

# Una selva tan infinita

*La novela corta en México (1872-2011)*



EL  
ESTUDIO

# Una selva tan infinita

*La novela corta en México (1872-2011)*



COORDINACIÓN  
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

EDICIÓN  
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE, GABRIEL M. ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ,  
ESTHER MARTÍNEZ LUNA, SALVADOR TOVAR MENDOZA  
Y RAQUEL VELASCO

ÍNDICE ONOMÁSTICO  
SALVADOR TOVAR MENDOZA

APOYO ACADÉMICO  
CHRISTIAN SPERLING, MILENKA FLORES Y FABIOLA DEL VILLAR



**f.l.m.**  
fundación para las  
letras mexicanas

Textos de Difusión Cultural  
Serie El Estudio  
Universidad Nacional Autónoma de México  
Coordinación de Difusión Cultural  
Dirección de Literatura  
Fundación para las Letras Mexicanas  
México, 2011



Diseño de logotipo: Andrea Jiménez

Diseño de portada: Gabriela Monticelli

Ilustración: DR © Alejandro Benassini  
(detalle de la instalación Inside Silence, 2010).

Primera edición: 13 de diciembre de 2011

DR © De la compilación: Gustavo Jiménez Aguirre y los editores.

DR © De los artículos: cada uno de los autores compilados.

DR © Universidad Nacional Autónoma de México  
Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria,  
04510, México, D.F.

DR © Fundación para las Letras Mexicanas  
Liverpool 16, colonia Juárez,  
06600, México, D.F.

**ISBN: 978-607-02-2918-3 (Tomo I)**

**ISBN de la serie: 968-36-3758-2**

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio  
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en México

## **II. TRAVESÍA DE LA MODERNIDAD**

DE LA NOVELA CORTA A LA NOVELA:  
APUNTES SOBRE EL TALLER LITERARIO  
DE MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA

ANDREAS KURZ  
Universidad de Guanajuato

Gero von Wilpert, autor del diccionario literario más consultado en lengua alemana, define la “Novelle” como una narración en verso o prosa de un suceso extraordinario único que emplea una forma cerrada y un estilo objetivo y neutro que no permiten la intromisión del narrador. Subraya que el género se acerca a técnicas teatrales y se distancia de la novela (556-7). Von Wilpert diferencia la “Erzählung” (cuento, narración) de la “Novelle” mediante un criterio técnico: su estructura es menos artística y menos tectónica. Al mismo tiempo confiesa su carácter indefinible y la cataloga como una forma épica general (242). Aunque Von Wilpert no explica qué significado concreto se podría otorgar a los términos “artístico” y “tectónico” en el contexto de los géneros literarios, queda claro que el crítico alemán evalúa la “Novelle” como una forma con aspiraciones estéticas altas, una forma culta, mientras que la “Erzählung” se devalúa como género, dado que literalmente todo podría ser *narración*. La confusión terminológica, en alemán, queda patente: la “Erzählung” es menos artística que la “Novelle”, pero ésta se distingue por un estilo y una estructura objetivos y orientados hacia un final cerrado, es decir: presenta un desarrollo lineal y claro: un género, entonces, opuesto a la innovación literaria... El criterio sencillo de la extensión no se usa para separar los

géneros. De este modo, la “Novelle” (por lo menos su variante alemana) podría equipararse parcialmente al cuento hispánico, cuyas posibilidades artísticas se reconocen a más tardar con el surgimiento de la narrativa modernista que anuncia el auge del cuento hispanoamericano en el sigloxx.<sup>1</sup> La característica del conservadurismo formal, sin embargo, de ninguna manera aplica en la narrativa de los Borges, Bioy Casares, Cortázar *et al.*

