

Por donde se sube al cielo: la máscara ante el espejo

POR Mayra Beatriz MARTÍNEZ*

CUANDO MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA da inicio a su novela *Por donde se sube al cielo*, a la hora justa “en que concluyen casi todas las comedias y en que empiezan casi todos los dramas”,¹ preside —como se sabe— la fundación de un modo de novelar que marcaría el *corpus* literario hispanoamericano de finales del XIX y primeras décadas del siglo XX, un discurso que expresaba —a juicio de Federico de Onís—² una “crisis universal de las letras y del espíritu”, extensiva a todos los aspectos de la vida.³ En realidad, la representación novelada modernista sólo lo había comenzado: trastabillante, indecisa, precisándose los papeles y los decorados a medida que avanzaba la puesta en escena.

De sí misma veníanle las vacilaciones a la novela najeriana: quedaba condicionada por el patrón burgués que se gestaba en el México del porfiriato⁴ y por las necesidades del lector al que iba dirigida, que no eran, al parecer, estrictamente coincidentes con los valores susten-

* Filóloga y periodista. Es investigadora del Centro de Estudios Martianos de Cuba. E-mail: <maer@cubarte.cult.cu>.

¹ Manuel Gutiérrez Nájera, *Por donde se sube al cielo*, *Obras XI*, “Introducción” de G. Belem Clark de Lara, México, UNAM, 1994, p. 6. En adelante las citas se tomarán de esta edición, indicándose en el texto los números de las páginas.

² Federico de Onís, “Martí y el modernismo”, en *Letras: cultura en Cuba*, La Habana, Pueblo y Educación, 1989, p. 303.

³ Sería conveniente aclarar que, entre las diferentes definiciones existentes de *modernismo*, emplearemos operativamente la particularmente abarcadora que expone Ángel Rama, para quien es “el conjunto de fornas literarias que traducen las diferentes maneras de la incorporación de América Latina a la *modernidad*, concepción sociocultural generada por la civilización industrial de la burguesía del XIX, a la que fue asociada rápida y violentamente nuestra América”, Ángel Rama, “Dialéctica de la modernidad en José Martí”, en *Estudios Martianos*, San Juan, Fundación José Martí-Universidad de Puerto Rico, 1974, p. 129. Las cursivas son nuestras. Esta incorporación, a su vez, constituyó una experiencia crítica respecto del pensamiento y la organización socioeconómica tradicional. Debe tenerse en cuenta que, si bien el romanticismo a nivel mundial puede ser considerado un movimiento artístico *moderno* porque responde al establecimiento de una organización socioeconómica burguesa, en América Latina, específicamente, no era expresión de una infraestructura moderna propia sino de las aspiraciones por conquistarla —como si comenzaría a ocurrir al iniciarse el modernismo.

⁴ Asumimos en nuestro análisis el hecho de que Porfirio Díaz ejerció la presidencia de México como un autócrata desde 1876 hasta 1911, y aunque durante el periodo de 1880 a 1884 el poder estuvo nominalmente en manos de Manuel González, uno de sus colaboradores, éste mantuvo la misma política de gobierno. En esta etapa precisamente publica Gutiérrez Nájera su novela.

tados en lo personal por su autor. *Por donde se sube al cielo*, en tanto obra por entregas —publicada en el diario *El Noticioso*—⁵ y destinada a un público más amplio, debía contribuir a complacer y educar al ciudadano —sobre cuyas convicciones el poder político de la nación, desde luego, pretendía influir. No era una obra para una minoría selecta de entendidos sino un producto para el consumo masivo. Tal “funcionalidad”⁶ del género era reconocida ya en la época y repugnaba a muchos de los autores, quienes, sin embargo, obligados por sus circunstancias económicas, debían asumirlo.⁷ José Martí, uno de los más enérgicos defensores de la ancillaridad artística —y de la conveniencia

⁵ Aparece, entre el 11 de junio y el 29 de octubre de 1882, en el folletín de este diario. Fue fragmentada en diecisiete entregas correspondientes a ocho capítulos.

⁶ En realidad, la funcionalidad —si bien resulta extrema en un género como el que nos ocupa— era marca de toda la literatura que comienza a hacerse en la época. A partir de Montesquieu y los ilustrados, la sociedad tiende a ser vista como un organismo donde cada parte realiza una función precisa y todos los ciudadanos han de cooperar porque han de sostener objetivos y valores comunes. Rufo Caballero, en su ensayo “De mis sinuosos amores con el posmodernismo”, se ha referido al funcionalismo como “la más acabada correspondencia respecto de una modernidad pragmática y utopista”. *Unión* (La Habana), núm. 37 (1999), p. 62. Este autor también discurre, esclarecedoramente, en torno al proceso de magnificación de los valores espirituales. Califica como “jaula de hierro de la modernidad” a esa “reificación y absolutización de los valores espirituales y la lógica social, amparada en un estandarte humanista que llegó a encontrar en la dura realidad su negativo fotográfico”, *ibid.* De igual modo, Emilio Ichikawa ha abordado el afán ordenador moderno que sacrifica la singularidad en pos de un proyecto utópico al que tributa la sociedad toda, y refiere cómo “concibe su instrumentación en términos de *razón práctica*”: “una moral centrada en lo bueno, un arte bello, una ciencia verdadera, un derecho justo, una técnica eficiente, una política nacional-integradora, una religión ordenadora”, Emilio Ichikawa, “La posmodernidad explicada a mí mismo”, *Unión* (La Habana), núm. 37 (1999), p. 57.

⁷ Susana Rotker, en su *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*, La Habana, Casa de las Américas, 1992, se refiere justamente a los escrúpulos expresados por los más connotados escritores modernistas hispanoamericanos —cita a los cubanos José Martí y Julián del Casal, al nicaragüense Rubén Darío y al propio Gutiérrez Nájera— ante la obligada “venta” de distintos tipos de trabajos a publicaciones periódicas: se dolían de que el periodismo informativo entrañaba despojo de su “propia personalidad” —Casal—; que se pagaba por cantidad y no por calidad, e impedía tener “estilo” —Darío—; mientras Gutiérrez Nájera comunicaba su pena por la muerte de la “pobre crónica” a manos del reporter. Martí, por su parte, más atraído evidentemente con sus posibilidades de alcance multitudinario e inmediato, distingue los requerimientos de su propia especificidad: “El escritor diario, que puede ser sublime a veces, ha de contentarse con ser agradable”, José Martí, *Obras completas*, tomo 21, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975, p. 251. Gutiérrez Nájera, en particular, se consideró a sí mismo como un “forzado del periodismo”, aunque gracias a los medios de prensa diera a conocer la mayor parte de su prosa: en vida del autor, sus crónicas y relatos ensayísticos aparecieron en 36 publicaciones, donde ejerció su permanente crítica a la realidad mexicana finisecular; manifestó sus preocupaciones en tomo a la crisis espiritual provocada por un positivismo que derrumba los valores sobre los cuales el hombre contemporáneo había levantado su existencia; y denunció, directamente, la despiadada explotación ejercida sobre los más débiles —niños, mujeres— y la creciente desigualdad económica.

de la fijación de modelos de conducta—, en su prólogo inconcluso a *Amistad funesta*—también novela por entregas— confesaría abiertamente que la redacción de *El Latino-Americano*⁸ no habría admitido publicarle algo que no fuera “del mayor agrado de los padres de familia y de los señores sacerdotes”. Y llega a hacer notorio su desagrado por no poder ejercer, según propios criterios, la novela moderna, “profunda como un bisturí y útil como un médico”:

