

Consumo delirante: los objetos degenerados del modernismo mexicano. Una lectura de *Por donde se sube al cielo* (1882), de Manuel Gutiérrez Nájera

DELIRIOUS CONSUMPTION: THE DEGENERATE OBJECTS OF MEXICAN MODERNISM. A READING OF MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA'S *POR DONDE SE SUBE AL CIELO* (1882)

Laura Gandolfi*

Resumen: Se propone una lectura de *Por donde se sube al cielo* (1882), de Manuel Gutiérrez Nájera, primera novela del modernismo hispanoamericano. A partir del análisis de la obra, y considerando otros textos pertenecientes al corpus de la prosa modernista, se explora cómo los objetos materiales son tematizados a lo largo de la narración. En particular, se investiga la forma en que constituyen una grieta sumamente reveladora, no solo para repensar los complejos vínculos entre modernismo y cultura material, sino sobre todo para reflexionar acerca de cómo la novela de Nájera apunta a la problemática constitución de un nuevo sujeto femenino 'producto' de la sociedad moderna de consumo: la mujer consumidora.

Palabras clave: Manuel Gutiérrez Nájera; *Por donde se sube al cielo*; literatura mexicana decimonónica; modernismo; cultura material

Abstract: The current essay proposes a reading of Manuel Gutiérrez Nájera's *Por donde se sube al cielo* (1882), a foundational novel of Spanish American modernismo. Through a close-reading analysis of Nájera's novel, and considering other modernista texts, the present essay explores how material objects engage and are thematized in the text. In particular, the essay investigates how material objects constitute an extremely revealing fissure that allows for a new way of studying not only the complex relations between literary modernismo and material culture, but also the ways in which Nájera's novel engages with the problematic constitution of a new feminine subject, a "product" of the new society of consume: the consuming woman.

Keywords: Manuel Gutiérrez Nájera; *Por donde se sube al cielo*; nineteenth century Mexican literature; modernismo; material culture

* Universidad Nacional Autónoma de México, México
Correo-e: lagandolfi@gmail.com
ID 0000-0003-1018-1290
Correo-e: jana_at@yahoo.com
Recibido: 11 de abril de 2023
Aprobado: 24 de mayo de 2024



*Los deseos de las mujeres
son como los espárragos:
apenas se cortan brotan con más vigor*
"Para las señoras", *El Tiempo*, 5 de noviembre de 1895

El panorama literario mexicano de las últimas décadas del siglo XIX estuvo marcado, entre otras cosas, por la problemática simultaneidad entre costumbrismo y modernismo. Los últimos textos de Guillermo Prieto, Manuel Payno y Vicente Riva Palacio muestran una tendencia retrospectiva y nostálgica y una mirada inflexible hacia el pasado que se niega a posarse en el presente. Los costumbristas, en otras palabras, se rehúsan a escribir aquella contemporaneidad, moderna y cosmopolita, celebrada por los jóvenes Manuel Gutiérrez Nájera y Amado Nervo. Si cada coexistencia generacional, se podría afirmar, está marcada por desencuentros y diatribas, incomprensiones y ataques, en el caso de la coincidencia finisecular entre costumbristas y modernistas, las discrepancias llegan a sus más altos niveles.¹

Dentro de este contexto, en 1881 Guillermo Prieto escribe el poema "En el álbum", quizás uno de los ataques más contundentes, y a la vez irónicos, en contra de la generación de los modernistas mexicanos:

Cansado estoy de céfiros y flores,
de nieves, de carmín y fajas de oro,
y dulces besos suspirando amores.
[...]
Esos de los crespones
me dan retortijones,
me parece que piensan al vareo
y que tienen sus versos la apariencia
de aparadores de cajón de ropa,
con gasas y con tules
amarillos y azules,

1 Los artículos publicados en 1882 en *La República* por Vicente Riva Palacio bajo el pseudónimo "Cero" son ejemplares. Véase, al respecto, el estudio de Clementina Díaz y de Ovan-do (1994).

fajas de armiño y sábanas de olanes
con ondas y con picos;
entre preciosas joyas, peveteros,
y plumas de dorados abanicos.
Alto! Dejad en paz, chicos de escuela,
los ojos de gacela
[...]
Hablad más á lo vivo
Al mundo positivo
(1883a: 187, 190, 191).

