

UNA LECTURA DIALÓGICA DEL “MONÓLOGO DE MAGDA”, DE
MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA

Gabriel Chávez Posadas*
Universidad Autónoma Metropolitana–Iztapalapa

PALABRAS CLAVE: GUTIERREZ NÁJERA, BAJTÍN, MICRODIÁLOGO, BIVOCAL, NARRATIVA

Al margen de la discusión en torno a los verdaderos iniciadores del Modernismo hispanoamericano, la investigación sobre la narrativa najeriana había atendido básicamente dos aspectos básicos en etapas parcialmente sucesivas —los cuales aún influyen en los estudios al respecto—: 1) la conformación de un *corpus* completo, debido a la dispersión que presentan las obras de Manuel Gutiérrez Nájera, y 2) la identificación de sus fuentes, las cuales, fundamentalmente, tienen origen en la literatura francesa decimonónica: romanticismo, impresionismo, *Art decó*, naturalismo, realismo, decadentismo, etcétera, a un lado de la tradición hispánica. Parcialmente zanjado el primero, tras la publicación de *Cuentos completos y otras narraciones* (1958), del investigador estadounidense Erwin K. Mapes, se enfatizó el segundo.

Sentados estos antecedentes fundamentales, se dio paso a una etapa de revaloración del Modernismo en general, incluyendo, por supuesto, su producción narrativa. Esta renovación crítica, a su vez, se ha bifurcado en dos campos de estudio: la postura ideológica de los autores y los aspectos propiamente narrativos.

Así, en 1973, Antonio Muñoz realizó una aproximación al “esquema estructural” predominante de esta narrativa. En el caso de Gutiérrez Nájera, seleccionó

* gabrielchp@hotmail.com

Gabriel Chávez Posadas

cuentos en los que identifica este esquema,¹ reflejando aún, en consonancia con el estado de la investigación, una orientación antológica, panorámica, a la narrativa najeriana. Entre los cuentos que comenta, pueden destacarse ciertas características en que se percibe potencial para un desarrollo dialógico:² niveles diversos de narración interrelacionados, pluralidad estilística, así como desdoblamiento del autor en personaje para intervenir en sus relatos (Muñoz 52). No obstante, considera que los textos modernistas se hallan constreñidos a la personalidad del creador, a su “experiencia imaginativa”, con lo que los hace monológicos, aunque señala la característica de interlocución que adquiere su enunciante con respecto al entorno.

Jesús Gutiérrez, por su parte, al marcar una trayectoria evolutiva en Gutiérrez Nájera (de una superficialidad preciosista hacia una postura crítica ante su realidad), afirma que, en esta última etapa, el autor deviene en “eco y portavoz de hondas preocupaciones sociales y religiosas” (95). En el aspecto narrativo, al abordar diversos textos,³ también señala aspectos que sugieren mi propuesta: la exploración de la interioridad de los personajes y la subjetividad de la conciencia; la presencia de monólogos confesionales y desdoblamiento del autor, así como la de finales ambiguos y desconcertantes.⁴ Estas características, a su vez, se hallan imbricadas con diversos registros literarios: impresionistas, expresionistas, crónica, costumbrismo, etcétera, lo cual apunta hacia una escritura rica, compleja y plural.

Belem Clark de Lara, al presentar la única novela descubierta hasta el momento de Manuel Gutiérrez Nájera: *Por donde se sube al cielo* (1882), advierte como particularidad del personaje principal, quien no es sino la Magda de nuestro texto (el cual está conformado básicamente por fragmentos de la novela), una continua toma de conciencia a través de una lucha interna. Como efecto de ésta, la investigadora advierte un cambio en el ámbito interno del personaje: una incoherencia con respecto de su posición. Clark de Lara señala los elementos

¹ Entre éstos: “La mañana de San Juan”, “La novela del tranvía”, contenidos en *Cuentos frágiles* (1883); “El peso falso” (1890) y “El vestido blanco” (1893).

² Puesto que el concepto de dialogismo fue elaborado por Mijaíl Bajtín, considerando la creación artística de Dostoievski, me apoyaré en la obra donde expone en detalle esta teoría: *Problemas de la poética de Dostoievsky*.

³ Entre éstos incluye “Mi inglés” (1877), “Pia di Tolomei” (1878), “La mañana de San Juan” (1882), “Rip Rip” (1890), “Historia de un peso falso” (1890), “El vestido Blanco” (1893).

⁴ En este aspecto, resultan muy próximos a nuestro análisis —como más adelante veremos, sobre el concepto de microdiálogo—, los siguientes comentarios acerca del final de “Historia de un peso falso”: “El final del cuento provoca, por su carácter ambiguo, una intencionada impresión de perplejidad. De un lado se asemeja a una oración resignada; de otro, parece encerrar una rebeldía blasfema. He aquí este texto preñado de significaciones” (94).

que hacen posible el carácter introspectivo de la novela, y bordea, con ello, la posibilidad de una lectura dialógica;⁵ dice: “*Por donde se sube al cielo* es una novela en donde la introspección es parte fundamental del campo de la acción: los recuerdos, las meditaciones, los sueños, las voces interiores, van conformando «una vida, un mundo»” (CXXXIV). Además, destaca como innovaciones estructurales que presenta la novela un uso novedoso del tiempo y la presencia de un final abierto; características que para ella anticipan la novela contemporánea.