¿Es, entonces, justificable el uso del término “novela corta” para clasificar un género nuevo en lengua castellana y tratar de aclarar la confusión terminológica? Otro criterio usado por Von Wilpert sí podría justificar su uso: el marco. Las “Novellen” suelen integrarse en un marco narrativo amplio que permite al autor tanto una toma de posición subjetiva ante lo narrado, como el análisis de las reacciones psicológicas detectables en los oyentes/lectores que integran y habitan el marco (557). Parto de la hipótesis de que este marco no necesariamente se declara de manera inequívoca (el marco de *Las mil y una noches*, del *Decamerón*, etcétera), sino que puede tratarse de un marco temático disperso espacial y temporalmente en la obra narrativa de un autor cuya formulación permite a un crítico, que conozca el conjunto de esta obra, establecer un grupo reducido de narraciones como novelas cortas. En otras palabras, este criterio permitiría la reagrupación de un cuerpo de textos cuyos autores no habían encontrado las condiciones culturales (y económicas) que les habrían permitido reunir y estructurar sus textos a la manera de, por ejemplo, las colecciones novelísticas de escritores franceses como Guy de Maupassant, Barbey d’Aurevilly o Villiers de l’Isle-Adam.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Se puede consultar al respecto, entre muchos otros textos, “Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista”, de Enrique Pupo-Walker.

<sup>2</sup> Los autores mencionados permiten detectar la confusión terminológica entre “conte” y “nouvelle” también en francés: los *Contes cruels* de Villiers y los *Contes d’Angoisse* de Maupassant usan marcos temáticos claros que los calificarían como “nouvelles”. Las seis narraciones de *Les Diaboliques*, de Barbey, juegan con una compleja intercalación de marcos que las convierte en uno de los auges de la novelística francesa.

Es sabido que la mayor parte de la narrativa modernista mexicana aparece, de forma suelta, en revistas y periódicos de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Raras son las colecciones que, de antemano, permiten detectar un marco temático.<sup>3</sup>

Me propongo analizar cuatro narraciones de Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) bajo la premisa de un marco común que posibilite su clasificación como novelas cortas: “Historia de una corista”, “El sueño de Magda”, “Madame Venus” y “Aventuras de Manon”.<sup>4</sup> Estos textos se publican originalmente entre 1881 y 1884. Excluyo narraciones posteriores para evitar una innecesaria ampliación del corpus y establecer “Aventuras de Manon” como punto final de esta serie. Se mencionará brevemente que por lo menos tres textos más escritos en esta época —“Elisa la Écuyère”, “La venganza de *Milord*” y “En el Hipódromo” — podrían igualmente subordinarse a este marco. Asimismo, pretendo cuestionar la relación (directa o indirecta) de estos textos con *Por donde se sube al cielo*, única novela conocida del Duque Job, para averiguar acerca del potencial de la novela corta como material base de una novela tradicional.

Gutiérrez Nájera se da cuenta de la posible confusión entre “novela” española y “nouvelle” francesa. Irma Contreras García cita un artículo de 1891 en el que el Duque afirma que cuento “parece denotar algo pueril, la narración para solaz del niño; y en la *nouvelle* cabe todo, desde el cuadrito de género, hasta el análisis psicológico” (150).<sup>5</sup> No cabe duda que el narrador mexicano prefería el carácter heterogéneo y abierto de la “nouvelle” a las posibilidades relativamente limitadas del cuento. En este sentido, los cuatro textos escogidos hallan una característica común: la es-

<sup>3</sup> El caso de Manuel Gutiérrez Nájera es prototípico. Sólo en una ocasión el Duque Job reúne una serie de narraciones bajo un título: sus *Cuentos frágiles* de 1883.

<sup>4</sup> Prefiero el uso uniforme de las comillas dadas las clasificaciones genéricas equívocas de estos textos.

<sup>5</sup> La definición coincide con la que ofrece Von Wilpert para la “Novelle” alemana, mas sólo si se acepta el marco como rasgo distintivo.

peculación psicológica, el interés (mórbido en ocasiones) de sus narradores por los estragos que la pasión y la fijación producen en la psique de sus protagonistas.