De los versos mordaces y sarcásticos de Prieto me interesa subrayar el papel asignado a los objetos, verdaderos protagonistas del poema. Lo que más critica la voz lírica a los jóvenes modernistas es precisamente una poética fundada en la celebración de una determinada cultura material.² Si en sus poemas, romances y cuadros de costumbres Prieto había rescatado y conmemorado los símbolos materiales de la recién nacida República mexicana —componentes de la nación "en vía de extinción", como lo eran el pulque o el mole poblano, el túnico o el zagalejo—,³ ahora se indigna frente a textos que, de manera similar a los suyos, se ven saturados de objetos. La crítica de Prieto, en este sentido, no va tanto dirigida hacia la constante presencia de elementos inertes

2 En varios poemas de Prieto de finales del siglo encontramos el mismo gesto de crítica hacia una cultura material supuestamente afrancesada y extranjerizante. Tal es caso, solo para citar algunos ejemplos, de "Día de muertos", de 1881: "Eran lindos mis abrils / y eran divinos mis tiempos / [...] Hoy el wagón y la dieta, / mucho gorro y mucho aquello, [...] Estos serán muy catrines, / muy picos, muy de progreso, / pero ellos y sus parientes / van que vuelan al infierno" (Prieto, 1883b: 203-204); "Desengaño", de 1881: "¿Qué hacéis con una muñeca / que indigesta, solo acata / al que le habla de Traviata / y las modas de París?" (Prieto, 1883c: 9); "A uno de tantos", de 1880: "Y esta patria se compone / con la juventud actual, / en que hierven borrachitos, / en que cualquier perillán / deja regueros de pollas / sin plumas, ó al desplumar, / en que con ser maldiciente / y á cualquier gringo copiar, / se aspira á todo, y de todo / nos podemos conceputar, / la patria será felice / por toda la eternidad! / Sigue ioh pollo! deslumbrando / con tu jactancia sin par, / sigue con tu suficiencia /y tu insolencia procaz / haciendo trizas la historia" (Prieto, 1883d: 136).

3 Me refiero a los siguientes poemas y romances de Prieto: "El obsequio" (1868), "Un bodorrio" (1880), "Mole poblano" (1882) y "El túnico y el zagalejo" (1861).

en la prosa y la poesía modernista —en cierto momento, la obra casi parece sugerir, exhortar a que se hable “más á lo vivo/Al mundo positivo”—, sino que más bien se trata de un reproche hacia *ciertos* objetos materiales: los tules y las joyas preciosas, las sábanas de olanes o los abanicos dorados. Es decir, aquellos que, lejos de ser símbolos de la nación, son representativos de una modernidad finisecular cosmopolita y afrancesada.

Me sirvo de los versos de Prieto y de su visión de la poesía modernista como un “aparador [...] de cajón de ropa” para introducir las cuestiones sobre las cuales reflexiono a lo largo de este ensayo, centrado en la relación entre modernismo y cultura material finisecular. A partir del análisis de la novela *Por donde se sube al cielo* (1882), de Manuel Gutiérrez Nájera, y considerando otros textos pertenecientes al corpus de la prosa modernista, exploro cómo los objetos materiales son tematizados a lo largo de la narración.⁴ En particular, investigo la forma en que estos elementos constituyen una grieta que considero sumamente reveladora no solo para repensar los complejos vínculos entre modernismo y cultura material, sino sobre todo para examinar cómo el texto apunta a la problemática constitución de un nuevo sujeto femenino ‘producto’