El autor, avergonzado, pide excusa [...] El género no le place, sin embargo, porque hay mucho que fingir en él, y los goces de la creación artística no compensan el dolor de moverse en una ficción prolongada; con diálogos que nunca se han oído, entre personas que no han vivido jamás.⁹

Algo semejante pudo haber experimentado Gutiérrez Nájera al entregar, tres años antes y en el contexto del porfiriato, *Por donde se sube al cielo*.¹⁰ Su novela acarrea, pues, las naturales discordancias que generarían la implícita violencia a los contenidos novelescos—no sólo hacia su interior, sino también con respecto al resto de la propia obra najeriana— que no han de ser entendidas, por tanto y necesariamente, como inconsecuencias. No cuajados aún en su literatura la identidad de los escenarios, las conductas y el dibujo de los actores de la nación mexicana, y limitado su autor para problematizar directamente aquí el proyecto de sociedad en que estaba él, también, involucrado—como si hiciera, en cambio, en sus crónicas y narraciones breves—,¹¹ se ve obligado a estructurar su discurso sobre fundamentos precarios, inesta-

⁸ Publicación quincenal estadounidense, contemporánea de *El Noticioso*, donde se da a conocer la novela martiana

⁹ José Martí, *Lucía Jerez*, Mauricio Núñez Rodríguez, ed. crit. y pról., La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2000, pp. 45-46. Cabe señalar que la única novela escrita por Martí es conocida con ambos títulos: *Amistad funesta* y *Lucía Jerez*.

¹⁰ Según la historiografía mexicana consultada, el gobierno de Porfirio Díaz, mezcla de progresismo y conservadurismo, estuvo lleno de contradicciones. Ejerció en nombre del liberalismo una “dictadura modernizadora” donde desempeñaron un importante papel de apoyo un grupo de intelectuales y profesionales—los llamados “escritores científicos”—, quienes consideraban su estilo de gobierno adecuado para la renovación y el desempeño de la democracia. Sabemos que, en efecto, Díaz propició un periodo de paz interna y externa, sobre la base del estancamiento social y el autoritarismo... Así, en la esfera cultural, puso en práctica una política indulgente que permitió a autores como Gutiérrez Nájera esbozar, con regularidad, críticas al régimen. No obstante, el propio Gutiérrez Nájera ha sido considerado por una parte de la crítica como una “figura conciliatoria”, Adela E. Pineda Franco. “El afrancesamiento modernista de la *Revista Azul* (1894-1896): ¿un arte decadente o una apología del progreso positivista?, de: <<http://mail.udlap.mx/adelap/articulo/art1.html>>.

¹¹ Véanse al respecto, por ejemplo, los quince textos que forman su primer volumen de narraciones: *Cuentos frágiles*, publicado en 1883. Esas narraciones habían ido apare-

bles, alternativos —metamorfoseables, ciertamente, a voluntad—, que podríamos interpretar como reflejos del confuso proceso de construcción de nuevas identidades en este ambiente ilusoria y paradójicamente “moderno” —jamás homogéneo—, pero, de igual modo, entenderlos como adecuado camuflaje. Las contradicciones podían ser, pues, inconscientes e inevitables, pero también parte de una estrategia. Actualmente, muchos de los estudiosos del modernismo han terminado comprendiendo que sus manifestaciones hispanoamericanas fueron “múltiples y heterológicas” en mayor medida de lo que antes se consideraba.¹²

Hijas de economías sustentadas de modo artificial en la dependencia respecto de un mundo “otro” verdadera y coherentemente *moderno*—, las identidades hispanoamericanas exhibían la compleja virtualidad de un cierto conglomerado humano dispuesto a “civilizarse” a toda costa —es decir, a medrar con el disfraz apropiado y adscribirse, razonablemente, al proyecto socioeconómico de la democracia liberal en el poder—, en tanto otros—entre los cuales estaban aquellos que comenzarían a poseer una visión más crítica con respecto al progreso anunciado— se mantenían relativamente al margen del espectáculo. Así, razonamos junto a Beatriz González Stephan:

La modernización fue el más vertiginoso y complejo baile de máscaras de la historia cultural del continente. La persistencia de estructuras y mentalidades fuertemente ligadas a un complejo de tradiciones sedimentadas a través de un largo periodo colonial, aunque entraron en una fase de importante crisis, sufrieron no sólo un reacomodo ante el embate de las nuevas tendencias, sino se hibridaron aún más al incorporar a título de máscara o parapeto elementos de la modernidad [...] Entre la vasta agenda que implicaba el proyecto de construcción de las nuevas naciones, uno de los aspectos no menos decisivos era la modelación de los hombres y mujeres capaces de funcionar en concordancia con el nuevo estilo urbano de vida que se estaba deseando como emblema de la soñada “civilización”.¹³

ciendo en diferentes publicaciones nacionales a partir de 1877—*El Nacional*, *La Libertad*, *El Cronista de México*, *El Noticioso*, *El Federalista* y, con posterioridad, volvieron a ser incluidas por separado en otras revistas y periódicos de la época. Constituyen un sondeo crítico a la realidad social de fines del xix, revelador de problemas tan acuciantes como la prostitución, la explotación del trabajo de niños y mujeres, el alto índice de suicidios o la mercantilización de los valores éticos.

¹² Ivan A. Schulman, *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo*. México, Siglo xxi, 2002, p. 10. Schulman, en especial, destaca que “es indispensable acentuar la diversidad, apertura, e inestabilidad de sus textualizaciones literarias y la conectividad de éstas y las metamórficas instituciones sociopolíticas del mundo moderno”.

¹³ Beatriz González Stephan, “Modernización y disciplinamiento. La formación del ciudadano: del espacio público y privado”, en *Esplendores y miserias del siglo xix*, Cara-

Los afanes románticos de libertad; la preferencia por la vida natural en contraposición con el imaginario de una ciudad pecadora —y, por lo mismo, llena de restricciones imprescindibles a la convivencia, impropias a ojos del romanticismo rebelde; la veneración por el pasado y la pasión por lo exótico, junto al sentimentalismo extremo—tópicos todos, en alguna medida, presentes en *Por donde se sube al cielo*—, comienzan a ser considerados especialmente inútiles, por parte del poder, ante la necesidad de reordenamiento racional de la vida que se desarrollaba en las capitales hispanoamericanas; de la disciplina y la estabilidad ciudadana capaces de garantizar el condicionamiento del individuo a su justo papel en el engranaje social previsto por los regímenes vigentes—autoritarios como tendencia tras sus atavios democráticos.¹⁴ La novela que nos ocupa lo evidencia: Eugenia, por ejemplo, virginal joven provinciana que Gutiérrez Nájera dibuja con evidente deleite, espontánea, indisciplinada, admiradora de “la incomparable hermosura y la elegancia refinada” de su contraparte dialógica—Magda, la citadina, la pecadora—, es conminada continuamente por su madre, Madame Lemercier, a la mesura, al respeto de los límites asignados, a reproducir el “continente reposado” que debe poseer “una señorita” (p. 57) destinada a ocupar el lugar de esposa y madre. A muchachas como ella se les coartaba el derecho a soñar con un mundo que excediera las cotas para las cuales había sido “diseñada”:

Las niñas no deben leer novelas, con exclusión de aquellas que haya aprobado el obispo. Ahora comprendo por qué he advertido en ella [comenta la madre de Eugenia refiriéndose al caso de Magda] ciertos romanticismos de mal género. Estoy segura que se le ha metido en la cabeza la historia de algún héroe imaginario (*ibid.*).