No obstante, la unidad temática apenas se revela si relacionamos estas narraciones con la estética baudelaireana. La importancia de Baudelaire en los textos publicados en la *Revista Azul* es palpable. Sin embargo, en los años 80 del siglo XIX las referencias al autor de *Las flores del mal* en la obra de Gutiérrez Nájera son escasas. En 1884 caracteriza su propia obra periodística con una cita del francés: “Parece que para ser escritor independiente es preciso arañar a todos como los gatos. Puedo decir como exclamaba Baudelaire: “Piensan, al leer mis versos, que vivo en una perenne bacanal, y mis únicas orgías son orgías de té con leche!” (*Periodismo y literatura* 218).<sup>6</sup> Parece seguro, entonces, que el interés de Gutiérrez Nájera por el pensamiento estético y ético de Baudelaire inicia en la primera mitad de los años 80 que coincide con la redacción de los textos tratados.

No cabe duda tampoco que la formulación más concisa del programa baudelaireano se halla en *El pintor de la vida moderna* de 1863. Baudelaire expresa en este ensayo su preferencia por una estética de la artificialidad. Llama la atención sobre todo su ideal de la belleza femenina:

Ella es, ciertamente, una luz, una mirada, una invitación a la felicidad y, a veces, una palabra; pero, sobre todo, es una armonía general, no sólo en su porte ni en el movimiento de sus miembros, sino también en las muselinas y en las gasas, en las vastas e iridiscentes nubes de tejidos en los que se envuelve y que son como los atributos y el pedestal de su divinidad, en el metal y en el mineral que serpen-

<sup>6</sup> Esta alusión irónica coincide con el juicio que Gutiérrez Nájera expresa en un artículo publicado en la *Revista Azul* del 2 de septiembre de 1894. El romántico Lamartine, el parnasiano Leconte y el decadente Baudelaire sólo representan diferentes aspectos de un mismo temor: la incompatibilidad de ciertos aspectos de la realidad social con la sensibilidad del poeta. No hay nada de orgía en ello, sino, al contrario, una manifestación de la sobriedad poética más allá de los conflictos entre grupos literarios divergentes. Remito al primer tomo de la edición facsimilar de la revista: 273-6.

tean en torno a sus brazos y su cuello y añaden sus brillos al fuego de sus miradas o parlotean dulcemente a sus oídos. En la pintura del placer causado por la aparición de una beldad, ¿qué poeta se atrevería a separar a la mujer de sus vestidos? (1405).

Podríamos contestar la pregunta retórica de Baudelaire: Gutiérrez Nájera se atreve. El mexicano, por razones históricas y sociales relacionadas con los códigos culturales del México finisecular, aún no puede aceptar tal cual la estética de la artificialidad en cuyo centro se encuentran la mirada y el engaño placentero. La mirada construye la belleza, ella es la belleza y se deja engañar por una serie de disfraces que tapan y perfeccionan lo natural, feo por sí mismo. La ropa, las telas, las joyas, inclusive los movimientos estudiados se convierten por y para la mirada en una belleza supranatural bajo la que desaparece la imagen de la mujer real. El espectador (*voyeur*) baudelaireano acepta deliberadamente el engaño y encuentra placer estético en él. Cuestiones morales quedan relegadas a un segundo plano. Los espectadores-narradores de Manuel Gutiérrez Nájera aún no quieren (ni pueden) firmar este pacto. Lo cuestionan y resaltan su dudosa moralidad. No obstante esta postura escéptica, las cuatro narraciones del Duque Job pueden leerse como una polémica con la estética de la artificialidad de Baudelaire.

Gutiérrez Nájera escoge ambientes marcadamente artificiales para sus textos (incluyo las tres narraciones “adicionales” mencionadas en la introducción en esta lista):

- El teatro: “Historia de una corista”, “Aventuras de Manon”
- El circo: “Elisa la Écuyère”
- Las carreras de caballo: “En el Hipódromo”
- El parque: “La venganza de *Milord*”
- Un mundo onírico: “El sueño de Magda”

“Madame Venus” se desarrolla en la calle, lugar idóneo del *voyeur* finisecular. Gutiérrez Nájera renuncia a una trama concreta para desarrollar el tema en forma de un diálogo entre dos es-

pectadores. La dicotomía entre los mundos natural y artificial se presenta de manera clara. Desde el inicio la figura femenina real, la persona Madame Venus, se esconde bajo un disfraz lingüístico: no tiene nombre propio. La figura se borra aún más, se maquilla, gracias a sus orígenes inseguros: “No se sabe a punto fijo en qué parte nació. Es una mujer internacional. Cuando alguno de sus amantes le pregunta si es belga o nació en Francia, ella contesta: —¿Para qué averiguarlo? Sólo sé que me concibieron mis padres en un momento de admiración” (*Narrativa, II* 479). A esta inseguridad respecto a su origen se agrega una belleza “insegura”, es decir: Madame Venus dista de ser perfecta, su belleza no es plana y proporcionada, sino mucho más el resultado de varios artificios:

Madame Venus [...] es divinamente hermosa. La única pureza que tiene es la pureza de las líneas. Un artista podría encontrar su boca algo incorrecta y su nariz un tanto cuanto canalla, pero esas imperfecciones la hermosean. Posee la serenidad de las estatuas y el gracioso mohín de las grisetas. Los griegos, admiradores de la desesperante perfección, no la habrían venerado como diosa: los parisienses, sí (480).

El narrador de Gutiérrez Nájera no podría ser más claro. El ideal estético griego es fijo, se concentra en la forma, la superficie pura. El ideal estético moderno, a raíz de Baudelaire, es dinámico: un ideal que se construye a través de la mirada del espectador, un ideal lleno de imperfecciones que la mirada corrige y convierte en belleza. El Duque Job contrapone dos concepciones culturales: la Grecia antigua y la Francia moderna. Luis, el espectador mexicano, se halla en medio de estos dos mundos. Los admira a ambos, mas no puede aceptar plenamente a ninguno de los dos: no al griego por caduco, no al francés por moralmente cuestionable.

La belleza artificial de Madame Venus es peligrosa, no acepta limitaciones éticas: “No viene del Olimpo como tú crees: viene del Ganges. Es una fuerza destructora. Disuelve los corazones en su copa de oro, como Cleopatra disolvió una perla” (483).

Se formula, al mismo tiempo, un tema predilecto del modernismo mexicano: la dicotomía entre mundo espiritual y mundo material que es, a la vez, la dicotomía entre un mundo regido por normas sociales conservadoras y fiables, y uno de normas abiertas y amenazantes. Los narradores modernistas posteriores (Nervo y Couto Castillo en México, Asunción Silva en Colombia) formarán una ilusión alrededor de esta dicotomía: la del artista intelectualmente superior, al margen de la sociedad, mas con una fortuna suficiente que le permita manipular y aprovechar las nuevas normas estéticas y éticas, en otras palabras: la del antihéroe decadente cuyo modelo más convincente se encuentra en el *Des Esseintes* de Joris Karl Huysmans. Sin embargo, los protagonistas de “*Madame Venus*” todavía no pertenecen a esta categoría de héroes. Son espectadores neutros que se percatan de la ilusión: el nuevo ideal estético, la belleza móvil de *Madame Venus*, no es para ellos, artistas de una mirada que aún no se involucra en lo observado porque no dispone de los recursos necesarios: “*Madame Venus* huye de las carteras deshabilitadas. No meterá la mano en los bolsillos de tu chaleco: ¡no es ratera!” (483).

Queda indeciso el conflicto entre viejo y nuevo ideal estético. La estética de la artificialidad baudelaireana se pone sobre el tapete, se analiza y discute, mas no se recomienda, ni se aplica a través de un héroe inmerso activamente en ella.<sup>7</sup>

“*Aventuras de Manon*” opera de manera similar, mas extiende considerablemente la metáfora mediante la trama. La dicotomía estética se manifiesta en las dos protagonistas: *Manon* y *Susana*, nombre francés contra nombre castellano... Alicia Bustos Trejo

<sup>7</sup> “*La novela del tranvía*”, cuento canónico de Gutiérrez Nájera, podría representar una mirada que se involucra en lo observado. Sin embargo, el carácter ficticio de las divagaciones mentales del protagonista nunca se cuestiona, las barreras entre ficción y realidad permanecen infranqueables. Pocos años después, en los cuentos de Bernardo Couto Castillo, se franquean. Su “*Canción del ajeno*” describe la necesidad ontológica del artista de huir de una realidad insatisfactoria al sueño estético, describe también lo doloroso del despertar de este sueño.

