para extender su relato en las imagerías que le inspiran la lluvia, los paraguas que chorrean agua y sus vecinos de viaje en el vagón del tranvía.

El primer relato que se inventa se inspira en la vestimenta y apariencia de un hombre. En el momento en que ya ha relatado la posible relación y casamiento con una de las hijas del señor, éste se baja del tranvía. Todo el relato es un monólogo en el que el personaje-narrador- autor de sus propias imagerías, habla y se cuestiona a sí mismo sobre su propia vida y las interrogantes que quedan sobre su creación ficticia en torno al ‘vecino’ de vagón. Al bajarse del tranvía el personaje que le inspira el primer relato, termina la historia y comienza otra con la “matrona de treinta años” (162) que lo reemplaza en la misma silla.

En este relato, introduce indirectamente el diálogo sostenido con uno de sus amigos quien le contó sobre la suerte de su esposa que gana la lotería cada mes. Teje la historia de la ‘matrona’ a partir de los pendientes que lleva y llega hasta considerar la posibilidad de asociarse con el esposo de la mujer y sorprenderla con su amante. La impresión de su propio invento le hace “sudar frío” hasta que finalmente, comenta que “a fuerza de encontrarnos, somos casi amigos. Ya la saludo.” (161). Deja abierta la duda sobre la posibilidad de que el papel del amante le sea conocido y en el final del cuento, dice: “[...] ¡qué tranquilo debe estar su marido! Yo sigo en el vagón. ¡Parece que todos vamos tan contentos!” (*loc.cit.*).

El juego de entrecruzamiento de historias y la voz del narrador-personaje-autor como parte de todos los relatos centra el foco de las historias en la voz del yo-narrador-autor implícito.

También en **“La moneda de níquel”** (1883) aparece el ‘autor real’ nombrado como Sr. M. Gutiérrez Nájera, junto a quien firma como autor ficticio –el Duque Job- con quien habla la moneda. El referente ‘real’ se transforma en uno de papel y el de ‘papel’ fictio asume rasgos de autor real.

En **“La cucaracha”**, el narrador puede ser identificable con un cronista real que escribe para unos lectores (“Y es verdad: mis lectores, habituados a que les trate con llaneza y desparpajo” [...] (1958,332). En este relato se establece un diálogo con el autor-narrador- testigo y éste, que llega a ser también transformado en insecto, vuela por ciudad

de México pero sin dejar de ser el periodista Duque de Job que escribe para la columna “La vida de México”, una serie de artículos como parte del diario *La libertad*. En este caso, se produce el desdoblamiento del autor-narrador-testigo de la historia y también personaje de la historia.

Los relatos de ambos escritores presentan de manera singular las cosas como personajes humanizados o antropomorfizados (la musa silvana que visita al poeta como mujer regañadora, el hombre-cucaracha najeriano que se lleva de vuelo hasta al personaje autor-narrador, monedas que hablan a sus dueños y le ‘pasan cuenta de importancia’ por los beneficios que les permiten, paraguas metafísicos “propios para mojarse con decencia” (160), medias que llevan a la muerte de los personajes; lugares comunes y corrientes (cuartos, calles, vagones de tranvía, habitaciones) como espacios poéticos en los el personaje-narrador –autor se inspira para dar rienda suelta a su fantasía. En estos también dilucidan sobre profundos problemas de la vida, oficios bajos como el de sepulturero que inspiran las imaginerías creativas del enterrador, limbos (como en el cuento de “La odisea de Madame Théo” (1883) llenos de aves y flores y con bibliotecas con novelas como *María* (Jorge Isaacs) y los *Cuentos de Carlos Dickens*.

Los escritores logran concentrar estratégicamente las historias sobre sí mediante el desdoblamiento de los personajes protagonistas en narradores, mediante los diálogos, los monólogos, los soliloquios, hasta entregar la idea de que parecieran escribirse a sí mismos.