El individuo desmarcado del canon de conducta social vigente no podía ser, desde luego, “civilizado”; nunca funcionaría como un “ciudadana-

cas, Monte Ávila. 1994, p. 432. Resulta siempre sobrecogedora la coincidencia con este tipo de razonamientos actuales en torno a las aparentes veleidades de la modernidad hispanoamericana, de la agudísima y precursora reflexión martiana más que centenaria: “Éramos una máscara, con los calzones de Inglaterra, el chaleco parisiense, el chaquetón de Norte-América y la montera de España [...] Éramos charreteras y togas, en países que venían al mundo con la alpargata en los pies y la vincha en la cabeza”, en José Martí, *Nuestra América*. Cintio Vitier, invest., pres. y notas, La Habana. Centro de Estudios Martianos, 2000, pp. 22-23.

¹⁴ Recordemos cómo el propio Martí, con ironía evidente, señalaba en su prólogo a *Amistad funesta*: “Ni siquiera es lícito, por lo llano de los tiempos, levantar el espíritu del público con hazañas de caballeros y de héroes, que han venido a ser personas muy fuera de lo real y del buen gusto”.

no” adecuado: así son no sólo Magda y Eugenia —por irreverentes—, sino el hermano de ésta, Raúl —por idealista. Él apunta a ser exactamente el héroe de quien Madame Lemercier previene a su hija: el soñador conocedor de las “Aguas claras”, el lugar utópico donde el hombre se libera, se limpia, se ilumina y eleva en contacto con lo natural; “un joven gallardo como Apolo” (p. 25); un artista, de quien hablaban “las águilas y los alciones” (*ibid.*); quien todavía sabía abrir “sus oídos a esas palabras épicas que murmura el océano” (p. 26), pero que se tornaba censurable porque no desempeñaba ninguna labor “útil”. Los hermanos Lemercier contradicen aunque de modo sutil— el canon social vigente: uno adscribiéndose a un patrón supuestamente superado —el romántico Raúl—, otra intentando vulncrar el modelo vigente a través de su inconsciencia —la atrevida Eugenia.

El buen burgués, en cambio, es presentado en consonancia con el patrón deseado: ordenado, trabajador, dócil y práctico. Gutiérrez Nájera al inicio de su novela, refiriéndose a los “burgueses abonados a las localidades altas” del teatro, y de quienes se condeule —“¡Pobres gentes!” (p. 6)—, se cuida de caracterizarlos, con miramientos, como “esclavos del trabajo” y “pacíficos y graves” (p. 7), a pesar de evidenciar —apenas con un tono leve y benévolaente irónico— el modo irreprimible en que comparten la pulsión por lo aparential. Con comiseración, comenta cómo se “disfrazan” para la puesta en escena social que constituye su asistencia ocasional al teatro:

Para asistir a esta comedia de gran lujo, la mujer del honrado comerciante ha vestido su traje de *moiré*, rezago de las donas, y el *châle* de cachemira que sirve para las grandes solemnidades. El chicuelo mimado lleva su traje de marino con ancho cuello blanco y sus botitas de charol compradas para el Año Nuevo. El padre se ha puesto con gravedad majestuosa la levita negra: esa levita clásica y austera que durante muchas semanas duerme en el ropero (pp. 6-7).

Luego, diseña a un señor Provot —funcionario de edad madura y “protector” de la protagonista— bien disminuido y detestable tras su máscara de “severo puritano”, con lo cual pone seriamente en precario su figurada ética burguesa:

Provot dogmatizaba en los periódicos, en nombre de la moral independiente; era tenido por un severo puritano en el Senado, y su reputación irreprochable, mal que le pesara a la incurable inquina de los maldicientes, comunicaba autoridad a sus axiomas y fuerza a sus principios. En ocasiones, el

buen hombre se hallaba perplejo para salir de aprietos imposibles y sostener con dignidad su papel tan difícil de hombre honrado (pp. 35-36).

Por donde se sube al cielo representa, precisamente, un primer y tímido intento —dentro de las cotas establecidas para la novela-folletín— de rechazo indirecto al pragmatismo absoluto que comienza a permear a la sociedad mexicana y a la desespiritualización de las generaciones educadas en el positivismo.¹⁵ Múltiples son las menciones dentro del discurso narrativo a obras románticas del arte y la literatura que permiten legitimar los presupuestos de un universo espiritualizado frente a la aridez moderna: de la música menciona a Weber, Chopin y Strauss; de la pintura Corot; de la literatura a Goethe y Dumas; éstas y las innumerables alusiones dentro de las descripciones de ambientes a objetos preciosos característicos de la cultura material monárquica —referencias a la Edad Media caballeresca, los imperios ruso, napoleónico, chino... al periodo espléndido de las cortes de los Luises—, emblemáticos de los nobles mundos desaparecidos o de exotismos nunca vistos. Así, en los entornos se acumulan, caóticamente, ajuares Luis XV, plumas churriguerescas, vasijas de Christofle de la época de Napoleón III, platos de porcelanachina, tazas de Sajonia, muselinas de la India, lanas del Tíbet, lámparas etruscas, entre otras añoranzas. Este universo exquisito contrasta de modo lamentable con la desnudez de la habitación de Magda en el hotel de provincia —que al inicio la espanta y luego, sintomáticamente, llega a satisfacerle— o, en especial, con la austeridad, bastedad y rigor que se les inculcaba a las “señoritas” de aquel colegio interno que había visto “sus travesuras de chicuela” y “sus pinitos de mujer” (p. 15) —antes de verse obligada a salir desprotegida al espacio público. Allí las pequeñas mujeres eran entrenadas para “coser, bordar y zurcir ramos” (p. 18), preparadas para un desempeño típico del mundo doméstico o para realizar un trabajo digno y discreto —no excesivamente inclusivo desde el punto de vista social— en caso de tener “la desgracia” de salir a buscar su sustento. El colegio, recor-

¹⁵G. Belem Clark de Lara apunta al respecto: “El ‘determinismo’ naturalista en la novela najeriana tiene matices: difiere de él en cuanto a que el autor no se asimila a la ideología positivista ni al pragmatismo materialista que nutren el naturalismo de Zola, porque, si bien considera que las circunstancias y la herencia son determinantes en la vida, éstas, al cambiar, mantienen una posibilidad de transformación en el hombre. “*Por donde se sube al cielo*, de Manuel Gutiérrez Nájera. Primera novela modernista”, en *El sol en la nieve Julián del Casal (1863-1893)*, La Habana, Casa de las Américas, 1999, p. 142. Esta afirmación se sustenta, cardinalmente, más que con la transfiguración del personaje protagónico najeriano —que, como veremos, será relativa—, a partir de su voluntad explícita de cambio.

dado años después, con nostalgia y con arrepentimiento, simboliza pues el regreso posible a un espacio privado, ordenado, seguro —“limpio”—a que Magda aspiraría, dramáticamente, ya de adulta.¹⁶ En él la anarquía y la extravagancia no eran posibles:

Mas lo que Magda recordaba con mayor lucidez era el dormitorio. La sala en donde tenía su lecho designado era ancha y espaciosa. Cuarenta y ocho catres, alineados en cuatro hileras, la llenaban. El bruído latón de los lavabos brillaba como plata (p. 15).