Siguiendo un planteamiento semejante —en que se anticipa la modernidad narrativa del siglo XX—, en 1996, Gabriela Mora realiza un análisis detallado de diversos cuentos de Gutiérrez Nájera.⁶ Empero, un interés paralelo es dejar clara la honda vinculación de los escritores modernistas con su realidad social, con el propósito de alejar la tendencia (que aún prevalece, aunque disminuida) a considerar esta corriente como superficial y preciosista sin más.⁷ En adición, la ubicación de fuentes sigue afectando su análisis; lo que, sin embargo, le sirve para destacar la originalidad artística de Nájera con respecto a estos modelos, la cual va de la mano con el interés de nuestro autor por la experimentación narrativa —que en su momento señaló Antonio Muñoz. De entre los rasgos que destaca y que lindan con nuestra propuesta, tenemos el uso de finales abiertos y una tendencia hacia la mencionada introspección, que llevaría a advertir la interacción estrecha entre el mundo exterior y el interior por medio de la autoconciencia, y que, en adición, permite explorar el desdoblamiento de la personalidad: “el sujeto dividido”, como lo llama Mora. Otros rasgos afines y que ya he mencionado son el carácter ambiguo de varios relatos y la presencia de variadas instancias narrativas: “si se encuentra una narración que siga el paradigma tradicional del ‘Había una vez’, otros se contarán a través de monólogos, diálogos o cartas; vendrán enmarcados o no; y tendrán diferentes variedades de narradores” (34).

Como hemos visto, se han observado —aunque de soslayo—, diversos elementos que sugieren la posibilidad de una lectura dialógica de los textos narrativos de Gutiérrez Nájera. Sin embargo, ésta no se ha planteado siquiera como sugerencia directa. De ahí que mi propósito sea explorar esta posibilidad en el

⁵ Aunque finalmente se aleja de ella y opta, en cambio, por vincular a estos elementos con aquéllos característicos de la novela psicológica.

⁶ Algunos de ellos: “A humo de pajas” (1879), “Los tres monólogos del marido” (1880), “El baño de Julia” (1881), “Margarita” (1881), “La mañana de San Juan” (1882).

⁷ Al respecto comenta: “La pluralidad de las historias y de los discursos da un mentís a la descripción tradicional del cuento modernista como ocupado sólo del bello estilo, sin otras preocupaciones” (34).

Gabriel Chávez Posadas

“Monólogo de Magda”, puesto que esta perspectiva enriquecería su lectura, y haría evidente la profundidad dialógica que contiene. Se ha escogido este texto por ser representativo de la narrativa najeriana, pues destaca por dos motivos: en primer lugar, como ya he mencionado, está extraído de la única novela conocida hasta el momento de Gutiérrez Nájera,⁸ que, como señala Clark de Lara, es una suerte de resumen de las técnicas y procedimientos empleados por Nájera incluso en sus textos precedentes.⁹ Y, en segundo lugar, fue publicado como pieza independiente, y por tanto, autónoma con respecto a la novela en sí, ocho años después de ésta. Cabe aclarar que este texto no es simplemente una sección de la novela, sino una selección de fragmentos de ésta, que, con párrafos añadidos, forman una sola unidad.

Precisaré algunas nociones básicas sobre la teoría del dialogismo de Bajtín: las relaciones dialógicas tienen que ver con posturas del ser concreto acerca del mundo, que, como la vida, es cambiante, y con quien este ser se interrelaciona o interactúa de manera vital, afectado por los otros y a su vez afectándolos. De ahí que Bajtín enfatice la importancia radical del diálogo y de la palabra en la obra de Dostoievski.

Para Bajtín, los enunciados han de ser encarnados,¹⁰ es decir, vividos por el enunciante, y han de partir de lo más hondo de sí mismos y, por lo tanto, de su experiencia concreta en la vida, de su interacción con el otro y su o sus conciencias.¹¹ Por lo tanto, “Sólo en la comunicación, en la interacción del hombre

⁸ En 1887, Belem Clark de Lara descubrió la novela *Por donde se sube al cielo*, publicada en entregas en el folletín del periódico *El Noticioso*, del 11 de junio al 29 de octubre de 1882. El “Monólogo de Magda (fragmento de una novela)”, originalmente fue publicado por el propio autor en *El Universal*, el 1º de septiembre de 1890, como pieza independiente. Posteriormente, E. K. Mapes lo incluyó en *Cuentos completos* (1958). Con la recuperación de la novela, por Clark de Lara, esta pieza independiente fue incluida como Apéndice 2 (113-125) de la edición crítica a cargo de Ana Elena Díaz Alejo.

⁹ “Es necesario decir que los aspectos hasta aquí encontrados en la novela najeriana, ya habían formado parte de su producción en prosa desde 1876: artículos, crónicas, ensayos y narraciones apuntan hacia una urgente renovación. En 1882, *Por donde se sube al cielo* es el resumen integral de las propuestas esenciales a las que el poeta da forma, y con ellas abre el camino del modernismo” (Clark de Lara CXXXVI).

¹⁰ Comenta Bajtín: “Las relaciones lógicas y temático-semánticas, para ser dialógicas, como ya hemos dicho deben encarnarse, es decir, han de formar parte de otra esfera del ser, llegar a ser *discurso*, esto es, enunciado, y recibir un *autor*, un emisor de un enunciado determinado cuya posición este enunciado exprese” (268).

¹¹ Bajtín observa acerca de las particularidades lingüísticas de los personajes de Dostoievski, originadas por la palabra ajena en contacto con la conciencia y el discurso de los personajes: “su

con el hombre se manifiesta ‘el hombre dentro del hombre’, tanto para otros como para sí mismo” (370). La comunicación dialógica implica un intercambio de acentos en la conciencia del personaje, en su interior,¹² donde reúne las voces ajenas y las confronta intentando responder aquella pregunta fundamental de “¿quién soy?”, tomando en consideración al otro y su palabra (y en consecuencia, reaccionando ante ésta, ya sea asintiendo o en hostilidad, lo que a su vez deriva en una anticipación sobre el punto de vista ajeno, de su respuesta posible). De ahí que los enunciados ajenos resuenen y se enfrenten dentro de los polos de su diálogo interior, en su lucha interna inconclusa.

