



La transformación de estereotipos femeninos
en el modernismo mexicano a raíz de una adaptación
de *El retrato de Dorian Gray*

ANDREAS KURZ

Departamento de Filosofía y Letras
Universidad de Guanajuato, México
andreas_kurz@yahoo.com

RESUMEN: Este ensayo aporta nuevos elementos para la lectura de la narrativa modernista de México, específicamente la de Amado Nervo y Manuel Gutiérrez Nájera. El enfoque se realiza desde una perspectiva intertextual con ciertos modelos canónicos de la narrativa francesa e inglesa del Fin de Siglo. En el caso de Nervo, se aportan elementos para el análisis de un libro escasamente estudiado: *Cartas de mujeres*; en el de Gutiérrez Nájera se analiza la discutida primera novela modernista, *Por donde se sube al cielo*.

ABSTRACT: This paper contributes new elements for the reading of the modernist narrative of Mexico, specifically that of Amado Nervo and Manuel Gutiérrez Nájera. The approach is realized from an intertextual perspective with certain canonical models from turn-of-the-century French and English narrative. In the case of Nervo, elements are provided for the analysis of a book rarely studied: *Cartas de mujeres*; while with Gutiérrez Nájera the well-discussed first modernist novel *Por donde se sube al cielo* is analyzed.

PALABRAS CLAVE: modernismo, novela mexicana de fin de siglo, Amado Nervo, Manuel Gutiérrez Nájera

KEY WORDS: Modernism, turn-of-the-century Mexican novel, Amado Nervo, Manuel Gutiérrez Nájera

I

Entre el 23 de noviembre de 1898 y el 28 de abril de 1899, Amado Nervo publica, bajo el seudónimo de Prevostito, un total de 48 *Cartas de mujeres* en las páginas de *El Mundo: edición diaria*, uno de los periódicos a cargo de Rafael Reyes Spíndola, el promotor del periodismo moderno en México. Sergio Márquez Acevedo, quien recopiló las *Cartas* para una edición del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México, menciona un texto firmado por Nervo, publicado en el mismo periódico unas semanas antes de iniciar la serie de las *Cartas*, como antecedente que permite asegurar la autoría del poeta



modernista (Nervo 2004: 14). El modelo más directo de los textos de Nervo se encuentra en las levemente eróticas *Lettres de femmes* (publicadas a partir de 1892) de Marcel Prévost.

Márquez Acevedo subraya que el mérito principal de las *Cartas de mujeres* radica en el intento de proporcionar una gama amplia de estereotipos femeninos del Porfiriato tardío (17). A primera vista, los textos del autor mexicano obedecen a los preceptos de Horacio: son pedagógicos y entretienen a la vez. El recopilador cita, en este contexto, un artículo de Nervo de 1898 escrito para el semanario *Dominicales*: “Este periódico será dominical, afable y mundano. Hablará de todo, ilustrará muchas cosas, dará hospitalidad a muchos versos [...] y no será *decadente*, como ahora dicen.” (19). Las *Cartas de mujeres*, elaboradas solo pocos meses después de esta declaración de principios, podrían perseguir los mismos objetivos. Efectivamente, la gama de estereotipos femeninos es amplia: amas de casa, hijas de buenas y no tan buenas familias, madres, coquetas, actrices, etc. Un tono levemente moralizador recorre la mayoría de los textos. No obstante, por lo menos dos de las *Cartas* revelan una fuente mucho más sospechosa y “peligrosa” que las *Lettres* de Prévost, revelan su deuda con una de las obras emblemáticas del decadentismo literario: *The Picture of Dorian Gray*.

II

Nervo se había burlado y quejado anteriormente sobre el creciente éxito del término “decadente” en la escena literaria latinoamericana. En “Clasificaciones”, publicado el 17 de diciembre de 1895 como uno de sus *Fuegos Fatuos*, construye el siguiente diálogo: “—¿Quién le parece a usted más decadente —me decía no ha mucho una estimabilísima persona—, Heredia o Francisco Coppée? Como el lector comprenderá, me quedé frío. Se me exigía, no obstante, respuesta, y respondí: —Pero, hombre, ¡si los dos son parnasianos! —Eso no hace al caso [...]” (Nervo 1952: 529).¹ Medio año después, el 20 de junio de 1896, Nervo se revela como ferviente anti-decadente y, de paso, como lector de Max

¹ La castellanización de los nombres propios podría ser un recurso irónico de Nervo: un José María de Hérédia sin acentos sería poeta cubano pre-romántico, no parnasiano francés. Se trata de un juego de máscaras posiblemente inconsciente.