de la sociedad moderna de consumo: la mujer consumidora.⁵

MODERNISMO Y CULTURA MATERIAL EN EL FIN DEL SIGLO

La crítica lanzada por Guillermo Prieto en su poema “El álbum” resulta significativa no solo para acercarse a los diálogos entre costumbrismo y modernismo, sino también porque apunta a una de las cuestiones más relevantes para repensar las intersecciones entre la producción literaria modernista y la cultura material finisecular.⁶ Sobre esta cuestión, de hecho, la crítica reflexionó en distintas ocasiones a lo largo del siglo XX. La postura multifacética de los modernistas frente al panorama de la época estuvo marcada por una perenne oscilación entre una posición en contra de una cultura material cada vez más invasiva, alienante y amenazadora, y una celebración de los desarrollos de la modernidad tecnológica. Para acercarnos a las complejidades del estrecho vínculo que se vino redefiniendo entre modernismo y cultura material, se podría pensar, para empezar, en el mismo objeto revista —el

4 Entre los trabajos críticos que se acercan a la obra de Manuel Gutiérrez Nájera cito *Memoria: Coloquio Internacional Manuel Gutiérrez Nájera y la Cultura de su Tiempo* (López Aparicio, Perea Enríquez, Bache Cortés (eds.) et al., 1996); *La prosa de Gutiérrez Nájera en la prensa nacional* (Contreras García, 1988); “La narrativa atípica y vanguardista de Manuel Gutiérrez Nájera” (Martínez, 2014); *Amado Nervo y las lectoras del Modernismo* (Martínez, 2015); “Entre la lámpara y el espejo: la imaginación modernista de Manuel Gutiérrez Nájera” (Martínez, 2008); “Un duque en la corte del rey burgués: positivismo y porfirismo en Manuel Gutiérrez Nájera” (Martínez, 2007); “Literatura y secularización en el Modernismo: Celebraciones, homilética y Porfiriato en Manuel Gutiérrez Nájera” (Martínez, 2022); *Manuel Gutiérrez Nájera y sus cuentos. De la crónica periodística al relato de ficción* (Gutiérrez, 1999); “Empresas Nobilísimas: Capital and the Representation of Women in Manuel Gutiérrez Nájera” (Reynolds, 2015); y “Literatura y política en la escritura de Manuel Gutiérrez Nájera durante la consolidación del Porfiriato” (Hernández Ramírez, 2014).

5 Para un estudio de la cultura material y del consumo en el México finisecular, véase *La creación de la cultura de consumo mexicana en la época de Porfirio Díaz* (Bunker, 2021); la cuestión de la cultura material en la obra de Manuel Gutiérrez Nájera es abordada por Laura Gandolfi, en “Manuel Gutiérrez Nájera y la voz de las cosas” (2015); y Hernández Ramírez en “Fantasmagorías en *Por donde se sube al cielo* (1882) de Manuel Gutiérrez Nájera: Mujer, mercancía y trabajo en ‘París’, capital mexicana del siglo XIX” (2017).

6 Desde novelas como *De sobremesa*, de José Asunción Silva, y *Lucía Jerez*, de José Martí, todos ellos ejemplos paradigmáticos de novela-colección o novela-museo, hasta cuentos como “El rey burgués”, “La canción de oro”, o “La emperatriz de China”, de Darío, los modernistas se apropiaron de la retórica del coleccionismo e incorporaron los más variados objetos materiales a su narración, recurriendo a profusas listas y deteniéndose en detalladas descripciones. Entre los trabajos que examinan las intersecciones entre modernismo y cultura material destacan *Capital Fictions: The Literature of Latin America's Export Age* (Beckman, 2013); y *The Spanish American Crónica Modernista, Temporality, and Material Culture: The Unstoppable Presses of Modernismo* (Reynolds, 2012).

medio por antonomasia de difusión y circulación de sus crónicas y poemas—, y en cómo intervino en el contexto social y cultural del fin de siglo, a la vez que en la misma producción literaria modernista —en su contenido y forma—. ⁷ También se podría pensar en la inevitable convergencia entre dichas crónicas y poemas y los muchos anuncios de objetos cotidianos que empezaron a difundirse precisamente en las páginas de las mismas publicaciones, como ya se ha subrayado, es decir, tenemos un espacio en el cual se estaba constituyendo de manera simultánea una estética modernista y una retórica textual y visual publicitaria. La revista finisecular, en otras palabras, se convierte en un sitio heterogéneo donde los límites del arte y la publicidad empiezan a borrarse de acuerdo con distintas dinámicas, y en donde la producción literaria modernista se recontextualiza —o descontextualiza— mediante su vínculo con aquellos elementos —visuales y textuales— que la retórica publicitaria convirtió inevitablemente en objetos de deseo para una naciente sociedad de consumo. ⁸