interpreta el contraste entre las dos figuras como resultado de las preocupaciones sociales del Duque Job:

La situación de la mujer es uno de los temas frecuentes en su narrativa, reitera aquí su carácter de dependencia, su subordinación, su incapacidad para encauzar su existencia víctima de los condicionamientos sociales. Así, en *Aventuras de Manon* presenta dos personajes femeninos, Susana y Manon, que se identifican con otras heroínas de sus relatos, por un lado, está la mujer destinada a la vida hogareña, y por otro, la mujer que se prostituye para alcanzar sus objetivos (www.lanovelacorta.com).

Relacionar a Gutiérrez Nájera con un feminismo *avant la lettre* es, sin duda, un objetivo noble, pero impracticable. Susana, la “hogareña”, tiene poco de mujer sumisa, ama de casa y madre de familia. Reproduzco un fragmentario cuadro psicológico de Susana que demuestra que los lectores decimonónicos del texto han de percibirla como mujer poco usual, contestataria hasta cierto grado:

Carlos era casado con una mujer de selección menos depurada, pero, acaso por esto, de pasiones más vivas y de energías más indomables. Susana era, sin duda, más briosa, más impaciente, más frenética en sus odios y más idólatra en sus adoraciones. En el caso de encontrarse arruinado, enfermo sin remedio o deforme, Carlos habría recurrido al suicidio de los antiguos: se habría abierto las venas en un baño de perfumes. Susana, en circunstancias idénticas, se hubiera disparado una pistola (656).

Pasional, enérgica, decidida, impaciente, briosa: no se trata de las cualidades más apreciadas en una mujer sumisa decimonónica...

La dicotomía entre las dos mujeres se manifiesta por los tipos de belleza que representan, los que remiten a dos ideales estéticos diferentes. Manon atrae a Carlos por su artificialidad, por los disfraces que esconden las imperfecciones físicas. Su belleza no reside en la forma, sino, una vez más, en la mirada del especta-

dor: “Carecía de esa belleza augusta que las mujeres roban a las estatuas. Le faltaba la corrección de las líneas como la corrección de las costumbres. No tenía esos colores vivos y calientes que admiramos en las figuras de los grandes pintores venecianos” (649). La misma Manon envidia la belleza natural de Susana, una belleza innata que no necesita de cosméticos, ni de disfraces: “¡Es más hermosa que yo! En cambio, tú me quieres mucho más. ¡Aborrezco a tu esposa, la aborrezco! ¿Por qué nació más rica y más bonita? Quiero probar al mundo que la hermosura y la riqueza nada valen; un parpadeo, un guiño, una sonrisa, me han bastado para vencer” (665). Manon seduce gracias a una estética dinámica (gestos, movimientos, la mímica) y artificial (los vestidos, el maquillaje), corrige una naturaleza poco generosa con ella, y la supera; vuelve atractivos sus defectos y se impone, en los ojos de su amante, a la perfección física “gratuita” de Susana. Ésta, de su parte, pretende, en un acto desesperado, convertirse en belleza artificial: “Las manos impacientes de Susana revolvían los botes de pomada y los cosméticos. Tomó un lápiz y ennegreció con él sus grandes ojos. Luego, con una pasta blanca, un *cold-cream* pegajoso, untó su cara y sus brazos desnudos y su cuello” (666). Susana cree asimilar la imagen de Manon, mas la mirada del espectador sólo podría percibir en este espectáculo la figura de un payaso de circo: la imposición de una estética a otra produce un híbrido indeseable.