Nordau: “Yo tengo para mí que el decadentismo más que escuela literaria, es el resultado de un estado patológico especial, caracterizado por debilidad de cerebro y exaltación de imaginación” (615). La deuda con *Degeneración* no podría ser más clara. Las huellas de la novela icónica de Oscar Wilde en textos inofensivos y, a primera vista, superficiales, podrían dejar patente la no-coincidencia entre la práctica literaria del poeta de Tepic y sus reflexiones periodísticas y ensayísticas sobre autores y corrientes literarias del momento. Asimismo, la lectura del autor irlandés, cuya presencia en la obra periodística de Nervo es casi nula, proporciona modelos femeninos que pueden matizar los estereotipos de *femme fatale* o muchacha inocente e ingenua que predominan en la narrativa modernista mexicana. Hay que agregar que, dentro del inmenso corpus periodístico de Nervo, las contradicciones son inevitables. Un ejemplo drástico constituye su evaluación de Émile Zola. El 23 de enero de 1898 critica en *La Semana* el papel de Zola como defensor de Dreyfus que, según Nervo, tiene como único objetivo reivindicar el ya gastado naturalismo (736-749). Sin embargo, el 9 de julio de 1899 escribe: “¡Qué bella se destaca la figura de Zola, tornando con las manos calmadas de perdón desde el destierro que divinizó a Ovidio, a Dante y a Víctor Hugo!” (990). No se trata de oportunismo. El periodista Nervo refleja un cambio de la opinión pública acerca de Zola. La posición del sujeto Amado Nervo no se aclara. Del mismo modo, su rechazo del decadentismo finisecular expresado en crónicas, ensayos y artículos se debe leer en primer lugar como concesión a un cierto tipo de público. Las preferencias de Nervo al respecto no se expresan, mas sí ingresan de manera cuasi clandestina en su práctica literaria.

III

“Cómo amo yo...” del 17 de enero de 1899 es una adaptación rayana en plagio de un episodio principal de la novela de Wilde: la trágica historia de Sibyl Vane, primera amante (de muchas) de Dorian Gray. Transcribo *in extenso* el pasaje decisivo de “Cómo amo yo...”:

¿Quiere que le cuente un cuentecito? ¡Pues allá va!, cierto “cavalliere” artista como pocos, rico como ninguno, y hermoso “come un angelo”, se enamoró de una actriz que interpretaba a Shakespeare a las mil ma-



ravillas; y decía loco de entusiasmo a su adorada: —Amo en ti a Julieta, a Ofelia, a Desdémona, a lady Macbeth... Tú eres un divino Proteo, te renuevas todos los días... // Y sucedió que la actriz se enamoró del “signorino” y que apenas se sintió “inamorata” cuando olvidó a Julieta, a Ofelia, a Desdémona y a lady Macbeth. En la escena no pensaba más que con su “ángelo” que, desolado, la contemplaba desde su “logia”. // —Para qué quiero el genio, decía, si soy amada, ¿si soy feliz? Ya no anhe-lo subyugar a los otros, me basta con subyugarle a él. // Pero tiene usted que el enamorado, apenas la vio perder su inspiración en escena, dejó de amarla y cuando ella se arrastraba a sus pies diciéndole: —Te amo, tú eres todo para mí en la vida... Él respondía con aspereza: —“Feri momento. Dio mio!” —Yo te desprecio, porque ya no eres más que una enamorada vulgar, como tantas que me han amado, mientras eras Julieta, Desdémona, Ofelia y lady Macbeth te adoré, en Shakespeare y por el arte; ahora que no eres más que una hembra como las otras, ¡te detesto! (Nervo 2004: 62y ss).

La Sibyl Vane de la novela de Oscar Wilde decepciona a Dorian Gray precisamente en una representación de *Romeo y Julieta*. Gray la rechaza con el argumento que retomaría Nervo:

“Sí”, gritó, “has matado mi amor. Estimulabas mi imaginación. Ahora ni siquiera estimulas mi curiosidad. Sencillamente no produces efecto alguno. Te amaba porque eras maravillosa, porque tenías genio e intelecto, porque hiciste realidad los sueños de los grandes poetas y diste forma y sustancia a las sombras del arte. Lo tiraste todo. Eres superficial y estúpida” (Wilde 2000: 85; esta y las otras traducciones son mías.)²

Sibyl Vane solo “vale” como actriz, no como mujer individual. Dorian Gray se había enamorado de una serie de máscaras, nunca de un ser de carne y hueso. Sibyl recobra cierta dignidad mediante su suicidio, un acto escenificado precisamente como una pieza de teatro que infunde respeto y tristeza a Dorian. Posteriormente, Lord Harry aclara los sentimientos de Dorian y le recomienda: “Llora por Ofelia, si quieres. Pon