Al mismo tiempo, es importante recordar que las revistas de la época se destacan por ser el medio por excelencia de difusión de la crónica,

- 7 Acerca de este último punto, véase *Desencuentros de la modernidad*, de Julio Ramos (2003). Por otro lado, el rol desempeñado por las revistas en relación con el modernismo hispanoamericano sigue siendo una cuestión muy poco explorada por la crítica. Al respecto, puede revisarse el trabajo de Adela Pineda Franco (2006), que en *Geopolíticas de la cultura finisecular en Buenos Aires, París y México. Las revistas literarias y el modernismo*, ofrece importantes reflexiones acerca de las condiciones materiales que permitieron la circulación tanto en Latinoamérica como en Europa de los textos del movimiento. En este sentido, la investigadora vuelve la atención hacia las publicaciones periódicas de literatura, considerándolas espacios de fundamental importancia para entender la constitución y los conflictos que definieron la producción de las letras modernistas.
- 8 La heterogeneidad constitutiva de las revistas finiseculares con las cuales solían colaborar los modernistas no se limita en exclusiva a la convergencia entre arte y publicidad. Como subrayó Pineda Franco, “las revistas son espacios dinámicos en donde la literatura se yuxtaponen a otros discursos en un estado de tensión y de constante negociación” (2006: 11). Véase también el excelente estudio de Julieta Ortiz Gaitán (2003), *Imágenes del deseo: arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*.

el género más representativo de la producción modernista que se hizo a su vez portavoz y testigo de la cultura material al narrar el mundo de los objetos y reflexionar sobre los nuevos lenguajes impuestos por el consumo y la moda. El cronista, como apuntó Julio Ramos, se convirtió en “un guía en el cada vez más refinado y complejo mercado del lujo y bienes culturales, contribuyendo a cristalizar una retórica del consumo y la publicidad” (2003: 215). Pensemos, en este sentido, en las tantas crónicas de Julián del Casal, Amado Nervo y Enrique Gómez Carrillo, que sirviéndose del imaginario del gran almacén y la tienda de lujo apuntan de forma continua, y no sin tensión, a una modernidad basada en derroche y el consumo. Esta tensión es aparente en “Álbum de la ciudad. El Fénix”, donde Julián del Casal nos describe el almacén habanero como un espacio perturbador en el cual “la vista se deslumbra, la fantasía retrocede acobardada y el deseo vacila en la elección, girando de un objeto a otro como luciérnaga errante, sin saber en qué punto detenerse” (1963: 75). ⁹ La realidad social y material a la cual apuntan las crónicas modernistas es, desde luego, la misma que Walter Benjamin penetró en su *Libro de los Pasajes*, es decir, el mundo de “los templos consagrados” a la “embriaguez” de las grandes ciudades, ya percibida por Baudelaire, del interior privado, “universo y estuche” particular donde la burguesía construye su subjetividad a partir de las “huellas de sus objetos de uso” (2007: 56), y de la moda, que “prescribe el rito según el cual el fetiche en que consiste la mercancía pide ser adorado” (2007: 55).