Cuando, finalmente, el espíritu dormido de la hasta entonces “bulliciosa comedianta” (p. 12) renace, sale del olvido el sencillo dedal de oro —antes sofocado “por los enormes brazaletes” y “los collares de brillantes”—como símbolo de la inocencia perdida: “limpio e intacto”.¹⁷ Aún entre espejos riquísimamente enmarcados, búcaros de Sèvres, mesas de palo santo, candelabros de bronce y hasta un loro de Canarias —restos acusadores de la antigua existencia de Magda— enuncia su mensaje moralizador definitivo para oportunamente salvar de recriminaciones la novela: “Yo soy la felicidad y la virtud, soy el trabajo” (p. 101).

Empero, las gozosas y nada remilgadas descripciones de ambientes bellos y cultos favorecen una visión de la vida francamente epicureísta. Como Magda, las nuevas generaciones de lectores querían participar de lo delicado y primoroso, del sibaritismo que transporta cuerpo y espíritu a un tiempo —“sentir el roce discreto del lino y el hundimiento delicioso del colchón” (pp. 13-14), entregarse indolentes “a la sabrosa somnolencia en que viven y mueren las sultanas” (p. 12)—, aprendiendo por esta vía a rechazar la “magnificencia monumental”, grosera y apócrifa, que “tanto encanta a los burgueses” (p. 14). Thomas Bremer interpreta la mención de determinados monumentos artísticos y literarios en calidad de universo referencial para una obra —a lo que sumaríamos las inclusiones reiteradas de pasajes marcadamente esteticistas y sensuales— “como ‘señales’ que, por lo menos para el lector de la novela de aquel entonces, poseen un carácter de mensaje y marcan un

¹⁶ Clark de Lara se refiere a este afán de rememoración del mundo colegial como apetencia de purificación: “Las tendencias a la evasión se manifiestan en la huida temporal —tres años— y espacial —cambio de casa—, que Magda busca con el objeto de rescatar la honradez de su vida de colegiala, y con ello lograr su redención”, Clark de Lara. *El sol en la nieve* [n. 15], p. 142.

¹⁷ Clark de Lara subraya: “El dedal de oro, joya que significa la felicidad, la virtud y el trabajo, es el único objeto que le queda a Magda de su vida de colegiala, y lo conservará en su camino a la redención”, *ibid.*, p. 143.

punto de vista en el contexto de la discusión intelectual, política y social de su época".¹⁸

Como puede apreciarse, si bien el espacio romántico se erige en impugnador del espaciopositivista, por otra parte se ejecuta una defensa del empirismo —base justamente del sistema filosófico positivista— como forma de acercamiento al mundo y fuente del conocimiento: el texto expresa, sin recato, una pronunciada sensoriedad. Esta defensa del conocimiento fundamentado en la experiencia se contrapone, pues, a otros elementos conservados del romanticismo —como resistencia a los patrones de pensamiento ofrecidos por el nuevo universo capitalista. Es el caso de la entonces contradictoria apuesta de Nájera —por lo demás profundamente católico en lo personal— a favor de la fe religiosa —y de su basamento metafísico, por ende—¹⁹ y por el establecimiento, además, de nuevos universos de fe y eticidad —el amor dentro del matrimonio, la mujer madre.

En tal contexto movedizo donde se enfrentan las conciencias metafísica y empirista del mundo, opera en una nueva dimensión, la dicotomía tradicional cuerpo-alma, muy relevante en este tipo de producción erótica. Es significativo cómo, tras uno de los momentos de mayor desborde sensual que conoce la novela, Magda se autocensura duramente. Como Eva tras el pecado original —aunque, en este pasaje, Adán-Raúl permanece ajeno e incólume— cobra conciencia de su culpa corpórea, conoce por primera vez la connotación abyecta de su desnudez: "Bajó los ojos, vio la blancura deslumbrante de su seno, y tuvo vergüenza de su desnudez; quiso correr, y un sopló de aire helado apagó la bujía que llevaba en la mano [...] Entonces tuvo miedo" (p. 67).

A partir de ese nuevo estado de conciencia —como ocurre a la pareja bíblica en el momento de ser expulsada del Paraíso— Magda se siente verdaderamente diferente del resto y comienza su lucha por la inclusión social. La marginación del canon social es el equivalente al distanciamiento sufrido por Eva con respecto al dios bíblico: la expulsión del canon divino es sinónimo de la del canon social. lo que refuerza la imagen de la alianza Estado-Iglesia inscrita por el porfiriato.

Tal es el fundamento del dilema de Magda —concedora absoluta de los placeres del cuerpo— ante la imposibilidad de lograr el amor enaltecedor —de conseguir la purificación pitagórica que le abra la vía

¹⁸ Thomas Bremer, "Historia social de la literatura e intertextualidad Funciones de la lectura en las novelas latinoamericanas del siglo XIX (El caso del 'libro en el libro')", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 24 (1986), p. 40.

¹⁹ Este modo de proceder entraba en franca concordancia con la estrategia conciliatoria del gobierno de Díaz al respecto: modernización pero en concierto con la Iglesia.

para “subir al cielo”, como se nos recuerda desde el título: recuperar su lugar dentro del canon divino— donde ha de ponerse en juego, sobre todo, el alma que había olvidado cultivar.

Magda comienza a aspirar a la otra cara del amor —“ese gran ser, mitad demonio y mitad ángel” (p. 52)— que le era desconocida. A esa altura del relato, el narrador apunta:

Para verla, necesitó apartarse de los grandes círculos, de las atmósferas viciadas; *oir más de cerca las elocuentes voces de la Naturaleza*; hacerse pequeñuela, *como las almas para entrar al Cielo*. Amor es una revelación de lo infinito (*ibid.* Las cursivas son nuestras).

Desde una perspectiva abiertamente romántica, el amor es divinizado y colocado como objeto de un nuevo culto, y junto con él los elementos que lo consagran: entre ellos, la mujer —madre y esposa— dedicada al espacio sagrado de lo doméstico —“Dios ha puesto, piadoso, junto a cada cuna, la proyección de un ángel: el alma de la madre” (p. 52)—; y la institución misma del matrimonio, capaz de ver el amor carnal favorablemente, aunque sólo con fin reproductivo y no hedonista. De acuerdo con el pensamiento dominante, de signo católico, el cuerpo de la mujer es un espacio sagrado y, por ende, objeto del tabú: es la matriz natural y, por ello, inmaculada —el vientre de la virgen María.

Por otra parte, el matrimonio llega a ser concebido, incluso, como obligación ciudadana subrayando su carácter de ordenamiento que regula las relaciones entre los sexos en interés de la sociedad. Madame Lamercier lo recalca a Provot: “El deber, severo e inflexible, prescribía a usted la urgente necesidad del matrimonio” (*ibid.*). En otro momento, se produce un diálogo bien ilustrativo entre Magda y su protector con respecto a la falsa identidad de sobrina que Provot le atribuye, y que da la medida del aprecio por la institución:

—A propósito, ¿por qué no dijiste que era tu mujer?

Interrumpió el interpelado su lectura, encendió un puro y contestó:

—Porque respeto mucho el matrimonio.

Se hacía evidente, en el canon a guardar, la necesidad socioeconómica del poder burgués de garantizar la estabilidad hogareña —la “mujer buena” asegurando el “buen funcionamiento” del espacio doméstico, libre del “impedimento” que representaría algún desempeño civil— para que el hombre pueda resultar más productivo y eficaz en el ámbito de la realización ciudadana. Bien apunta GonzálezStephan: “Como nueva

clase [la burguesía] debe ser reconocida y autenticarse dentro de ciertos parámetros de prestigio: es el teatro de la etiqueta, la rigidez en apariencia, la máscara de la contención”.²⁰ De este cumplimiento deriva el reconocimiento social. Por tanto, todo apunta a que Magda —en tanto Magdalena descarriada y excluible— trate de reincorporarse al canon para poder cambiar de ubicación en la escala social —transmutación de Magdalena a María.