² “Yes”, he cried, “you have killed my love. You used to stir my imagination. Now you don’t even stir my curiosity. You simply produce no effect. I loved you because you were marvellous, because you had genius and intellect, because you realized the dreams of great poets and gave shape and substance to the shadows of art. You have thrown it all away. You are shallow and stupid” (Wilde 2000: 85).



cenizas sobre tu cabeza porque Cordelia ha sido ahorcada. Reta al cielo porque la hija de Brabancio murió. Pero no malgastes tus lágrimas por Sibyl Vane. Ella era menos real que aquellos.” (100).³

Wilde introduce una máscara femenina en su novela, una figura que solo seduce mediante su artificialidad, mediante, en otras palabras, su existencia de ser ficticio.⁴

Nervo adapta esta figura, suaviza sus rasgos, sobre todo suaviza su destino: Estefanía, la actriz del autor mexicano, no se suicida, prefiere seguir viviendo en medio de la ilusión del teatro y enfrentarse al amor con una actitud irónica y desilusionada: “A veces sentimos la necesidad de amar y vamos hacia un hombre —generalmente hacia el tenor de la compañía que nos corteja con el ímpetu sentimental de los amores italianos [...] pero eso pasa, y solo nos sirve para dar una pasión a un “do de pecho” en el inevitable dúo del primer acto...” (Nervo 2004: 63). El amor y la pasión no salen del teatro, ellos mismos se vuelven parte de la ficción y del engaño. Si Wilde construye a Sibyl Vane como una especie de maestra para su Dorian, la que le enseña a ver en el otro solo una máscara que, a la postre, refleja exclusivamente el propio ser del espectador-amante, entonces Nervo duplica el espejismo: máscara y máscara se atraen mutuamente, siempre conscientes de su carácter ilusorio. El encuentro con la realidad, con el propio yo, sería fatal. Hay que evitarlo, y solo puede evitarse gracias a la aceptación de la ficcionalidad de la propia existencia.

El tono de “Cómo amo yo...” es tan frívolo, tan superficial e ingenio como el de las otras *Cartas de mujeres*. Sin embargo, debido a la relación intertextual con la novela de Wilde, debido a una re-interpretación y re-creación de la figura de Sibyl Vane, Nervo logra incorporar magistralmente uno de los temas esenciales de la literatura finisecular decadentista en este texto solo a primera vista inocente y entretenido: la vida en medio de la ficción, la “histeria” literaria que confunde literatura y realidad, entre cuyas víctimas más prominentes se encuentran,

³ “Mourn for Ophelia, if you like. Put ashes on your head because Cordelia was strangled. Cry out against Heaven because the daughter of Brabantio died. But don't waste your tears over Sibyl Vane. She was less real than they are” (100).

⁴ Es probable que este afán por la artificialidad se deba a una lectura de Baudelaire quien, sobre todo en su *Pintor de la vida moderna*, desarrolla una estética de la máscara y del maquillaje, es decir una estética eminentemente teatral: una mujer se percibe como hermosa cuando esconde en lo posible su verdadero rostro y su cuerpo auténtico.



en México, Bernardo Couto Castillo, Julio Ruelas, Alberto Leduc y, en ocasiones, hasta José Juan Tablada. La actriz es la figura femenina ideal para representar esta confusión. En “A través de los gemelos”, texto-miniatura que cierra la serie de las *Cartas de mujeres*, Nervo no deja duda acerca de su propósito principal: los seres de ficción solo son atractivos gracias a su ficcionalidad. Deben fracasar en circunstancias reales (como fracasaron los grandes bohemios del modernismo mexicano), mas escapan al trágico destino de la actriz de Wilde si son conscientes de su carácter ficticio, en palabras narratológicas: si no pretenden escapar de la diégesis. El matrimonio feliz entre una actriz y un burgués trabajador sería, en este contexto, una metalepsis tragicómica. Matilde, la tiple de “A través de los gemelos”, lo sabe y contesta a Laura, la que había tratado de convencerla de las ventajas de una boda con Manuel:

El día en que yo cumpliera su antojo —y qué más había yo de desear!—, descendería para siempre de mi pedestal, me vulgarizaría, sería una mujer como cualquiera otra, acaso inferior físicamente a muchas. Manuel ya no vería con gemelos —¡Ah! ¡Tú sabes cómo engañan los gemelos!— y dejaría de amarme, como la muchacha romántica deja de amar al capitancillo que la sedujo con sus galones, cuando el capitancillo se da de baja (146).