Junto a las tiendas y los grandes almacenes, la crónica volvió su mirada escrutadora hacia

- 9 Son varios los estudios que recientemente se han enfocado en la relación entre la crónica modernista y la cultura material y consumista de la época. Además del trabajo de Julio Ramos, véase “En el rayón lleno de espejos”: Enrique Gómez Carrillo en la tienda por departamentos de la escritura modernista” y *Julián Del Casal o los pliegues del deseo*, de Francisco Morán (2006); *Erotismo y representación en Julián del Casal*, de Oscar Montero (1992); y el ya mencionado estudio de Ericka Beckman (2013).

las Exposiciones Universales, celebrando explícita e implícitamente los avances materiales y tecnológicos de la civilización capitalista. Ejemplificativas, en este sentido, resultan las narraciones que José Martí publicó en *La edad de oro* sobre la Exposición Universal de París de 1899, o las de Amado Nervo y Rubén Darío acerca de la de 1900.¹⁰ El acercamiento del modernismo a la cultura material se define también mediante la recurrente presencia de objetos de lujo y piedras preciosas en su producción poética, un vínculo que para Octavio Paz se vuelve imprescindible para entender la intención artística del movimiento, definida por él como una “estética del lujo y de la muerte” (1995: 97). Según Paz, la opulencia se había convertido en uno de los símbolos más representativos de la modernidad, medio por el cual los escritores podían alejarse de la “actualidad [anacrónica] local” y construir una “América contemporánea” y moderna (1995: 97). Por su parte, para Julio Ramos, la así llamada “poética del lujo” es el recurso mediante el cual sus defensores se contrapusieron a la banalización de la sociedad capitalista del consumo, pues:

al rechazar el valor de uso de la palabra, [la estilización] queda inscrita como la forma más elevada de fetichización, donde la palabra es estricto valor de cambio, reconociendo en la joya (mercancía inútil por excelencia) un modelo de producción (2003: 219).

Finalmente, se podría pensar en los profundos vínculos entre el modernismo y el coleccionismo. “Los modernistas tienen alma de coleccionista, son los más grandes recolectores, propician la poética del bazar [y] [o]bran con espíritu de

anticuario”, afirmó Saúl Yurkievich (2002: 12). Si entendemos el coleccionismo como modelo conceptual, podemos repensar el gesto de los poetas como una reactivación de aquel del coleccionista al apropiarse de elementos extranjeros —temas y formas de la producción cultural europea— para insertarlos en su propia serie de objetos, recolocándolos en diferentes sistemas de significación.¹¹ Las conexiones entre coleccionismo y modernismo, sin embargo, no se limitan exclusivamente a una correspondencia teórica y conceptual. Si algunos escritores, en este sentido, fueron ellos mismos coleccionistas —como en el caso de José Asunción Silva o José Juan Tablada—,¹² y otros expresaron un interés peculiar hacia esta práctica,¹³ también es cierto que el coleccionismo se convirtió en eje temático recurrente en su producción poética y prosaica. Desde novelas hasta cuentos, los modernistas se apropiaron de esta retórica e incorporaron los más variados objetos materiales a su narración,

11 Una hipótesis similar ha sido desarrollada por Aníbal González en *La crónica modernista hispanoamericana* (1993); Cristóbal Pera Blanco-Morales en “José Asunción Silva: un coleccionista hispanoamericano en París” (1996); y María Mercedes Andrade en “Una personalidad ‘proteica y múltiple’: colección, modernidad e identidad en *De sobremesa*” (2009).

12 Con respecto a José Asunción Silva, véase el mencionado trabajo de Cristóbal Pera Blanco-Morales (1996). Si bien Tablada fue un importante coleccionista de objetos y estampas orientales, los trabajos acerca de su desempeño en esta actividad siguen siendo escasos. En *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano* (2004), Araceli Tinajero menciona la pasión de Tablada por el arte y la cultura material japonesa.

13 Rubén Darío, como afirmó Yvette Sánchez, “escribió repetidas veces sobre los aficionados a las cosas, libros y *bibels* de la era modernista” (1999: 128), aludiendo a textos como “Una casa museo” y “Pedro en la intimidad”. José Juan Tablada también reflexionó acerca del coleccionismo decimonónico, en particular sobre la figura del viajero y coleccionista inglés William Bullock en “Un caballero británico” (1992a), “Bullock en Veracruz” (1992b) y “Entrevista con Santa Ana” (1992c), artículos publicados en *El Universal* entre 1928 y 1929. Por otro lado, esta actividad resulta central también en las reflexiones de Amado Nervo; en “Las cosas viejas”, por ejemplo, critica a los que “se burlan de los coleccionistas” y afirma de forma enigmática que “nada hay que ayude tanto a la historia del mundo como la colección. En la colección está el secreto de la vida íntima y de la vida pública de las razas” (1920: 191).