Bajtín repara asimismo en un fenómeno particular de la comunicación dialógica, y que es fundamental para su teoría y para este análisis: la *palabra bivocal*,¹³ en ella coexisten al menos dos orientaciones básicas: hacia el objeto mismo y hacia la palabra ajena. Este fenómeno de la palabra permite establecer diferentes tipos de discurso cuya característica compartida es precisamente esta doble orientación. Estos discursos, originados sobre el principio de la palabra bivocal, se diferencian por el papel que desempeña en éstos la palabra ajena. Cuando es activa, clasificada como el *subtipo activo (palabra ajena reflejada)*, origina la polémica oculta, y en general todo discurso que toma en cuenta a la palabra ajena.¹⁴ En la polémica oculta:

[...] la palabra ajena queda fuera del discurso del autor, pero éste la toma en cuenta y se refiere a ella. Aquí la palabra ajena no se reproduce con una interpretación nueva sino que actúa, influye o de alguna manera determina la

significado es el mismo: el encuentro y el entrecruzamiento en todo elemento de la conciencia y del discurso de dos conciencias, dos puntos de vista, dos evaluaciones” (308-309).

¹² Esta interioridad es básica para la comprensión de la teoría de Bajtín. La palabra del personaje es afectada por la relación del personaje hacia sí mismo: su diálogo interno, radicado en su conciencia, afirma Bajtín: “En las obras de Dostoievski no existe la palabra definitiva, concluyente de una vez por todas. Por eso tampoco aparece la imagen estable del héroe, imagen que contesta la pregunta ‘¿Quién es él?’ Se plantean únicamente las preguntas ‘Quién soy yo’ o ‘¿Quién eres tú’ Pero también estas preguntas se incorporan a un diálogo interior continuo e inconcluso” (370).

¹³ “Se puede decir que el objeto principal de nuestro examen, su protagonista, será la *palabra bivocal* que se origina ineludiblemente en las condiciones de la comunicación dialógica, es decir, en las condiciones de la vida auténtica de la palabra” (269).

¹⁴ Sin embargo, Bajtín, como preámbulo al esquema en que resume las distintas categorías de discurso, enfatiza la flexibilidad de la palabra en manos de un hablante. Dentro de su categorización prevé permutaciones y combinaciones, advierte:

Gabriel Chávez Posadas

palabra del autor permaneciendo fuera de ella. Así es la palabra en una polémica oculta. (284-285)

Un concepto particular, derivado igualmente de la palabra bivocal, es el *micro-diálogo* (las más de las veces identificado simplemente como diálogo interno), que aparece cuando se percibe esta doble orientación, no ya en el enunciado total, sino en partes de éste, incluso en una sola palabra.¹⁵

Precisadas estas herramientas teóricas es posible ya comenzar el análisis del texto de Nájera. En esta pieza, Magda, una prostituta proveniente de París, se enfrenta a la disyuntiva de responder al amor de Raúl, de quien está enamorada. Ella viaja por América al lado de Provot, su amante, quien es un viejo adinerado que la hace pasar por hija suya. Raúl, que es de buena familia, ignora estos antecedentes. Así, en este monólogo, Magda se enfrenta consigo misma, con su pasado y con su entorno. Por tanto, reflexiona sobre sí misma, sopesando en ello las posibilidades de realizar su amor, con lo que entra en una crisis, pues su condición ante el mundo le tiene vedada esta posibilidad, a la que, no obstante, no está dispuesta a renunciar. Así, internamente está dividida entre el deseo y el deber, entre lo que es y lo que podría ser. Por consiguiente, el monólogo es un diálogo interno, expresado aquí como polémica oculta con el entorno. Esta polémica, más adelante adquiere la forma de un diálogo estructural.

La clasificación que aparece a continuación tiene un carácter abstracto. Una palabra concreta puede pertenecer simultáneamente a diversas variantes e incluso a varios tipos de discurso. Además, las interrelaciones con la palabra ajena en un contexto concreto y viviente no tienen un carácter inamovible sino dinámico: la correlación de voces en el discurso puede cambiar bruscamente, la palabra unidireccional puede convertirse en palabra de orientación múltiple, la dialogización interna puede reforzarse o debilitarse, un tipo pasivo puede llegar a ser activo, etc. (290)

15

Las relaciones dialógicas son posibles no sólo entre enunciados (relativamente) completos, sino también con respecto a cualquier parte significativa del enunciado, incluso con respecto a una palabra aislada, si ésta no se percibe como palabra impersonal de una lengua, sino como signo de una posición ajena de sentido completo, como representante de un enunciado ajeno, es decir, si percibimos en ella una voz extraña. Por eso las relaciones dialógicas pueden penetrar en el interior de los enunciados, incluso dentro de una palabra aislada si en ella se topan dialógicamente dos voces (el microdiálogo [...]) (268)

Con el fin de facilitar el análisis, dividiré el texto en tres secciones: I) Narración–introducción del narrador (113-116); II.a) Monólogo (116-117), II.b) Diálogo estructural (118-121), y III) Desenlace (121-125). Tomaré por el momento la sección II, el monólogo propiamente, pues ahí se representa al personaje en su palabra, en su comunicación dialógica.

Definamos ahora las réplicas o voces antagónicas que participan en el diálogo interno de Magda. Éstas son: la Voz 1, que busca una legitimación social, una redención posible, pese a la sanción social y moral a la que está sometida al ser prostituta, y la Voz 2, que asume esta condición de proscripción social y de ser sancionada moralmente: de ser indigna de acceder a las prerrogativas que tiene la *gente de bien*. Estas voces emergen y se enfrentan ante el futuro encuentro con Raúl, quien la cree, como asienta el narrador, *pura* (113). Lo que, consecuentemente, origina un debate por principio interno en Magda. En efecto, en la sección II.a, tenemos el caso en que el diálogo interno se expresa como una polémica oculta.