Sibyl Vane, de su parte, no es tan lúcida como Matilde. Su intento de renunciar a la máscara termina de manera desastrosa, aunque mediante la puesta en escena de su propia muerte admite su error y se asegura —ironía wildiana fatídica— la admiración póstuma de Dorian Gray.

IV

De este modo, Sybil Vane es, no cabe duda, una de las manifestaciones más radicales de la actriz que atrae solo gracias a sus dotes histriónicas. Mas lo es desde la perspectiva de un lector del siglo XXI, de ninguna manera desde la de una lectora a la que se dirigen las cartas de Nervo. No cabe duda de que el poeta de Tepic, quien nunca se expuso al riesgo de confundir ficción y realidad, haya escogido conscientemente el modelo de Wilde.⁵ Sabe que sus receptoras, en 1899, no pueden conocer

⁵ Traté de demostrar en mi *Die Entstehung modernistischer Ästhetik und ihre Umsetzung in die Prosa in Mexiko* (2005) que Nervo trabaja de manera altamente consciente e irónica con sus fuentes y modelos literarios.



The Picture of Dorian Gray. Sabe, por otro lado, que sus compañeros modernistas probablemente sí conocen la novela y entienden la carga simbólica inscrita en la figura de Sibyl.

A finales del siglo XIX, Oscar Wilde es poco más que un nombre vagamente relacionado con el escándalo en la escena literaria mexicana, *The Picture of Dorian Gray* una novela “innombrable”. En las grandes revistas literarias de la época son escasas las alusiones a Wilde. La *Revista Azul* no publica ningún texto del irlandés. En la *Revista Moderna. Arte y Ciencia* figura, en el número de marzo de 1899, la “Balada de la cárcel de Reading”. Su sucesora, la *Revista Moderna de México*, inserta tres textos de Wilde: el cuento “Ego te absolvo” (enero 1906), “La rosa roja” (junio 1908), un extracto de “The Nightingale and the Rose”, así como —quizá la publicación más “atrevida”— *Salomé* (mayo 1910). En la primera década del siglo XX, el *Dorian Gray* sigue siendo un texto prohibido en México. La primera traducción española aparece hasta 1918: *El retrato de Dorian Gray*, traducido por Julio Gómez de la Serna y publicado en Madrid por Biblioteca Nueva (Davis: 138). El mito Wilde, no obstante, se construyó mucho antes, a través de *Entartung (Degeneración)*, el famoso libro del médico húngaro Max Nordau, cuya versión original en alemán apareció en 1892 y 93. Se traduce al francés en 1894, un año después al inglés.⁶ Nordau presenta a Wilde como esteta excéntrico, como “phrasemaker” superficial que admira la inmoralidad, el pecado y el crimen (Nordau: 317 y ss). Su “predilection for strange costume is a pathological aberration of a racial instinct”, etcétera (318; “Su preferencia por las costumbres raras es una aberración patológica de un instinto racial”; la traducción es mía). Es comprobado el éxito avasallador de *Degeneración* en Europa y América Latina. El 10 de junio de 1894, Carlos Díaz Dufoo reseña la obra del húngaro en la *Revista Azul*. El libro le fascina, pero tiene que rechazar sus juicios por desequilibrados.⁷ Rubén Darío incluye —venganza sutil— un retrato de Nordau en *Los raros* de 1896. No cabe duda de que Nervo es un lector más de *Degeneración*, su caracterización citada del decadentismo como patología enfermiza lo prueba claramente; no cabe duda tampoco de que se familiarizó con Wilde gracias a este gigantesco exorcismo de todos los decadentismos

⁶ Una traducción española se publica en 1902.

⁷ *Revista Azul*, edición facsimilar, 5 vols., México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección de Literatura, Coordinación de Difusión Cultural, 1988, vol. 1.