Este actuar, que se convierte en agonía purificadora, se corresponde con la marcada defensa del matrimonio monogámico en el país, incluso desde antes del porfiriato. Fue una estrategia evidente de estabilización, y no sólo por parte del derecho canónico. Para los códigos civiles de 1870 y 1884 el matrimonio era una “sociedad legal de un solo hombre con una sola mujer, que se unen con un vínculo indisoluble para perpetuar la especie y ayudarse a llevar el peso de la vida”.²¹

Según Carlos Monsiváis, en los años del régimen de Díaz, en específico, la sociedad mexicana —o al menos la parte más visible y hegemónica de ella— era refinada y religiosa, y defendía muy en especial el espacio doméstico —“no hay virtud fuera del noviazgo, no hay amor del bueno fuera del matrimonio”. Aparte de los principales núcleos urbanos donde se vivía de forma más “moderna” —la burguesía y la bohemia artística—, imperaba la moral feudal que defendía el “derecho natural” de posesión sobre la mujer y las mayores restricciones sexuales. Monsiváis llega a afirmar que México era “a la vez ideal y trágico, sombrío y reprimido”.²² Pero este “derecho natural” pasa a formar parte del imaginario burgués, recalcitrantemente patriarcal por demás. Entonces, en virtud de desembozadas relaciones mercantiles, la mujer continuaba siendo una propiedad que el hombre compraba y vendía a voluntad. Cuando Magda realiza una invocación desesperada al alma de Provot para que la deje libre y pueda reconstruir su vida, ésta le responde cruel y descarnadamente: “Hoy aún eres mía, me perteneces como una cosa que he comprado. Puedo escupirte, pisotear-te, arañar ese cutis y estrujar los encajes de tu bata. ¿Quieres ser libre? ¡Págame!” (p. 47). Desde luego, esta “objetualidad” femenina se acentúa

²⁰ González Stephan, “Modernización y disciplinamiento. La formación del ciudadano: del espacio público y privado”, en *Esplendores y miserias del siglo XIX* [n. 13], p. 439.

²¹ Citado por Edgar González Ruiz, *La sexualidad prohibida: intolerancia, sexismo y represión*, México, CENDOC-CIDHAL, 2001. Las cursivas son nuestras.

²² Citado en “La continencia y los desenfrenos”, *Historia y grafía*, México, Hemeroteca Virtual ANUIES, DE: <<http://omega.ilce.edu.mx/bibdig/sites/hemero/home.htm>>, julio-diciembre de 1997.

en casos como éste, en que la mujer se encuentra ubicada fuera del espacio sagrado doméstico y que se pretende censurar marcadamente su marginalidad respecto del canon. En el espacio público, ella se halla como nunca antes a merced de los mecanismos comerciales, obviamente diseñados por el poder masculino. En este caso, sólo le queda autoproponeerse como mercancía y sacar el mejor provecho posible a la negociación. Magda es de aquellas que se atreven. Recordemos la reflexión del narrador a inicios de la novela: “Cuando se quiere hacer de la belleza un negocio por acciones, el mercado mejor es el teatro. Magda ganó en dos años casi una fortuna” (p. 20). Pero Magda peca, y por ello debe compensar a la sociedad y a Dios para recuperar el espacio divinizado de la mujer reproductora —o, al menos, asumir esa máscara.

Semejante sacralización de espacios convenientes al proyecto social propuesto, fue un proceder que se generalizaría en prosa y verso: el grupo de jóvenes escritores—en su mayoría poetas y periodistas a un tiempo, como el propio Nájera—, que empezaban a darse a conocer en las capitales latinoamericanas más importantes, afirmarían con Charles Baudelaire, que la verdadera realidad no estaba en las cosas naturales sino en los sueños, la única reserva visible de la utopía: las razones del francés que se sentía apartado del “progreso” brutal eran, desde luego, muy semejantes a las nuestras. Comenzarían a expresar sus ideas, sentimientos y valores mediante símbolos o de manera implícita, más que a través de afirmaciones. Con el lenguaje—el esteticismo a ultranza—muchos también retarían las insuficiencias espirituales de la era positivista. Los latinoamericanos mantendrían, obviamente, una actitud abierta al intercambio cultural, principalmente con Francia, donde el decadentismo,²³ paralelamente, esgrimiría fundamentos filosóficos irracionalistas y aspiraciones aristocráticas contrarias a los procesos de democratización social de la época. Sin embargo, las posturas ardorosas e ilusionadas que ostentarían algunos de los modernistas hispanoamericanos como Martí, Darío y el propio Gutiérrez Nájera, superan el pesimismo decadente. Carmen Suárez León, ha afirmado certeramente al respecto, aunque refiriéndose sólo al ámbito de la *Revista Azul*:

Los textos publicados exhibirán los veneros de las postrimerías seculares y veremos desfilar el ajeno, la melancolía, las voces de otros mundos, la

²³ Como se conoce, los decadentes franceses cuestionaban la ética positivista y su optimismo burgués a través de un rechazo a la rígida moral victoriana y, haciendo hincapié en la temática erótica, mostraban las ansiedades ocultas que esta moralidad inhabilitaba.

pulsación suicida. el desaliento y la enfermedad, pero entreverados con alguna que otra ironía divertida o una visión serena y positiva de la vida.²⁴

Ya a la altura de 1894, llegaría Gutiérrez Nájera a afirmar, claramente, desde esa revista: “el arte es nuestro príncipe y señor [es decir, suficiente en sí mismo] porque el arte descifra y lee en voz alta el poema vivificante de la tierra y la armonía del movimiento en el espacio”. Schulman se refiere a este intento de una parte del discurso cultural modernista de crear una identidad diferente y paralela —“independiente, ya sea personal, nacional o continental”— de la que los autores verificaban en su cotidianidad más inmediata, incorporando *creativamente* “signos de la otredad eurocéntrica”.²⁵

Existe otro factor condicionante de esa estrategia literaria: la amenaza estadounidense en su doble condición; espiritual —influencia del pragmatismo, como primera filosofía de Estados Unidos desarrollada en forma independiente, e inherente a su orden republicano— y material —concretada en la anexión de Texas a sus territorios en 1845 y de Nuevo México y California en 1848. Casi en las postrimerías de un siglo marcado por la confrontación con España —de la cual toda la América hispana estaba interesada en distanciarse— y ya, de igual modo, frente a este vecino fuerte, México estaba abocado, si no a la norteamericanización, a la oposición franca a ella: el afrancesamiento —esencialmente tendiente a la aristocracia espiritual baudelaireana— ante la incapacidad de defender, aún, el carácter propio, una específica voz—lo cual necesitaba la definición paralela de una identidad propia para ser expresada.²⁶

La respuesta de Nájera a inicios de los ochenta en su presumiblemente autocensurada novela, fue la de optar por el supuesto desarraigo: el afrancesamiento esteticista como tendencia al menos, en ese momento de su obra—,²⁷ lo cual implicaba la sustitución aparente de

²⁴ Cannen Suárez León. *Gravitación cubana en la Revista Azul*. México, UNAM-IIF, 2000, p. 8.