De manera simbólica, la confrontación entre las dos estéticas termina en un duelo a muerte. Manon y Susana se encuentran en un cuarto oscuro, se oye el disparo de una pistola, Susana muere, Manon vive y, posteriormente, un jurado la absuelve de cualquier culpa en el incidente. Parece imponerse definitivamente la estética de la artificialidad. Sin embargo, Gutiérrez Nájera no acepta esta “victoria” sin comentarios: los disfraces van a caer, el maquillaje se va a borrar, “el telón, que figura un palacio, se levanta y aparece la cabaña triste y pobre” (669). De nuevo, el narrador mexicano analiza y discute la nueva estética, tiene que aceptar

la atracción que ejerce sobre los observadores, hasta cierto grado tiene que admitir su superioridad a finales del siglo XIX, mas no puede aún formar parte en este juego de espejos. Rompe la ilusión y muestra, aunque sea de manera resignada, la fealdad escondida por el disfraz. La mirada se subordina todavía al objeto observado, no se independiza por completo, no hay en estos relatos de Gutiérrez Nájera la entrega total a la ilusión artística que predominará poco tiempo después en las narraciones del modernismo mexicano maduro. Se entrevé la posibilidad de este tipo de vida ficticia, mas se rechaza.

Un matiz interesante se encuentra en “Historia de una corista”, texto de 1881 integrado en *Cuentos frágiles*. La protagonista, ya lejos de ser joven, integrante de la emblemática compañía de Maurice Grau, representa claramente el tipo artificial de belleza que se construye en la mirada de los observadores. Los primeros renglones de su carta revelan el disfraz de manera humorística: “Con el pie en el estribo del *wagon* y lo mejor de mi belleza en la maleta, escribo algunas líneas a la luz amarillenta de una vela, hecha a propósito por algún desastrado comerciante para desacreditar la fábrica de la Estrella” (158). Ella misma está consciente de su artificialidad, del engaño con cuya ayuda construye su existencia. Ella misma revela el trasfondo de fealdad y pobreza sobre el que edifica su imagen brillante. Nada sorprendente en esto. La novedad reside en que su situación cambia una vez llegada a México. Mientras que en Europa y Estados Unidos se percibe a sí misma, a través de las miradas ajenas, como pura imagen, como corista adornada y nunca como mujer, en México esta percepción varía: “Ésta es la primera ciudad en que me tratan como se trata a una señora. Ya verá usted si tengo razón para estar agradecida” (163). Así la mujer termina su carta, insinúa la posibilidad de que el terreno cultural mexicano aún no está preparado para asimilar la estética de la artificialidad, de que lo artificial se interpreta como natural causando, de este modo, una confusión de criterios

que tendría como resultado final la figura híbrida representada por una Susana maquillada en “Aventuras de Manon”.

Por razones de espacio me referiré muy brevemente a tres relatos que igualmente podrían integrarse en el marco temático de una dicotomía entre estética moderna y antigua. Sólo resumiré la manifestación más clara en ellos de la oposición entre las dos estéticas.

“Elisa la Écuyère”: el mundo del circo (movimientos artificiales, trucos y malabares antinaturales, un espectáculo asimilado al del teatro) se opone al mundo religioso tradicional (un claustro con normas estrictas prefijadas, seguridad existencial, retraimiento y calma). La protagonista vacila entre ambos mundos, no puede esconder que la tradición religiosa la atrae, pero decide a favor del espectáculo circense.

“La venganza de *Milord*”: el parque de Chapultepec y un carruaje forman los ingredientes. La naturaleza artificial del parque alberga el adulterio. El marido engañado se venga manejando el coche al abismo, la naturaleza salvaje y bruta. La pareja muere en el coche, encerrado por un entorno artificial que, en este caso, resulta letal. La decisión a favor de la estética antigua es clara.

“En el Hipódromo”: la belleza femenina se compara con la de los caballos de carrera. Gutiérrez Nájera logra insertar una escena de suma artificialidad erótica rayana en la perversión:

Cuentan que cuando [Madame Bob] vuelve de algún baile, escotada, con los ebúrneos brazos descubiertos y abrochados los catorce botones de sus guantes, entra a las caballerizas, alumbradas por el gas, y allí dilata su nariz para sentir el acre olor de las repletas pesebreras, y despierta los caballos y les rodea el cuello con los brazos y los besa, y monta como una amazona y se deja caer entre las piernas de su yegua favorita; y roza con su codo lustroso la madera de los bojes; y hunde sus zapatillas de raso blanco en el estiércol; y permite que el casco de sus caballos retozones le rasgue la crujiente seda del vestido, y que sus gruesas bocas frías le mojen la garganta y el cabello (396).