En ésta, Nájera nos presenta la lucha en que participan voces diversas (social, moral, religiosa) con las cuales el personaje interactúa dialógicamente, asintiendo, siéndoles hostil o anticipándolas (originando con ello un discurso, una textura estilística fragmentaria —procedimiento característico de Gutiérrez Nájera, estudiado por Óscar Rivera–Rodas¹⁶—, cuya composición responde alternativamente a estas motivaciones internas que son antagónicas). Así, ante una afirmación sigue o se yuxtapone un enunciado de sentido opuesto, o bien, cuestionamientos o exclamaciones que contradicen lo anteriormente expuesto (con el fin de facilitar la lectura, las cursivas indicarán la interpretación, para luego regresar a la tipografía usual. Las redondas son fragmentos sucesivos en el texto):

Asentimiento con la voz social que reafirma su condición de descastada, se reacentúa o reafirma su V2: Las mujeres como yo no tienen derecho a tener un padre. No soy una hija: soy una vergüenza.

¹⁶ Rivera–Rodas lo analiza como parte de lo que denomina el *discurso estético* de la escritura najeriana (encuadrado en el Modernismo y alejado del código realista), donde se privilegia la interpretación individualizada acerca de la realidad (aspecto que favorece el principio de representación anotado por Bajtín. Cf. *supra*, 15). Dice: “He señalado que la ideología poética de Gutiérrez Nájera postula la determinación de la realidad por el sujeto; esto quiere decir que la percepción no acepta objetivamente los datos de lo inmediato, sino que lo transforma con la imaginación. La percepción (la mirada, el oído, el tacto, el olfato), o sea, lo que se ha visto, es sometido a la intervención de la imaginación y su materia imaginativa, es decir a lo que se piensa y lo que se siente” (628).

Gabriel Chávez Posadas

Hostilidad hacia esta voz social que la mantendría en la marginación, polemiza con ella, desde la perspectiva de su V1, en busca de legitimación (lo que no deja de tener un remitente indirecto, el padre mismo, con lo que se reviste el enunciado a su vez de una bivalocidad adicional, al dirigirse también a éste): Pero, ¿quién es el culpable?, ¿por qué me abandonó?, ¿por qué me dejó sola?

Anticipación de una respuesta posible del padre, desde su V2: Si me desecha, si me arroja, si me afrenta, yo le diré: “Vete, ya no te busco, no te quiero, me das asco”.

*Pero entra la voz social oponiéndose al rechazo anterior. Al anticipar este juicio social sobre lo que ha dicho, Magda se autocensura, pues esta reprobación sobre el padre contravendría los preceptos morales inoculados en la voz social, alejándola al mismo tiempo de una eventual, ansiada, inserción en su ámbito: la sociedad misma. En las negritas resuena con contundencia la voz social, intensificándose la bivalocidad del fragmento, además de contener un matiz polémico con respecto a su V2 (de marginación): ¡Miento! ¡Miento! No puedo hablarle así. **Es mi padre.** (116)¹⁷*

Con respecto a la alternancia marcada, nada obliga a que sea regular o a que se focalice sobre un solo tema. Así, adquiere sentido la aparente gratuidad con que emerge la posibilidad de que el padre de Magda pertenezca a un estrato social privilegiado. Pues dentro de la encrucijada en la que se encuentra la protagonista, la voz que pretende una legitimación (V1), al no hallar indicios reales de tener un padre y llegar a conocerlo, elabora una alternativa que, aunque a todas luces ficticia, al menos le proporcione la satisfacción de que éste pertenezca a la más alta esfera social, en arreglo con su aspiración de inserción social. Asimismo, responde con ello a la voz social que la condena, pues de este modo estaría más cerca de lograr su objetivo: “Es mi padre. Pero, ¿quién es?, ¿en dónde está? Será probablemente un gran señor: sólo los grandes señores se avergüenzan de tener hijos y los desamparan” (116-117).

De manera semejante, se explican a su vez las frases con que culmina esta sección donde igualmente “de manera gratuita” se plantea a sí misma, impulsada por V2 (que la condena), la posibilidad de que su padre sea un criminal. A lo que, en oposición con el carácter marginal de la protagonista (el cual es rechazado por su voz aspirante a la legitimación), opta por una solución sin fundamento, pero conveniente a su aspiración de legitimidad. Con esto, responde a la voz

¹⁷ Hasta aquí, la tipografía anunciada.

social que la acecha, al eliminar con este planteamiento un motivo que agravaría aún más su condición:

Pero, ¿qué digo? Si vive, no me ama, y necesito de su amor; si vive, se esconde como los criminales, y no quiero que mi padre sea un criminal. ¡Mejor que ya no exista! ¡Sí, eso es, mi padre ha muerto! ¡**Así, a lo menos, puedo amarlo!** (117)

En las negritas, la bivalocidad se intensifica todavía más: tenemos un microdiálogo, pues al plantearse el poder amar a su padre, se garantiza a ella misma una posibilidad, aun ficcional, de ser digna de amor y, por consiguiente, de aceptación. De este modo, el fragmento está dirigido al mismo tiempo tanto a su padre como a sí misma, con lo que alienta con ello los propósitos de V1 (de legitimación). En este sentido, la relación que hemos planteado con respecto a su entorno (la voz social) se refleja en el ámbito más profundo de su ser.

Dentro de la sección que he identificado como polémica oculta, en un segundo momento se traslada la polémica hacia otro plano, el trascendental, o sea, el de la relación del personaje con el absoluto,¹⁸ cuyo discurso es representado por el de la Iglesia católica. Ahí, desde su posición excéntrica, Magda percibe la bivalocidad de este discurso, pues, como mencioné, es sensible a sus voces. Así, Magda percibe el concepto de Dios en dos significaciones, dos voces que disuenan en éste (de esta manera, la palabra “Dios” representa un microdiálogo). Una, el Dios monolítico, vertical y, por lo tanto, represivo o censor. La segunda, el Dios democratizador, horizontal, cuya característica es el perdón; representada así por Cristo.¹⁹ De este modo, estas posturas encajan perfectamente con el lugar prefijado en la conciencia de Magda, como habíamos advertido.