²⁵ Schulman, *El proyecto inconcluso* [n. 12], p. 37.

²⁶ Siguiendo a Schulman, subrayamos que muchos autores “no captaron de modo consciente la naturaleza conflictiva, ambigua y hasta contradictoria de sus discursos literarios”, Ivan A. Schulman, *Relecturas martianas: narración y nación*, Amsterdam-Atlanta, Rodolfi, 1994, p. 5.

²⁷ Éste es un hecho reconocido por múltiples estudiosos, aunque su interpretación varía. Schulman, por ejemplo, refiriéndose a la renovación expresiva que lleva a cabo Gutiérrez Nájera en el resto de su prosa —la novela aún no era conocida—, reconocía su “patente filiación francesa, reveladora de la presencia del simbolismo, parnasianismo, impresionismo y expresionismo”, Ivan A. Schulman, “Reflexiones en torno a la definición del modernismo”, en *El modernismo*, Madrid, Taurus, 1975, p. 69; y, presumiblemente,

un centro de poder hegemónico por otro —España o Estados Unidos, por Francia.²⁸

Sin embargo, Pineda Franco se encarga de recordarnos que no obstante su supuesto “decadentismo”, Gutiérrez Nájera era defensor, en lo personal, “de una ética positivista del trabajo, de una actitud cívica y de una espiritualidad católica”, que “vino a fortalecer el mito liberal del porfiriato”.²⁹ Según muchos de sus críticos, la bohemia le era ajena: fue “un dandy de impecable apariencia [...] Su sentido de teatralidad, a diferencia del de Oscar Wilde, se interpretó como signo de regeneración positivista y no de rebelión decadente”.³⁰ En tanto autodefinido como esteta, no debería haber tenido “más patria que la belleza”, pero como redondeando lo paradójico de su vida y obra, Gutiérrez Nájera resultó “un ciudadano ejemplar, el cual pasaría a la posteridad gracias a su bondad. Muchas veces, esta bondad se asociaba al arraigado catolicismo que profesaba el propio poeta”.³¹

in embargo, aún con *Por donde se sube al cielo* nos hallamos en un instante de su carrera en que los vestigios románticos de su discurso narrativo —sospechosamente añorantes de tiempos pre republicanos— podían haber despertado suspicacias. No obstante, estos afanes escapistas y refinamientos caballerescos de una parte considerable de la nueva literatura latinoamericana que comenzaba a gestarse, eran considerados poco dañinos, alimento adecuado para “damas”, soñadoras y dependientes —reproductoras—, que debían seguir

incluye su caso entre los que “no supieron apropiarse del discurso dominante mediante abrogaciones sincréticas que hubieran desvalidado el centro y enaltecido lo marginado, creando así un discurso nuevo y emancipado”, Schulman, *Relecturas martianas* [n. 26], p. 5. Belem Clark de Lara, por su parte, ya descubierta la novela, interpreta que “el afrancesamiento, del que tanto se acusa a Gutiérrez Nájera, fue para él un cosmopolitismo, puesto que reconocía a Francia como la fuente en la que coincidía, y de la que emanaban todas las ideas y corrientes artísticas”, en Gutiérrez Nájera, “Introducción”, *Obras v* [n. 1], p. cxxvii.

²⁸ Muchos autores han señalado que el afrancesamiento fue, además, la opción más plausible —de no ser adoptada la alternativa nacionalista— partiendo de que un principio común a todos los modernistas era el oponer lo latino a lo anglosajón. Recordemos cómo, en la propia novela najeriana, el buen Monsieur Durand exclama, inopinadamente: “¡Yo aborrezco a Inglaterra!”. Gutiérrez Nájera, *Por donde se sube al cielo*, *Obras xi* [n. 1], p. 28.

²⁹ Pineda Franco, “El afrancesamiento modernista de la *Revista Azul* (1894-1896)” [n. 10]. Curiosamente, es significativo, en tanto factor favorecedor de esta tendencia de la cultura en la época, el hecho de que Porfirio Díaz durante su gobierno restableciera las relaciones con Francia —rotas desde la administración de Juárez— y, además, que luego de abandonar el poder, en 1911, se estableciera en París hasta su muerte. Sus simpatías por el país galo resultaban evidentes.

³⁰ *Ibid*

³¹ *Ibid*

adscritas a la concepción “romántica y mixtificada de la mujer como dulce ángel del hogar”.³² Tales discursos literarios tenían la ventaja de poder asimilar en sí, también, el rechazo visceral propio de los decadentes ante el avance de la modernidad: no representaban una asimilación mimética en el ámbito hispanoamericano, sino que resultaban concretamente fundamentados a partir de nuestra particular situación de marginación forzada —nuestro destino de trastienda de la modernidad, de suministradores de materias primas y de mercado. El discurso romántico y el decadente dentro de nuestro nuevo y contradictorio espacio eran capaces, pues, de operar juntos y de forma digerible y, por tanto, emplear un disfraz eficaz.³³ Después de todo, la política cultural de carácter conciliatorio, característica del régimen de Díaz, podía hacerse la desentendida sin mayores consecuencias.

El tan citado afrancesamiento de Gutiérrez Nájera en su novela, va más allá de la inclusión de determinados recursos estilísticos o temáticos, para llegar a cambiar, radicalmente, sus usuales escenarios narrativos —los de su propio contexto. En tal sentido, resultaría harto significativo anotar la presencia de contaminaciones con respecto a otras zonas de su obra anterior, así como el reciclaje posterior de muchas de las escenas concebidas, específicamente, para esta novela. Contextualizarlas adecuadamente —aunque no es nuestro interés prioritario— sin duda aportaría elementos de juicio muy interesantes para el esclarecimiento de la estrategia narrativa najeriana. En sus notas a la edición de 1994, Belem Clark de Lara³⁴ registra la presencia de textos que, posteriormente, fueron incluidos como parte de dos de las crónicas de El Duque de Job —“Crónicas color de rosa” y “La vida en México”, que aparecieron en *La Libertad* del 16 de abril de 1882 y el 12 de agosto de 1883, respectivamente—, y, además, de momentos del “Monólogo de Magda (fragmento de una novela)”, publicado en *El Lunes del Universal*, del primero de septiembre de 1890. Apunta respecto a este último:

³² González Stephan, *Esplendores y miserias del siglo XIX* [n. 13], p. 441

³³ Ivan A. Schulman se ha referido reiteradamente en sus estudios a la actitud aparentemente ambigua del narrador modernista frente a su realidad que se manifiesta en la adopción de un discurso “ambivalente y hasta contradictorio”, capaz de elaborar “una narración contracultural que modifica los componentes del discurso liberal y del proyecto de la modernidad burguesa”, y encargado de asimilar la “presencia de la tradición del pasado”. Véase Ivan A. Schulman, “José Martí y las estrategias del discurso (contra)moderno”, en *Soy el amor soy el verso*, París, Marqueti, 1995, p. 115

³⁴ En su “Introducción”, Belem Clark da cuenta de su búsqueda de los textos najerianos entre 1987 y 1989, en hemerotecas de México y los Estados Unidos, hasta completar el hallazgo de las diecisiete entregas conocidas, cf. Gutiérrez Nájera, *Obras* v [n. 1]

Es interesante señalar que en el “Monólogo”, Manuel Gutiérrez Nájera cambia el lugar de la acción: una ciudad por un continente: París por América; hecho que hace posible que Gutiérrez Nájera reciba el crédito del primer escritor americano que escribió un “cuento parisiense”.³⁵