Artificialidad extrema y atrevida, aunque el Duque Job la siga manejando desde una perspectiva de observador neutro que no juzga, mas sí advierte de sus peligros en un ambiente cultural no preparado para ella, lo que, por supuesto, no impide el “atractivo” de las perversiones insinuadas.

“El sueño de Magda”, finalmente, sólo se relaciona con la dicotomía estética tratada gracias a su inserción en la novela *Por donde se sube al cielo*. Desgraciadamente, la novela ha sido mal ubicada por la crítica desde su descubrimiento tardío en 1987. En su extensa introducción a la edición de la UNAM Belem Clark de Lara la postula como primera novela modernista en la historia literaria latinoamericana: “Por sus características propias, podemos considerarla como la primera novela modernista que, además, presenta, en su estructura, el inicio de la forma narrativa contemporánea por su manejo del tiempo, el uso del monólogo interior y la presentación de un final abierto” (*Narrativa, I XL*). Clark de Lara repite este juicio ambicioso en su aportación a *Doscientos años de narrativa mexicana*, la antología a cargo de Rafael Olea Franco. Caracteriza la novela como “obra que rompió con buena parte de los parámetros narrativos decimonónicos, razón por la cual en su momento la recepción de esta obra fue nula” (261). Posiblemente la recepción “fue nula” más por razones logísticas, su publicación en un periódico de difícil acceso, que por su carácter estético innovador.

Éste, no obstante, no es el lugar para discutir amplia y detalladamente la supuesta modernidad de *Por donde se sube al cielo*.<sup>8</sup> Sin embargo, me permito formular la hipótesis de que la inclusión de “El sueño de Magda” ubica la novela mucho más en un contexto de un romanticismo acartonado, que en el de la narrativa modernista. Magda, la protagonista de *Por donde se sube al cielo*,

<sup>8</sup> Remito para este propósito al capítulo 4.2 de mi *Die Entstehung modernistischer Ästhetik und ihre Umsetzung in die Prosa in Mexiko* (2005), donde también trato de reconstruir la génesis de las diferentes variantes de “El sueño de Magda” que encuentra su origen en uno de los *Nouveaux contes à Ninon* de Zola.

es parisina, como son (semi)parisinas las coristas que Gutiérrez Nájera describe en su narrativa corta. Magda es, sin duda, superficial y se rodea de objetos que sirven de disfraces, atraen la mirada y la manipulan, como ella misma manipula las miradas y se siente contenta cuando se sabe admirada por ellas. Mas Magda no es, de ninguna manera, *femme fatale* o vampiresa. Sigue siendo provinciana y no se encuentra a gusto en el mundo artificial formado por ella misma. Se le opone la imagen de Eugenia, hermana de Raúl, el futuro enamorado de Magda. Eugenia representa un mundo sano y seguro, “tendría a lo más dieciséis años, y era traviesa como una colegiala” (*Narrativa, I* 25), un mundo antes de la caída moral. A través de ella —y finalmente de la relación entre Magda y Raúl— se produce el nexo entre estética artificial y estética conservadora. Magda obtiene la oportunidad de dejar atrás su mundo frívolo e integrarse en el ambiente de los valores fijos de Eugenia y Raúl. En este contexto, el mundo meta se percibe lógicamente como anhelado y superior al entorno acostumbrado de Magda. Se trata, por ende, también de la posibilidad de escapar de la ilusión ofrecida por la estética de la artificialidad y alcanzar la tierra de la salvación en un entorno burgués normado. Las metáforas que acabo de usar remiten a “El sueño de Magda”. La protagonista se encuentra entre el cielo y la tierra. Después de una inundación, Magda se encuentra perdida sobre la torre de una iglesia. Escapó del peligro representado por el cielo, se enfrenta a un peligro aún mayor: el que representa la tierra, su regreso al mundo burgués. “No pudo ya ver nada: sus piernas flaquearon, dobló el cuerpo y cayó de cabeza sobre una aguja de granito” (92). Así termina su sueño. Mas, no sería lícito ver en ello una advertencia ante su inminente salida de la artificialidad, mucho más se trata de un presagio de lo difícil que va a ser el regreso a la “normalidad”: el despertar doloroso del sueño que Couto Castillo representaría magistralmente en “La canción del ajeno”. Del objeto deseable, en este contexto, no cabe duda.