¹⁸ La posición de Magda es análoga a la del “hombre del subsuelo”, de Dostoievski, de quien señala Bajtín:

Para él, el mundo se estructura en dos bandos: en uno se halla el “yo”, en el otro “ellos”, esto es, todos los otros sin excepción, sea quien sea. Para él, cada hombre existe ante todo como “otro”. Esta definición del hombre determina directamente todas sus relaciones con él. El “hombre del subsuelo” reduce a toda la gente al común denominador del “otro”. Sus discípulos, compañeros de oficina, su sirviente Apolo, la mujer que lo ama e incluso el creador del universo con el cual polemiza, aparecen en esta categoría y antes que nada reacciona a ellos como “otros” respecto a su persona. (372)

¹⁹ Este aspecto dual había sido sugerido por Víctor Hugo, en el prefacio a *Cromwell*, al reflexionar sobre la revolución gnoseológica que planteó el Cristianismo, en contraste con la concepción épica (de una sola pieza) sobre el mundo y el arte del mundo antiguo. Afirmaba:

Gabriel Chávez Posadas

Entonces, la misma relación de extrañeza establecida en cuanto a su padre la hallamos reflejada en su relación con Dios²⁰ (Dios padre, para ser más específicos), con lo que se reafirma a V2, condenatoria. Dice Magda: “Pero entonces, ¿quién va a ayudarme y socorrerme? ¿Dios? No le conozco. Está muy lejos y muy alto. Ahora que el dolor visita mi alma, comprendo que necesito de él. **Y creo.** Pero mi fe no tiene alas; mi esperanza está enferma” (117).

En negritas, tenemos nuevamente un microdiálogo. La afirmación que contradice su contexto de enunciación tiene un remitente directo: Dios mismo, pues ¿cómo podría creer en Él, puesto que, como afirma, ni le conoce? Si le niega, siguiendo su razonamiento inmediato anterior, ¿cómo podría recibir su ayuda? Por tanto, V1 (legitimación), anticipando que Dios pueda escuchar que Magda lo desconoce, la impulsa a recular en esta postura, y en consecuencia, afirma su creencia en Él. Al mismo tiempo, esta aseveración tiene otro remitente en ella misma: intenta convencerse a sí misma de que cree en Dios.

Sin embargo, esta creencia, esta fe, sólo sería efectiva para los propósitos de su V1 al ser dirigida hacia la voz de perdón del discurso religioso, lo cual hará más adelante. No obstante, esta voz se halla implicada, resuena en este fragmento aunque disminuida y confusa. Así, puesto que esta voz de perdón no es lo

En dicha época, para no omitir ningún rasgo del bosquejo que estamos trazando, debemos notar que con el cristianismo y por su influencia se introdujo en el espíritu de los pueblos un sentimiento nuevo, desconocido de los antiguos y singularmente desarrollado en los modernos; un sentimiento que es más que la gravedad y menos que la tristeza: la melancolía. El corazón del hombre, entorpecido hasta entonces por los cultos jerárquicos y sacerdotales, no tenía por qué despertar y encontrar en él el germen de una facultad inesperada al sentir el soplo de una religión humana, porque es divina; de una religión que convierte la plegaria del pobre en riqueza del rico; de una religión de igualdad, de libertad y de caridad. (16-17)

Observemos que es muy probable que Gutiérrez Nájera hubiese leído esta obra, pues, como he ido acotando, su filiación con la literatura francesa es innegable. En una entrevista de 1893 responde a Ángel Pola acerca del afrancesamiento con que se le señala: “Puede ser que tengan razón. Porque leo mucho más francés que español; pero ya es tiempo de que el español lea otros idiomas, que se vaya cruzando” (Pola 236). Sobre Víctor Hugo, las siguientes palabras, consignadas en “El cruzamiento en literatura” (1894), *Revista Azul* (“Ripios académicos, de Valbuena” —1890—, *El Partido Liberal*), dan cuenta de la importancia que reviste para Nájera, y para la época, el genio francés: “En las Américas latinas pecan muchos de exceso de imitación, particularmente los que imitan al inimitable o, mejor dicho, lo inimitable: Víctor Hugo” (Ruedas 411).

²⁰ Incluso Magda parece consciente de este paralelismo, cuando más adelante expresa, al considerar su relación con Dios: “Tal vez tampoco me quiera” (117).

suficientemente fuerte, la duda subyacente que Magda tiene sobre sí misma y su futuro se impone: V2 emerge y enfatiza su mancha, su sentido de culpa moral, social y con respecto al absoluto, se resquebraja la esperanza que promovía V1.

De esta manera, es sintomático de su relación de separación y aislamiento, de indignidad con respecto a Dios, el hecho de que, en esta subsección, Magda no apele directamente a Él. En cambio, para ello se apoya en la Virgen, a quien le ruega: “Dile a Dios que me oiga” (117).²¹ Esta situación de buscar la intermediación evidencia nuevamente el sentimiento de separación, aislamiento y descastamiento que sufre Magda: su otredad extrema.²² Apelar directamente significaría la exposición directa con su respuesta: su palabra (de Dios). La cual, como he expuesto, en este caso es monológica —pues está marcado como “Dios” sin más, ni algún indicio que haga pensar en lo contrario—; así, dentro de este planteamiento, esta respuesta seguramente sería desfavorable a su V1 de legitimación. Por consiguiente, Magda elude la solicitud directa.

En cambio, tras la apelación a la Virgen, se pregunta, en un microdiálogo: “Dios está en la Cruz con los brazos abiertos. **¿No es verdad que ése es Dios?** Pues mira cómo nunca los cierra. Habla por mí” (117). Donde, al tiempo de introducir la voz de perdón del discurso religioso, lo que constituye una apelación indirecta a Cristo²³ conveniente con V1, se puede percibir un tono de reproche por parte de ésta. El cual, más o menos se podría expresar del siguiente modo: “¿Acaso me han mentido?, si me pueden condenar por faltar a Dios, también se me puede perdonar según el mensaje de Cristo, pues en la Cruz, Él pagó por el

²¹ Esto, en adición, señala una concepción análoga sobre la palabra a la de Bajtín. Dios, como símbolo del absoluto, la totalidad, al no prestarle oído, le negaría toda posibilidad de ser, lo que podemos apreciar en la siguiente aserción de Bajtín: “Una sola voz no concluye ni resuelve nada. Dos voces es un mínimo de la vida, un mínimo del ser” (372). El ser, entonces, se define, es decir, la vida, en la palabra y por la palabra, la propia y la ajena. Si Magda no cabe dentro de la totalidad, entonces se desvanece su ser.