artísticos. Es probable que Nervo haya leído la versión francesa de *The Picture of Dorian Gray* editada en 1895, cinco años después de la aparición del original. Es muy poco probable que Nervo haya hecho pública su lectura. Carlos Monsiváis califica como “insólita” una defensa de Wilde que publicó Julio Torri en un artículo de 1913 (Novo: 17), y el mismo Salvador Novo se acuerda de su primera lectura del *Dorian Gray*, alrededor de 1918, con las siguientes palabras: “Claro está que también habíamos leído, con culpable fruición admirativa, *El retrato de Dorian Gray*” (101), lectura que inaugura la amistad entre Novo y Villaurrutia. Con muchas más razones Nervo, en 1899, debe esconder el hecho de conocer la novela de Wilde y disfraza su experiencia de lectura en una inofensiva *Carta de mujer* dirigida a un público porfiriano femenino aún menos sospechoso. Un texto periodístico de uso, un subproducto literario, se convierte de este modo en un manifiesto clandestino y una pauta para evaluar diversas figuras femeninas en los cuentos y narraciones del propio Nervo y de otros autores modernistas. Sería exagerado calificar este testimonio de la recepción de Wilde como una cesura tajante en la cuentística de Amado Nervo. No obstante, aventuro la tesis de que los cambios llamativos que se producen en la caracterización de las figuras femeninas entre “El bachiller” (1895) y “El donador de almas” (1899), dos de las narraciones más ambiciosas del autor mexicano, se deben en buena medida a la atracción que el tema de las vidas teatrales y ficcionalizadas, expresada en “Cómo amo yo” y “A través de los gemelos”, ejerció sobre Nervo.

V

La Asunción de “El bachiller” es una seductora. Aunque inconsciente, aunque bastante provinciana, es en primer lugar una manifestación más de la *femme fatale* cuyos orígenes literarios se encuentran en Keats, Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Huysmans, entre muchos otros. Su erotismo es brutal y directo, un erotismo “real” en la acepción más inequívoca de la palabra. Nervo describe el reencuentro de Felipe con Asunción de la siguiente manera:

Habíase vuelto muy aseñoradita y muy mona; se había estirado, cuando menos, cuatro dedos. Sus formas redondeábanse graciosamente, y la ena-



gua de percal floreado, sobre la que caía albeante delantal de lino, dejaba ver el nacimiento de una pierna torneada y firme, y unos piecezuelos que, aunque burdamente calzados, hacían ostentación de su pequeñez y elegancia. // Una blusita de cambray, ornada de encajes, completaba el sencillo atavío, y sobre los hombros, redondos y carnosos, como lluvia de oro caía la lengua cabellera, mostrando aún las nítidas gotas de agua del reciente baño (Nervo 1999: 25).

La fijación en la cabellera revela los modelos literarios para la caracterización de Asunción: las mujeres destructoras de hombres del decadentismo francés. No importa, en este contexto, que se trate de una figura poco refinada, de un erotismo rústico: su objetivo principal sigue siendo la aniquilación de un hombre, el predominio de la sexualidad sobre la espiritualidad.⁸ Muy diferentes las caracterizaciones femeninas en “El donador de almas”. Destaca, por supuesto, el tono (auto)irónico del cuento, el uso paródico de referencias típicas a los hermanos Goncourt, Mallarmé, E.T.A. Hoffmann,⁹ ocultismo y esoterismo de la época finisecular. Destaca la sorprendente destreza de Nervo para la intertextualidad con cuya ayuda construye su gran *persiflage* de una narración decadentista.

Sor Teresa, la cocinera Doña Corpus (!) y Alda representan las facetas diversas de la feminidad finisecular: espiritualidad y refinamiento, erotismo y primitivismo, ideal y hogar. Las relaciones con estas mujeres, sin embargo, son puramente ficticias, se llevan a cabo solo en la imaginación de Rafael. Salir de la ficción y enfrentarse a la realidad equivale a cotidianidad, a lo vulgar y frustrante de un matrimonio común y

⁸ La rusticidad del erotismo no está ausente en el decadentismo francés. Remito como ejemplo a “La belle fromagère”, famoso poema de Maurice Rollinat. En 1899, la *Revista Moderna* publicó en traducción el poema “Les drapeaux” que fácilmente ilustra el fetichismo erótico inherente a una cabellera larga. El título español —“Las cabelleras”— es inexacto y pre-condiciona la lectura. El traductor suaviza el erotismo del original, lo vuelve digerible para el público de la revista, le da un aire ingenuo, inocente y “rural”. Sirva como prueba el contraste entre el original y la versión española de la última estrofa: “Et quand les nudités fumantes / Se confondent, souffles et peaux, / La Volupté tord sans repos / Et convulse dans ses tourments / Les chevelures des amantes”. En español: “Y cuando chocan crujientes / Las secas bocas ardientes, / Se sienten estremechidas / Las cabelleras lucientes / De las amantes queridas!” (vol. 2: 122).