Sin embargo, a partir de estos reiterados reciclamientos textuales,³⁶ resultaría lícito dudar del escenario primitivo para el cual fueron concebidos los hechos narrados. Por ejemplo, ¿acaso podemos asegurar que el fragmento supuestamente insertado *a posteriori* en “La vida en México” (1883) no le pertenece originalmente, aunque fuera publicado después de la novela. ¿Acaso el “Monólogo” (1890), contextualizado en México, no podría tratarse, precisamente, del borrador primigenio de *Por donde se sube al cielo*? Visto desde esa manera, Gutiérrez Nájera, en pos de armar un argumento atractivo y poco vulnerable, debió aprovechar otros textos —publicados o postergados— cambiando, efectivamente, el lugar de la acción. Pero, en tal caso, el proceso sería a la inversa: cambiaría *un continente por una ciudad*: América por París. O hasta *un país por otro*: México por Francia. A corroborar en alguna medida nuestra hipótesis vendría el ejemplo hallado, rápidamente, en el primer capítulo de la novela y que antes citamos, donde el narrador afirma, refiriéndose a las ganancias obtenidas por su protagonista, la parisina Magda: “Cuando se quiere hacer de la belleza un negocio por acciones, el mercado mejor es el teatro”. Semejante afirmación, con ligerísimas variantes, ya había aparecido en medio de la reflexión de otra comediente francesa pero radicada según la historia en la “cosmopolita” Ciudad de México: esa muchacha contemporánea al autor, de quien nunca sabremos el nombre, boceta una visión crítica, cínica y desprejuiciada, de su profesión en “Crónica humorística. Memorias de un vago” —*El Cronista de México*, febrero de 1881—, que se repite en “Historia de una corista” —*La Libertad*, enero de 1882—, como evidentes antecedentes de la Magda —disoluta primero, angustiada y arrepentida después— que conoceremos, luego, a través de *El Noticioso*. También la picaresca Cecilia, reclinada en los mullidos almohadones de su landó, de “Crónica de las carre-

³⁵Nota de Clark de Lara, en *ibid*, p. 51.

³⁶La misma Belem Clark, en el prólogo antes citado, se refiere al repetido reciclamiento de sus propios materiales que ejecuta Gutiérrez Nájera como “contaminación”. Y cita a Díaz Alejo, al respecto: “a veces recortaba párrafos de alguna crónica escrita meses o años antes, y los aplicaba a otra a la que, ‘en ese momento’, caían bien; a veces ‘rehacía’ un texto porque su opinión había variado; a veces reproducía, idénticamente, un texto ‘viejo’ con un nuevo título”, Ana Elena Díaz Alejo, “Advertencia editorial”, en *Obras VI. Teatro IV*, México, UNAM, 1985, p. xvi.

ras” —*El Nacional*, abril de 1882—, en torno a quien los curiosos se preguntan si es “una duquesa o una prostituta”, es una indiscutible predecidora de Magda, a pesar de haber nacido en el humilde barrio Peralvillo, de la Ciudad de México.

De tal modo, estaríamos en presencia de la principal operación de escamoteo en la novela: la sustitución del escenario nacional —fuga de su contexto— presumiblemente en función de asegurar un planteo viable —poco vulnerable a la censura editorial— de las ideas que le interesará comunicar. Es decir: erección de la primera máscara visible. Gutiérrez Nájera conseguiría inscribir con mayor libertad su novela dentro del mismo ámbito de preocupaciones presente en el resto de su obra. Schulman, certeramente, apunta este carácter subversivo que emana de todos los textos modernistas: “Todos los textos son políticos, inclusive los que a primera vista parecen eludir el contexto histórico; los llamados textos exóticos contienen subtextos narrativos de crítica contracultural, e identidad nacional o continental”.³⁷

Sus preocupaciones son trasladadas a la Francia contemporánea, operando una denuncia de males sociales que, después de todo, resultaban comunes a la totalidad de los grupos humanos discriminados dentro de las sociedades implicadas en el desenfreno moderno. Así, la mayoría de los personajes de *Por donde se sube al cielo*, de uno u otro modo se mantienen —o están obligados a permanecer— en los márgenes: un joven soñador nada pragmático, la viuda de un “opulento comerciante” (p. 25), venida económicamente a menos, el propietario de un hotel de veraneantes pasado de moda, una muchacha provinciana sin recursos pero con aspiraciones, una comediente en el cenit de su prostituida carrera, un anciano senador oculto en los suburbios para poder disfrutar de una pasión pecaminosa que públicamente debe negar.

París significaba en *Por donde se sube al cielo*, como en el resto de la producción modernista posterior, el símbolo del caos moderno un espectáculo único, bello y horrendo a un tiempo:

El ir y venir confuso de los paseantes; las cienientas paredes de las casas [...] los faroles de gas abriendo en la oscuridad su trébol de oro, y las girándulas danzantes de los cafés cantantes. Por las puertas de fondas y hoteles salían confusamente ruidos y choques de vajilla en movimiento, el retintín alegre de las copas, el coro cadencioso de los taponazos, golpes de cacerolas y cucharas, las voces retozones de los comensales, el fru fru de las sedas estrujadas y las chirriantes notas de la orquesta (p. 8).

³⁷ Schulman. *El proyecto inconcluso* [n. 12], p. 18.

Las sedas “estrujadas” adelantan el lado ajado del contento, el mismo que revela la presencia —en el también desordenado y deslumbrante tocador de Magda— de la bata blanca, “inerme y extendida”, manchada —como el alma envilecida de la joven— por la grasa del cabello “que sirve para las escenas de locura” (p. 11).

Se produce una revisión del imaginario establecido por la cultura dominante, revalidando para su discurso un carácter alternativo, emancipador, capaz de hacer espacio, muy especialmente en su novela, al planteo de la problemática femenina en pos de la desarticulación del discurso social burgués. Uno de los principales espacios transgresores es el ambiente de refinada bohemia donde aparece como tópico erótico recurrente el personaje de la mujer fatal, capaz de llevar a los hombres y a sí misma hacia el placer o la muerte —reproducción de la tradicional dicotomía Eros-Tánatos, es decir, entre el impulso amoroso y el impulso de muerte: la sensación de pérdida y disolución de la individualidad.³⁸

De las restricciones éticas típicamente burguesas que Gutiérrez Nájera no deja de atestiguar, nace la impronta erótica que *Por donde se sube al cielo* transmite desde su inicio. No hay desnudeces mayores en la Magda parisina —la impura— ni la vemos consumir aquellas perversiones que podemos presumir. Apenas se atisba un pie “coqueto y diminuto en el estribo” (p. 8) de un coche o al levantarse la enagua al subir o bajar una escalera. Pero es que el pie es justo un elemento fetichizado por el discurso erótico occidental, relacionado con el tópico de la mujer cortesana. Imposibilitado el cuerpo femenino de expresarse, los autores lo fragmentan para convertirlo en objetos eróticos operables. En lugar del cuerpo completo el interés del *voyeur* se desplaza hacia la parte. Y más aún, se sustituyen de plano las zonas erógenas por las máscaras que las cubren: escotes sugeridores, faldas tupidas de vistosos géneros que esperan ser alzadas levemente, guantes coquetos, medias y botas elegantes que más que cubrir destacan, estimulan la libido del lector en vez de contenerla: señalan lo que no se debe ver. Sabido es que para que haya erotismo tiene que haber represión: la pulsión se dirige contra los espacios canónicos, aunque, definitivamente, no llegue a vulnerarlos por considerarlos sagrados, mucho más en nuestras sociedades profunda y tradicionalmente restrictivas en el ám-