²² Lo cual enfatiza la propia Magda al solicitar la intermediación de la Virgen, corroborando de paso su postura análoga a la del “hombre del subsuelo”: “Si no me escuchas, voy a quedar sola en el mundo, sola contra todos. Para mí, entonces, el Cielo estará lleno de demonios, y la Tierra, de fieras” (117).

²³ No obstante, V1, que busca su redención, tampoco puede enfrentar directamente a Cristo, con todo y que el carácter de este discurso lo permitiría. Situación que así enfatiza la intensidad de su lucha interna. La V2 vence a su V1, pues la polémica ya no está situada en un plano terrenal. El personaje incluso parece olvidarse de su posición paralela con María Magdalena, la cual ella misma incluye en sus reflexiones como justificación para su deseo de legitimación: “He cometido muchas faltas, pero también las cometía María Magdalena” (117).

Gabriel Chávez Posadas

pecado de todos, ¡de todos!, lo cual me incluye, ¿no es cierto?, ¿no es así? Entonces me han mentido. ¡Entonces tampoco pueden condenarme!”.

Al mismo tiempo, el fragmento citado se dirige a sí misma intentando afirmar con ello su redención posible. En efecto, inmediatamente antes de implicar la voz de Cristo, en la cita aludida, anticipa la respuesta de la voz social, moral y religiosa relacionadas con el Dios monolítico, y pregunta desafiante, oponiéndose a estos discursos: “¿Qué, ¿no puedo ser buena?” (117).

Después, tras una breve intervención del narrador, se presenta un diálogo estructural, II.b (118-121). Éste, como hemos indicado, guarda una relación intrínseca con el diálogo interno. Los contenidos asemejan la lucha planteada en la polémica oculta, con la particularidad de que los interlocutores no son sino un desdoblamiento y una personificación de las voces disonantes, o sea, antagónicas, que intervienen en la conciencia del personaje (situado en el umbral entre el ser y el no ser).

Consecuentemente, al tener por origen el interior del personaje, se dirigen dialógicamente hacia éste, adquiriendo en su virtual exterioridad matices y entonaciones diversas que acentúan bien una postura u otra de las voces del diálogo interior (en polémica oculta) o entran en hostilidad con ellas. Son activas, dinámicas pues, con respecto a aquéllas. Esto se lleva a cabo mediante diversos tipos de discurso con respecto a Magda: objetual, de estilización, paródico, y hasta hacen mofa de ella. No se limitan únicamente a dirigirse a Magda, quien así adquiere una posición de tercero, de juez que ha de tomar partido entre ellas, sino que se escuchan mutuamente y reaccionan ante sus posturas respectivas y las de Magda.

Por supuesto, en este diálogo estructural, que tiene como apoyo el microdiálogo, resuenan nuevamente la voz social, moral y la religiosa; incluso la propia voz de Raúl, objetualizada, como una anticipación de su respuesta (traída a colación por parte de la voz condenatoria —que incluye a la voz social—, que no conceden derechos a Magda, debido a su condición de prostituta; mucho menos el de lograr su amor con éste). La V2, dice:

Pero, ¡vil, miserable!, —te responderá [Raúl]—, tú ni a mi compasión tienes derecho. Yo iba al Cielo y pregunté las señales del camino al diablo. Tuve un hijo — ¡mi amor! —, me lo quitaron diciendo que iba al templo, y cuando fui en su busca, le hallé ebrio, porque estaba en la taberna. Me estafaste el amor: has prostituido lo más noble que había en mi alma. Tal vez dijiste para ti: puesto que estoy ahora ahogándome en el lodo, agarraré la mano del primer hombre

caritativo que me acuda, para hundirlo en mis antros de betún. ¡Embustera!
¡Ladrona! Si lo que buscas es dinero, toma: ¡he aquí mi bolsa! (119)

Bajtín dice que el objeto de la representación de Dostoievski es el “hombre en el hombre”, expresado por medio de su comunicación dialógica. Este aspecto Nájera lo muestra por medio de Magda misma, en su debate interno, en la sección II.a. Ahí, como he mencionado, se manifiesta su contacto dinámico, vivo con el mundo: el entrecruce de su conciencia con las otras conciencias que participan activamente en su mundo real y entre las cuales orienta su voz (dividida en dos posturas antagónicas). De tal manera que choca con unas y convoca a otras según reafirmen las posturas sus voces propias. Esto es, se tiene prefijado un sitio para estas voces dentro de su diálogo interno.²⁴

Ahora bien, puesto que el texto incluye un narrador, hay que especificar su actitud con respecto al mismo, si ésta es monológica o dialógica. Para ello, tomemos en consideración dos principios que permitan delimitarla. Según Bajtín, si está dentro del primer caso, el narrador determina y concluye a su personaje. En tanto que si es del segundo tipo, sitúa al personaje en su propio plano, lo que permite que el personaje se le oponga, discuta o disienta con él.

Desde el principio, el narrador, en el paratexto, nos plantea la situación a la vez que el dilema: “¿Se aprovechará Magda del engaño para ser esposa de Raúl? ¿Le dirá la verdad entregándose a él? He aquí el problema”(113). El dilema se ha de resolver en el encuentro próximo entre Magda y Raúl.

Luego, presenta una explicación —ya en la narración— acerca del personaje. En ésta se destaca la significación que reviste para Magda la decisión que ha de tomar. Esta significación se plantea indirectamente en el siguiente fragmento: “Del amor [...] ese gran ser, mitad demonio, mitad ángel, no había visto más que las risas y no las lágrimas que salvan” (114). El concepto del amor, ahora personificado, es desdoblado en dos significaciones dentro de la misma palabra: el amor sensual, corrompido (su vida pasada), y el amor espiritual —puro— personificado por Raúl.