⁹ Curiosamente, Nervo confunde en su cuento a Hoffmann con Adalbert von Chamisso, el autor del *Peter Schlemihl*.



corriente. Después de la muerte de Sor Teresa y, con ello, la pérdida de la faceta espiritual, Alda ocupa cuerpo y mente de Rafael. Los dos contraen un matrimonio que empieza con la ilusión de todos los matrimonios —“Al amarte va a ser inevitable que yo me ame a mí mismo” (Nervo 1952: 211)— y termina con los pleitos y desacuerdos de todos los matrimonios, termina en un divorcio. De manera humorística, Nervo describe el doloroso salirse de la ficción, el enfrentamiento trágico de los mitos literarios con su contenido real, describe, en otras palabras, la imposibilidad de la mimesis literaria, como la había postulado, poco tiempo antes, el joven Bernardo Couto Castillo en su “Canción del ajeno” que, en lugar de la ilusión amorosa, lamenta la enajenación producida por la droga que es, al mismo tiempo, la enajenación producida por la ficción.

En 1938, Denis de Rougemont encontrará una fórmula capaz de explicar coherentemente estos círculos viciosos: la pasión que se ama a sí misma. En *Amor y Occidente*, el erudito suizo constata que es imposible amar al otro, se ama la pasión y el amor mismos. Solo la ausencia resuelve este problema: la cercanía y —caso extremo— el matrimonio tienen que destruir la pasión y el amor. “El amor feliz no tiene historia en la literatura occidental” (54), dictamina Rougemont e ilustra tal pesimismo con el mito de Tristán e Iseo: la pareja se evita mutuamente, huye el uno de la otra para poder reunirse en la muerte que es la ausencia definitiva y el cumplimiento de la pasión amorosa. El mismo mecanismo rige —sin duda de manera paródica— en el cuento de Nervo: la unión genera el desacuerdo y —oxímoron aplicado— la separación, solo la muerte posibilita un “happy end”.¹⁰ La máscara finisecular no debe quitarse nunca, dado que el enfrentamiento con la realidad —porfiriana en el caso de México— sería doloroso y destruiría los sueños de grandeza de artistas y poetas modernistas.

VI

Es probable que la ironía abarcadora de Nervo, su lúdico tratamiento del espejo ficticio se deba a su conocimiento de la prototípica Sibyl Vane

¹⁰ Rougemont se burla sutilmente de los “happy ends” del cine: los amantes se besan, se casarán y tendrán hijos. La pasión se acaba, pero salvaron sus vidas... (230).



de Oscar Wilde. Parece existir, sin embargo, un posible antecedente en la literatura mexicana: Magda en *Por donde se sube al cielo*, la malograda (mas muy interesante) novela de Manuel Gutiérrez Nájera publicada en entregas en 1882. Belem Clark de Lara interpreta la obra de Gutiérrez Nájera, a mi juicio precipitadamente, como primera novela modernista en América Latina: “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” (Gutiérrez Nájera: XL). La investigadora ve en Magda un tipo de “missing link” entre romanticismo y naturalismo, dado que su personalidad se opone a ambas vertientes (LXXIII). Su cambio proyectado puede analizarse como una máscara más, como el mejor papel de la actriz (LXXVII y ss). Magda sería, entonces, una Sibyl Vane *avant la lettre*. Aunque no escenifica su muerte, sí pone sobre las tablas su mejoramiento ético y moral, es decir, lo actúa. La novela de Gutiérrez Nájera no ofrece, sin embargo, ninguna pauta que pudiera justificar este fingimiento insinuado por Clark de Lara. Un análisis de la obra muestra, al contrario, que su inmersión en el romanticismo latinoamericano tardío imposibilita al Duque Job generar un tipo femenino diferente a sus antecesoras. El arrepentimiento de Magda y su intención de volverse una persona moralmente aceptable son, por ende, sinceros. No hay máscaras múltiples en ellos, ni la necesidad de fingir fingiendo, como las figuras femeninas de Nervo que fingen que saben que su felicidad depende de la máscara.

La actriz de *Por donde se sube al cielo* es atractiva, frívola y superficial: “La bulliciosa parisiense no dormía: pensaba. ¡Caso extraño que tres veces, no más, le había ocurrido en la existencia!” (14). Su vida es una ficción, no cabe duda, mas Magda no es ni una *femme fatale* decadente, ni una amante de provincia, ni, mucho menos, madre y ama de casa. Magda se ubica en una zona gris entre estos estereotipos. Su gusto decorativo y artístico revela lo indeciso de la figura:

Un cortinaje espeso de brocado separa la alcoba propiamente dicha de la pequeña sala de confianza, en donde Magda guarda sus mejores cosas. Las paredes están cubiertas por un tapiz de seda color de rosa. En medio, un piano de madera blanca con encajes de oro, aguarda la pulsación de su señora [...] A primera vista se creería que un gato se ha entretenido



en desbarajustar la biblioteca artística de Magda, amontonando las hojas arrancadas y las pastas vacías sobre el torso del piano. El *Freischütz* de Weber aparece austero y grave entre dos operetas de Offenbach y una cuadrilla de Hervé. Los nocturnos lamartinianos codean el ágil cuerpo de las *mazurkas* de Chopin [...] (10).