³⁸Según Freud, quien se refiere al tema en *Tres ensayos para una teoría sexual* (1905), la vida es una lucha permanente entre los principios vitales del placer y los impulsos humanos de destrucción. Eros y Tánatos forman los dos polos de la vida y de la muerte, inherentes a la existencia. La contradicción entre ellos marca la experiencia de los sujetos.

bito de lo moral, donde el ejercicio de la sexualidad posee no sólo distingos de género sino hasta de clase social. Así, las nuevas restricciones a las que desea someterse Magda responden, evidentemente, no sólo a su adscripción a un patrón genérico admisible sino a una forma específica de integración en la jerarquía social: a las cotas de un estatus diferente al que ha poseído y que ahora pretende.³⁹

Magda participa, pues, de agudos conflictos vinculados a su realización erótica: fluctúa entre la necesidad del goce sexual —terreno donde se realizara plenamente hasta viajar a Aguas claras— y la novedosa necesidad del goce espiritual que, prácticamente, desconoce y que la atrae porque genera en ella un nuevo tipo de pulsión donde se enajena lo carnal. Digamos que conoce por vez primera el goce inefable de aspirar a lo prohibido: “Para amar verdaderamente, sólo faltaba a Magda una cosa más: el sufrimiento. Ya sufría, esto es, ya amaba. Sufrir es elevarse; por eso Dios ha puesto su eterna bienaventuranza al término de una vía dolorosa” (p. 42).

En otro momento Gutiérrez Nájera es, incluso, más explícito:

El amor era un goce nuevo, desconocido, poderoso [...] Para aspirar *este ambiente desconocido*, Magda abría de par en par todas las ventanas de su alma. Y se encontraba buena, honrada y noble, como si el amor la hubiera purificado en un instante con sus aguas lustrales y benditas [...] Su amor no estaba desligado todavía de las amarras toscas de la materia [...] necesitaba atravesar el dolor para purificarse.⁴⁰

Este estado de compulsión en el ámbito privado de lo sexual —condicionado por la limitación crónica de realización personal libremente

³⁹ Foucault ha analizado este fenómeno: “el cuerpo está inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él [...] lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos. Este cerco político del cuerpo va unido, de acuerdo con unas relaciones complejas y recíprocas, a la utilización económica del cuerpo; el cuerpo, en una buena parte, está imbuido de relaciones de poder y de dominación, como fuerza de producción; pero en cambio su constitución como fuerza de trabajo sólo es posible si se halla prendido en un sistema de sujeción (en el que la necesidad es también un instrumento político cuidadosamente dispuesto, calculado y utilizado). El cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es cuerpo productivo y cuerpo sometido”, Michel Foucault y A. Serrano, eds., *Herculine barbin, llamada Alexina B.*, Madrid, Revolución, 1985, p. 32.

⁴⁰ Desde luego, esta purificación a través del sufrimiento tiene sus fundamentos en la tradición ascética presente en el contexto hispanoamericano especialmente en la religión católica. El sufrimiento de Magda debe ser entendido como penitencia, como mortificación, que ejecuta por propia voluntad en señal de arrepentimiento por sus pecados. A la postre, como se verá, este proceso alude, evidentemente, al sufrimiento en la cruz y la resurrección de Cristo.

elegida— a que se somete Magda por propia voluntad, es capaz de alegorizar la insatisfacción que debía permear la sociedad toda. Gutiérrez Nájera propone como salida posible la adaptación al código definido para el nuevo lugar en la sociedad: el reacomodo de su personaje en un papel considerado aceptable; un cambio de apariencias, el uso de una nueva máscara.

En realidad a Magda como personaje le preocupa sobre todo lo relativo a su apariencia: ése es su signo. Para el desempeño de su papel femenino, pertenezca a la clase que pertenezca, lo importante es la belleza como marca de poder —relativo— sobre lo masculino.

Magda entró por primera vez al foro con la misma inconsciencia con que, cuatro años antes, había entrado a la sala del colegio [...] Escuchaba el rumor de los aplausos. ¿Qué aplaudían?, ¿sus talentos? No tenía ningunos. Aplaudían su hermosura (pp. 19-20).

Sus reflexiones son las que escenifica epidérmicamente, ante el espejo, y, como la mala reina del cuento, sobre él descarga las iras que no puede explicar.

Volvióse a ver en el espejo, y tomando con ira los frascos de pomadas y de esencias, los arrojó sobre la blanca luna, que, partida en mil pedazos, parecía un pedazo de papel de plata arañado por un gato.

—¡Liviana! ¡Prostituta! ¡Maldita sea la hermosa que te ha perdido! (p. 67).

Sólo cuando su imagen especular se fractura, logra objetivar su acción: un nuevo travestismo, ahora hacia el ser que originalmente fuera, hacia la única pureza no perdida: la del amor espiritual: “En todo espíritu, aun en el más gastado, puede encontrarse una virginidad”, dice el narrador. Y ejecuta nuevamente el cambio en su apariencia:

Al cabo de ocho días, Magda pudo dejar el lecho. Lo primero que hizo fue verse al espejo, estaba pálida [...] Tenía despellejados los labios, y un tinte cetrino afeaba su purpúrea lengua de conejo. Durante la enfermedad [el tránsito purificador] no había tenido cuidado de teñirse los cabellos, que a la sazón estaban descoloridos y plomizos, como si hubieran recibido una menuda lluvia de ceniza. La cómica empezaba a descascararse y la mujer aparecía (p. 98).

La solución al conflicto no está en la acción transformadora frente a un contexto que no se debe vulnerar. La solución es externa: Magda sigue conduciéndose según códigos preestablecidos. Magda no ha dejado

de ser un objeto, una mercancía que se ofertaba al mejor postor mediante una relación de amor contractual, en la cual si bien saca provecho, se involucra pasivamente: según las cotas establecidas por los hombres.

Gutiérrez Nájera proyecta en su personaje una crisis sólo en el plano de lo contingente, lo cual representa un conflicto apenas operativo. Magda no vacila sobre *lo que debe hacer*: ella duda sobre *cómo debe hacerlo*. Tal cosa hace más evidente —y justificable— la simple mudanza de traje social que intenta realizar su personaje femenino: el uso de la máscara como vía de inclusión social.

Desde luego que el cambio a que Magda debería aspirar no habría de responder a una simple mudanza de disfraz. No debería ser suficiente la transformación cosmética o la adaptación conductual mimética: no se trataría de *parecer* otra, sino de *ser* otra. Michel Foucault ha señalado ese reto aún no asumido por esta primera obra narrativa del modernismo americano:

Ser moderno no es aceptarse a sí mismo tal como se es en el flujo de estos momentos que pasan; es tomarse a sí mismo como objeto de una elaboración ardua y compleja [...] esta modernidad no “libera al hombre en su propio ser”, lo obliga a la tarea de elaborarse a sí mismo.⁴¹

Sin embargo, *Por donde se sube al cielo* tiene el enorme mérito de registrar en forma muy evidente —y a pesar de su óptica androcéntrica— no sólo la representación de casi todas las comedias a que seguíamos obligadas, sino también la hora justa en que empezaba a cuajar en nosotras la conciencia de casi todos nuestros dramas.

⁴¹ Michel Foucault. *Hermenéutica del sujeto*, Madrid, La Piqueta. 1994.