Las narraciones tratadas pueden leerse bajo el marco común de una confrontación de la estética de la artificialidad (sobre todo en su formulación por Baudelaire) y una estética que representa valores tradicionales. La casi inseparabilidad entre criterios estéticos y éticos resulta clara en los textos de Gutiérrez Nájera. La nueva estética se reconoce, ejerce una fascinación tangible sobre narradores y protagonistas del Duque Job. Sin embargo, éstos la observan y discuten desde una perspectiva neutra. Gutiérrez Nájera aún no da el paso decisivo hacia la narrativa decadentista madura, no acepta la ilusión y el engaño producidos por la visión estética nueva. Sus figuras siguen siendo escépticas y en ningún momento cuestionan la validez de valores morales conservadores establecidos. Este marco común justifica la clasificación de los relatos mencionados como novelas cortas. *Por donde se sube al cielo* puede interpretarse, en este contexto, como la manifestación más clara de la tendencia mencionada. Su eje simbólico es, sin duda, “El sueño de Magda”. Alrededor de este relato, Gutiérrez Nájera construye la trama de la novela, toma prestado su *leitmotiv* de la novela corta: la estética de la artificialidad se describe, sus atractivos no se cuestionan, mas su aplicabilidad en el entorno cultural mexicano todavía se niega. Para que *Por donde se sube al cielo* realmente pudiera ser una novela modernista-decadentista, al Duque Job le faltaba, en 1882, una lectura decisiva: *À rebours* (1884). Sin esta lectura, el texto debe permanecer en el ambiente de la novela romántica tardía, a pesar de su ubicación en París y a pesar, precisamente, de la discusión de un nuevo modelo estético que se lleva a cabo a través del titubeo moral de su protagonista.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDELAIRE, CHARLES. *Poesía completa, Escritos autobiográficos, Los paraísos artificiales, Crítica artística, literaria y*

- musical*. Javier del Prado y José A. Millán Alba, edición y traducción. Madrid: Espasa Calpe, 2000.
- BUSTOS TREJO, ALICIA. “Presentación”. *Aventuras de Manon*. Web. 18 mar 2011. <<http://www.lanovelacorta.com/mantp.php>>.
- CLARK DE LARA, BELEM. “Manuel Gutiérrez Nájera, narrador ecléctico”. Rafael Olea Franco, edición. *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo XIX*. México: El Colegio de México, 2010.
- CONTRERAS GARCÍA, IRMA. *La prosa de Gutiérrez Nájera en la prensa nacional*. México: UNAM, 1998.
- COUTO CASTILLO, BERNARDO. *Cuentos completos*. Ángel Muñoz Fernández, edición. México: Factoria Ediciones, 2001.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, MANUEL. *Obras XII. Narrativa, II. Relatos (1877-1894)*. Alicia Bustos Trejo y Ana Elena Díaz Alejo, edición crítica e introducción. México: UNAM, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Obras XI. Narrativa, I. Por donde se sube al cielo (1882)*. Belem Clark de Lara, prólogo, introducción, notas e índices. México: UNAM, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Obras IX. Periodismo y literatura. Artículos y ensayos (1877-1894)*. Ana Elena Díaz Alejo, edición crítica, introducción, notas e índices. México: UNAM, 2002.
- \_\_\_\_\_. “El ‘Rafael’ de Lamartine, II”. *Revista Azul* (2 de septiembre de 1894). Edición facsimilar. T. 1. México: UNAM, 1988: 273-6.
- KURZ, ANDREAS. *Die Entstehung modernistischer Ästhetik und ihre Umsetzung in die Prosa in Mexiko*. Ámsterdam-Nueva York: Rodopi, 2005.
- PUPO-WALKER, ENRIQUE. “Notas sobre los rasgos formales del cuento modernista”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 1 (1972): 469-80.
- WILPERT, GERO VON. *Sachwörterbuch der Literatur*. 6ª ed. Stuttgart: Kröner, 1979.