Un gusto mediocre y ecléctico. Obras superficiales y profundas se encuentran lado a lado. Lo prohibido, “una novela, cuyas primeras líneas no podría leer una mujer casada” (16), aún se esconde. Magda no exhibe, como la heroína decadente, su perversión, porque no hay perversión. No pretende ni seducir con su refinamiento, ni destruir las existencias masculinas. Gutiérrez Nájera parece situar a una pequeña actriz mexicana en el ambiente cosmopolita de París. En otras palabras: Magda está fuera de lugar; se parece mucho más a Santa que a una Haute-cloire,¹¹ tampoco se adelanta a las características de Sibyl Vane, dado que Magda no es artista, no podría representar “debidamente” a las figuras de Shakespeare, no enamora con sus máscaras, sino solo con su aire de una ingenua mundanidad y frivolidad. Es cierto que Magda pretende dejar atrás su existencia ficticia y ubicarse en una vida burguesa reglamentada, en un matrimonio convencional con Raúl. Es cierto igualmente que esta salida se percibe como dolorosa e irritante, que el escenario sigue dominando sobre su vida: “Parecía que iba dentro de su pecho un dios dormido y que, cuando este despertaba, le imponía su absoluta voluntad. Minutos antes había querido y razonado como una cortesana. ¿Para qué? Para obrar como una virgen” (85). Sin embargo, la salida es inevitable y es la condición imprescindible para la felicidad, no equivale, de ningún modo, a la decepción vital que representa en Nervo, ni, mucho menos, al suicidio con el que termina en *The Picture of Dorian Gray*. Gutiérrez Nájera pretende reubicar a su protagonista en un mundo normado y seguro, en un mundo pequeñoburgués que es el soporte social y económico principal del Porfiriato. Aún no hay fricción entre mundo ficticio y realidad, aún no existe la necesidad de resaltar el papel extraordinario del arte y oponerlo a la mediocridad burguesa, aún no se manifiesta de manera trágica la paradoja del artista hipersensible que detesta a *celui-qui-ne-comprend-pas*, pero, al mismo tiempo, depende de él. Al con-

¹¹ La protagonista de “La felicidad del crimen”, una de las mujeres diabólicas de Barbey d’Aurevilly.



trario, la reubicación del arte en un mundo burgués, la búsqueda de la utilidad social del arte parecen ser los objetivos primordiales del Duque Job en *Por donde se sube al cielo*.

Solo un episodio alegórico, que además clarifica el estilo de trabajo de Gutiérrez Nájera, apunta hacia la obsesión finisecular con el poder seductivo de la ficción y del enajenamiento: “El sueño de Magda”. Gutiérrez Nájera lo publicó como cuento independiente el 12 de agosto de 1883 en *La Libertad*. En octubre de 1884, el Duque Job entrega “La inundación” al mismo periódico, un texto ubicado entre crónica y narración que modifica el cuento de 1883. Boyd G. Carter demostró que “La inundación” es una imitación (rayana en plagio) de “Les quatre journées de Jean Gourdon”, uno de los *Nouveaux contes à Ninon* (1874) de Émile Zola. El autor francés describe la inundación del río Durance. Un padre de familia escapa del peligro en un bote construido por él mismo, naufraga, pero se salva con su pequeña hija Marie. Su esposa y su hijo perecen. Gutiérrez Nájera agrega un abuelo enfermo a la nómina, mas el desenlace de la trama es idéntico, inclusive respeta el nombre de la hija: María. Hay diferencias estilísticas, pero no hay duda acerca del carácter de palimpsesto de “La inundación”: una primera máscara puesta sobre el cuento de Zola. La segunda —mucho más estilizada— se encuentra en “El sueño de Magda”. En su sueño, la actriz huye del peligro en un barco precario constituido por una vela. Las descripciones correspondientes remiten claramente a “La inundación”.¹² Gutiérrez Nájera cambia el desenlace. Magda se aferra a la cruz de una torre de iglesia que aún sobresale del agua. Mas, cuando las lluvias cesan, se enfrenta a un peligro aún peor: la caída al abismo. De esta manera, “El sueño de Magda” prefigura uno de los temas favoritos del modernismo: la ficción como enajenamiento y cárcel.