²⁴ En efecto, señala Bajtín:

Un otro real sólo puede entrar en el mundo del “hombre del subsuelo” como el otro con el cual se ha entablado ya una polémica interna sin solución. Toda voz ajena real inevitablemente se funde con la voz ajena que ya suena en los oídos del protagonista. La palabra real del otro, así como todas las réplicas ajenas anticipadas también, se introducen en el movimiento del *perpetum mobile*. (373-374)

Gabriel Chávez Posadas

Sin embargo, asienta el narrador, el descubrimiento o atisbo de la segunda clase de amor fue posible para Magda al “apartarse de los grandes círculos, de las atmósferas viciadas”. Esta observación la refuerza en el mismo párrafo al afirmar: “Los ermitaños, para ver mejor a Dios, buscan el abrigo en la grieta desierta de algún monte, lejos de los hombres” (114).

Conforme avanza su intervención, ofrece descripciones biográficas sobre Magda, tras consideraciones al margen del argumento y la propia biografía, tan solo para resaltar la importancia de la figura de la madre como guía espiritual; tanto, que incluso “Jesús, con ser hijo de Dios, necesitó el cariño de una madre y no quiso ser huérfano” (114).

Sin embargo, para Magda, esta significación se clausura por el narrador: “Magda que de la madre solo había visto el mal ejemplo, estaba ante el amor y la virtud como el rapaz que hojea algún libro sin haber estudiado el alfabeto” (114), con lo que enfatiza la situación marginal de su protagonista. No obstante, el mismo narrador se desdice y plantea una inconclusividad posible, tanto en escala general, como en el caso de su personaje:

En el alma de Magdalena había una virginidad: la del amor. Sus alas de mariposa habían perdido con el contacto de los hombres, el polvillo dorado, las moléculas rojas y los átomos azules, pero eran alas todavía, y toda ala puede llevar al cielo. Magda miraba dentro de su corazón nuevas figuras que no había visto nunca. Era su amor un amor imperfecto, pero amor al fin. (115)

Y destruye de paso su consideración de que sólo en el aislamiento es posible conocer el aspecto puro del amor, al tiempo que introduce sutilmente al personaje del Nuevo Testamento, María Magdalena, de situación análoga con Magda, cuyo nombre es apócope de la primera, con lo que marca una relación intertextual mediante la cual el narrador desliza su simpatía por la causa de la V1 de Magda.

El narrador en este momento vuelve al tema central, la decisión vital que determinará el futuro de Magda, y afirma categóricamente, convirtiéndose en portavoz de ésta, su decisión, y efectuando en ello una parcial estilización con respecto a Magda: “¡Aquí estoy! —decía el amor—, pero ¿Magda podría abrirle? No; ya estaba resuelta a alejarse, a despedirse de Raúl y para eso lo esperaba aquella noche” (115).

Y luego contrasta la situación de Raúl y la de Magda; el primero se nos presenta concluido y determinado²⁵: “Raúl estaba al lado de una madre, esto es, cerca de Dios. Raúl estaba en paz con su conciencia; Raúl era honrado y era bueno” (115); mientras que Magda, recogiendo sus observaciones anteriores, se plantea inconclusa, enfrentada a una lucha para tomar una decisión, enfatizándose al mismo tiempo su otredad extrema; su marginación: su soledad (radicada en su aislamiento forzado) y su lucha, tanto interna como con respecto al exterior:

Era el niño sin madre, sin nodriza, sin fuerzas para andar y sin palabra. Con más, la soledad en que iba a vivir no era la soledad del eremita que ve a Dios ni la del amante que piensa en su amor. Era la soledad de Robinson en la isla; la soledad del ser humano entre las fieras, la tempestad y el mar. Iba a estar sola, sin ayuda, sin socorro en lucha abierta con los tigres y los leones y la hienas. Luchar con las pasiones es peor que luchar con las fieras. Luchar con el pasado no es combatir, como Jacob con el ángel: es luchar con el demonio. La arrojaban al Circo desvestida, sin armas, expuesta al hambre y la furia de los tigres, pero el amor la sostenía, como sostuvo la fe a los mártires cristianos. Comparad, pues, la soledad de Raúl con la soledad de Magda; aquélla era el sueño, y ésta la pesadilla; aquélla, la quietud, ésta, el combate. (115-116)

El personaje así, se nos describe por el narrador en una actitud dialógica, no aislada, con su entorno: los tigres y fieras de Robinson son sólo la transfiguración de los contendientes de su lucha interna que he señalado. En tanto que, con respecto de Raúl, se enfatiza su condición determinada y estática en manos del narrador, abierta, dinámica y viva, en tensión la de Magda. En el párrafo siguiente se continúa con ello: “La soledad de Raúl era la soledad del cadáver; la soledad de Magda era la soledad del enterrado vivo” (116). Inmediatamente, se da paso a la sección II, el monólogo del que ya hemos hablado, y tras su desdoblamiento—que queda inconcluso—, interviene nuevamente el narrador; lo único que dice

²⁵ En un planteamiento monológico, se determina al personaje, está concluido desde el principio. En contraste, observa Bajtín:

En las obras de Dostoievski no existe la palabra definitiva, concluyente de una vez por todas. Por eso tampoco aparece la imagen estable del héroe, imagen que contesta la pregunta “¿Quién es él?” Se plantean únicamente las preguntas “¿Quién soy yo?” o “¿Quién eres tú?” Pero también estas preguntas se incorporan a un diálogo interior continuo e inconcluso. El discurso del héroe y el discurso sobre el héroe se determinan por una relación dialógica abierta hacia sí mismo y hacia el otro. (370)

Gabriel Chávez Posadas

es: “¿A qué voz atender? Ya era la hora de la cita: ya Raúl iba a llegar...” (121), con lo que no es consecuente con la decisión que ya nos había presentado de dejar a Raúl.