Conclusión

La prosa modernista hace uso estratégico de técnicas como el extrañamiento y la inversión, lo cual viabiliza en el plano textual la posibilidad de demostrar que lo que la lógica positivista niega, es posible en la práctica narrativa.

Se entregan objetos que hablan, sienten y filosofan; personajes que se transforman en fondos de imaginerías y hasta ideas abstractas, como la inspiración, resultan concentrados y concretizados centrifugamente en la voz del yo- personaje -narrador.

Los diálogos ‘ficticios’ entre la abuela y el vago, el poeta y la musa; los soliloquios, la representación metamorfoseada de la capital de México como una tortuga, la vuelta del personaje al espacio interior para usar los personajes planos como fuente de inspiración se transforman en recursos estratégicos para lograr justificar la presencia de un personaje -narrador que es capaz de llegar a sentir como ‘realidad propia’, la del personaje de su propia imaginería.

La inversión modernista de los valores a partir de las ‘realidades’ de su entorno finisecular, la invención y el aferramiento a objetos que hablan o escuchan, sentimientos individuales se puede tornar en algo fuera de lo común. Al mismo tiempo, lo poético se hace y presenta como asequible como vía de expresión y escape ante la confrontación emocional y social del yo con el medio exterior.

Todo este mundo poético puede considerarse, y sugerir al lector, incluso posiblemente al contemporáneo, como recursos artísticos finiseculares que evidencian el cuestionamiento de su propio estar en el mundo y la posición y forma como el ser humano puede asumir, afrontar, escapar o confrontar el medio y la circunstancias en que le corresponde vivir, para lograr su supervivencia.

Bibliografía

Avilés Ángeles, R. 2006. “La confluencia de géneros literarios en *Cuentos frágiles* de Manuel Gutiérrez Nájera”. En: *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, Número 33, Enero-Junio, 113- 130.

- Beristáin, H. 2000. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa. 204-205.
- Dubois, J. et al. 1979. *Diccionario de Lingüística*. Madrid: Alianza.
- Londoño Vélez, S. (selecc.). 1994. *Cuento Hispanoamericano, Siglo XIX*. Bogotá: Norma.
- Gutiérrez Nájera, M. 1984. *La novela del tranvía y otros cuentos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. 1984. "El vago". En *La novela del tranvía y otros cuentos*. México: Fondo de Cultura Económica. 132-134.
- _____. 1958. *Cuentos completos y otras narraciones*, Prólogo, edición y notas de E.M. Kempes. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gutiérrez Nájera, M. 1994. *Por dónde se sube al cielo* [1882] (edic). Ana Elena Díaz Alejo. México: Universidad Autónoma de México.
- Gutiérrez, J.I. 1998. "Fantasía e ironía en los cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera". En: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, no 27:225-242.
- Jiménez, J.O. y C.J Morales. 1998. *La prosa modernista hispanoamericana. Introducción crítica y antología*, Madrid: Alianza.
- Pastén, B.A. 1997. "Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895)". En: Smith, V. (ed.) *Encyclopedia of Latin American Literature*. Londres: Fitzroy Dearborn Publishers. 408-410.
- Roggiano, A.1996. "Poética y estilo de J.A. Silva". En: Orjuela, Héctor H. *Obra Completa* (coord.), ALLCA XX, Ediciones Unesco. 567-574.
- Schulman, I. 1981. "Reflexiones en torno a la definición del modernismo". En: Litvak, L. (edic). *El modernismo. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus. 65-95.
- Silva, J.A. 1996. "La protesta de la musa" [1890]. En: Orjuela, Héctor H. (coord.) *José Asunción Silva, Obra Completa*. ALLCA XX, Ediciones Unesco. 355-357.
- Sklovskij, V. 2002. "El arte como artificio". En: Nathel, Ana M. (traduct). *Teoría de la crítica de los formalistas rusos. Compilación de Tzvetan Todorov*. México: Siglo XXI.