Es probable que Gutiérrez Nájera efectivamente haya escrito el episodio como cuento independiente y se haya dado cuenta, durante la redacción de la novela, que podía dar un rumbo diferente a *Por donde se sube al cielo*. En el sueño, Magda se ubica en medio de una situación desesperada y aparentemente sin solución: *le llueve sobre mojado*. Quizás

¹² La cronología inversa (novela 1882, cuento 1883, adaptación 1884) hace impropio el uso del verbo “remitirse”: el “plagio” se disfraza con una máscara más. Para un análisis detallado de esta situación remito a mi *Die Entstehung modernistischer Ästhetik...*: 210-215.



pudiera escapar de los peligros de su vida frívola como actriz, pero se enfrentaría a un peligro aún mayor: su inserción en la vida burguesa normada, la salida del auto-engaño, el desenmascaramiento.

VII

“El sueño de Magda” es, por otro lado, un episodio claramente impuesto a la novela cuya inserción ha sido necesaria debido a las presiones temporales generadas por una novela en entregas. No cambia el carácter genuinamente romántico de la protagonista. Magda no puede figurar, por ende, como antecesora de las figuras femeninas del Amado Nervo de “El donador de almas”. Una lectura, la de *The Picture of Dorian Gray*, revelada en los textos efímeros de sus *Cartas de mujeres*, cumple mucho más eficazmente con esta función impulsora. De modo idéntico, la lectura de Zola generó “El sueño de Magda”, la lectura de Huysmans generó *De sobremesa*, la lectura de Barbey d’Aurevilly generó varios cuentos de Couto Castillo.

El modernismo opera con palimpsestos, con máscaras sobre máscaras. La novela “clandestina” de Oscar Wilde, la caracterización trágica y ambigua de Sibyl Vane son, en este sentido, elementos importantes —no los únicos por supuesto— que enseñaron a los autores modernistas y decadentistas mexicanos, Amado Nervo en primera fila, a modificar y, sobre todo, cuestionar los estereotipos femeninos en novelas, cuentos y poemas.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUDELAIRE, CHARLES. *Le peintre de la vie moderne*. París: Éditions René Kieffer, 1923.
- CARTER, BOYD G. *En torno a Gutiérrez Nájera y las letras mexicanas del siglo XIX*. México: Ediciones Botas, 1960.
- CLARK DE LARA, BELEM y FERNANDO CURIEL DEFOSSÉ. *Revista Moderna de México 1903-1911. I. Índices*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2002.
- COUTO CASTILLO, BERNARDO. *Cuentos completos*. Edición de Ángel Muñoz Fernández. México: Factoría Ediciones, 2001.
- DARÍO, RUBÉN. *Los raros*, en Colección de Cultura Universitaria. 23. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.



- DAVIS, LISA E. "Oscar Wilde in Spain", en *Comparative Literature*. 25.2 (primavera 1973): 136-152.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, MANUEL. *Por donde se sube al cielo*, en *Obras*. XI. Edición de Ana Elena Díaz Alejo. Prólogo, introducción, notas e índices de Belem Clark de Lara. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1994.
- KURZ, ANDREAS. *Die Entstehung modernistischer Ästhetik und ihre Umsetzung in die Prosa in Mexiko*, en *Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft*. 83. Amsterdam / Nueva York: 2005.
- NERVO, AMADO. *Obras completas*. 1. Madrid: Aguilar, 1952.
- NERVO, AMADO. *Cartas de mujeres*. Recopilación y estudio preliminar de Sergio Márquez Acevedo. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2004.
- NERVO, AMADO. "El bachiller", en *Algunas narraciones*. México: Factoría Ediciones, 1999.
- NORDAU, MAX. *Degeneration*. Trad. anónima. Nueva York: Appleton & Company, 1895 [Edición facsimilar por Kessinger Publishing's Legacy Reprints].
- NOVO, SALVADOR. *La estatua de sal*. Prólogo de Carlos Monsiváis. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.
- Revista Azul*. [Edición facsimilar. 5 vols]. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección de Literatura, Coordinación de Difusión Cultural, 1988.
- Revista Moderna. Arte y Ciencia*. [Edición facsimilar. 6 vols]. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección de Literatura, Coordinación de Difusión Cultural, 1987.
- ROUGEMONT, DENIS DE. *Amor y Occidente*. Trad. Ramón Xirau. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.
- WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*. Londres: Penguin, 2000.

FECHA DE RECEPCIÓN: 20 de septiembre de 2010.

FECHA DE ACEPTACIÓN: 15 de diciembre de 2010.