A esto sigue la narración, la sección III (121-125), donde, en un primer momento aparecen Magda y Raúl, cada cual batiéndose en una lucha interna entre la pasión y el amor puro: idealizado. No coinciden consigo mismos, en el caso de la protagonista:

Magda tenía miedo, el miedo de una virgen que lo sabe todo. Cierta flojedad parecida a la que produce la embriaguez embargaba sus miembros y su alma. La voluntad se iba de ella, a manera de ave que escapa de su jaula. ¿Se dejaba arrastrar por la corriente?, ¿resistía a la indómita fuerza de las olas? [...] había perdido sus derechos al pudor. No había sabido resistir a aquéllos que le inspiraban repugnancia y quería resistir al amor. Siendo Thais con todos quería ser Lucrecia con el único. Magda, ante Raúl, era el león ante un domador. (122)

En el caso de Raúl, se desestabiliza el carácter monológico con el que el narrador lo había descrito; como anteriormente había señalado, se nos presenta en cambio en un conflicto interno, en una crisis:

Raúl luchaba con el respeto y el deseo. Era un marino dentro de un barco que se incendia. El respeto había echado raíces hondas en su alma, pero el viento huracanado desarraiga las encinas y la pasión, los escrúpulos. Se había habituado a amar contemplativamente siguiéndola con los ojos, como los pastores de caldea miraban las estrellas. Mas he aquí que, de improvviso el ídolo se trueca en criatura; el mármol se hace carne, y los brazos, inmóviles antes, estrechan blandamente contra el seno [...] estaba ebrio de ella. (122)

De tal manera que la calma, el sosiego y control con el que había sido descrito se desvanecen, de por medio una lucha consigo mismo, dividido entre el deseo y el respeto.

Esta escena se interrumpe abruptamente con la llegada de Provot, el amante; Magda opta por esconder a Raúl, mediando en ello una acotación del narrador en que nuevamente realiza una parcial estilización del discurso de Magda, quien sopesa por un instante la conveniencia o no de decir la verdad en ese momento:

El corazón de la infeliz mujer saltó como la corza que ve un tigre. ¡Ah! Ella le diría, ella le confesaría todo a Raúl... ¡pero él... ese hombre!.. ¡No! ¡Qué infamia! ¡Qué vergüenza! (123)

En este caso, la palabra de Raúl, su posible respuesta, determina el estilo del fragmento, originando reservas, marcadas por los suspensivos; evasivas, al no mencionar a Provot: *¡pero él...*, presentado luego tan solo como *ese hombre*; u omisiones: *¡No!*, donde se suprimen todas las implicaciones que quiere evitar. Pues la revelación de la verdad, infame para éste desde la perspectiva de Magda, además de alejarlo definitivamente, le provocaría a ella una vergüenza que no es capaz de sufrir. Así, elige mantener la mentira por el temor de enfrentarlo. Este tipo de diálogo en que la réplica ajena se puede suprimir sin afectar el sentido es el caso del diálogo intensamente dialógico.

El narrador, como he mencionado, por momentos parece perder el control de los personajes, con lo que se contradice, en tanto que participa activamente en la orientación de significado del texto. Da la impresión de haber dos narradores: uno dialógico y otro monológico; este último incluso interfiere en la palabra misma de la protagonista. Se puede advertir su presencia en la inclusión de tópicos, recursos retóricos y alusiones bíblicas, además de apreciaciones de crítica social, deslizadas a través de su protagonista. Lo que parece incuestionable es una voluntad dialógica de Gutiérrez Nájera, manifestada sobre todo en el hecho de darle la palabra a un ser relegado socialmente y en evitar dar una conclusión final, inconclusividad que también se da en la novela completa.

La lectura realizada nos ha permitido percibir en el personaje, matices y facetas que de otro modo pasan desapercibidas. Después de ésta, sus palabras ya no pueden parecernos las mismas, sino que se manifiestan vivas y activas, llenas de resonancias particulares y siempre en relación con algún otro. Alertas, pues, de un modo o de otro, ante la posible proximidad de otras conciencias. Al mismo tiempo, el personaje adquiere una cierta tridimensionalidad, nos parece más vivo, más desconcertante y capaz de sorprendernos.

Obras citadas

Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Gabriel Chávez Posada

- Clark de Lara, Belem. "Introducción." *Obras XI, Narrativa, I*. Por donde se sube al cielo. Manuel Gutiérrez Nájera. Ed. Ana Elena Díaz Alejo, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994. LIII-CLVII.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. *Cuentos completos y otras narraciones*. Prol., ed. y notas de Erwin K. Mapes. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- _____. "El cruzamiento en literatura." Jorge Ruedas de la Serna. *La misión del escritor, ensayos mexicanos del siglo XIX*. Org. y pres. de Jorge Ruedas de la Serna. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996 [1894]. 409-414.
- _____. "Monólogo de Magda." *Obras XI, Narrativa, I*. Por donde se sube al cielo. Ed. Ana Elena Díaz Alejo. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994. 113-125.
- Gutiérrez, Jesús. "Modalidades estilísticas y aspectos ideológicos en la prosa de Gutiérrez Nájera." *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*. Comp. José Jiménez Olivo. Nueva York: Eliseo Torres, 1975. 75-112.
- Mora, Gabriela. *El cuento modernista hispanoamericano*. Lima: Latinoamericana, 1996.
- Muñoz, Antonio. "Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista." *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Ed. Enrique Pupo-Walter. Madrid: Castalia, 1973. 50-63.
- Pola, Ángel. "Entrevista a Manuel Gutiérrez Nájera por Ángel Pola." *Literatura Mexicana* 6.1 (1995): 231-237.
- Rivera-Rodas, Óscar. "Discurso Estético y Modernidad en Gutiérrez Nájera." *Literatura Mexicana* 8.2 (1997): 625-653.
- Víctor Hugo. *Cromwell*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979 (1827).

D. R. © Gabriel Chávez Posada, México, D. F., julio-diciembre, 2006.