10 Para las crónicas que Nervo escribió como corresponsal desde Francia para *El Imparcial*, véase sus *Obras completas* (1920). Darío dedica a la misma exposición seis crónicas (“El París”, “El viejo París”, “En el gran palacio”, “La casa de Italia”, “Los anglosajones”, “Rodin”) recogidas en *Obras completas. Viajes y crónicas* (1950).

recurriendo a profusas listas y deteniéndose en detalladas descripciones.¹⁴

POR DONDE SE SUBE AL CIELO: UN BAZAR AL REVÉS

En *Por donde se sube al cielo*, de Manuel Gutiérrez Nájera, primera novela del modernismo hispanoamericano publicada por entregas en *El Noticioso*, en 1882,¹⁵ nos encontramos frente a la misma saturación de joyas, objetos de lujo y *bibelots* que define la poética y la estética del movimiento.¹⁶ Se trata de una obra, en este sentido, que inaugura no solo un género —la novela modernista—, sino también aquel pacto indisoluble entre palabra y objeto material distintivo de *todo* texto modernista.

Antes de entrar de lleno en la cuestión, resumo brevemente el argumento de *Por donde se*

14 El trabajo de Ericka Beckman explora dicha cuestión. La autora se enfoca, en particular, en la relación entre el modernismo y las lógicas de consumo en la obra de Julián del Casal, José Asunción Silva y Rubén Darío (Beckman, 2013: 42-79).

15 A Belem Clark de Lara se debe el descubrimiento de *Por donde se sube al cielo*, en 1987. El hallazgo permitió reconfigurar, como la misma investigadora afirmó, la periodización de la prosa modernista hispanoamericana, ya que “[p]or 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” (Clark de Lara, 1994: XL). Entre los trabajos de Clark de Lara enfocados en la novela najeriana, señalo “*Por donde se sube al cielo* y la poética de Manuel Gutiérrez Nájera” (1997); “Manuel Gutiérrez Nájera, narrador ecléctico” (2010); y el extenso estudio introductorio a la edición de la UNAM de *Por donde se sube al cielo* (1994).

16 Cabe subrayar que *Por donde se sube al cielo* no es el único texto najeriano donde podemos encontrar una importante reflexión acerca de la cultura material de la época. Son numerosos, de hecho, los cuentos y crónicas que versan sobre objetos concretos y que reflexionan, desde distintas perspectivas, acerca del panorama finisecular. Entre estos, señalo: “Memorias de un paraguas” (1883) (Gutiérrez Nájera, 2006a); “Historia de un peso falso” (Gutiérrez Nájera, 2006b); “Historia de un peso bueno” (1893) (Gutiérrez Nájera 1958a); “La moneda de níquel” (1883) (Gutiérrez Nájera, 2006c); “Las botitas de Año Nuevo” (1892) (Gutiérrez Nájera, 1958b); y “Madame Venus” (1893) (Gutiérrez Nájera, 2006d). Para un estudio de la cultura material en la obra de Nájera, véase *Objetos itinerantes. Ficción u cultura material en el México decimonónico*, de Laura Gandolfi.

sube al cielo. Magda, la protagonista, es una joven cortesana, actriz y cantante que, aun “sin ningún talento”, logra cierta fama en el panorama teatral del París finisecular. De la capital francesa, la acción se mueve muy pronto a un decadente hotel de Aguas Claras, un balneario imaginario y en ruinas que la novela ubica cerca de Rouen, lugar elegido por el rico y grotesco banquero Monsieur Provot —el protector de la joven— para su clandestino y romántico viaje con Magda. En el mismo hotel se alberga la señora Lemercier con sus hijos, una familia de provincia, representante de aquellos valores tradicionales y de una moralidad que habían desaparecido en el espacio “corrupto” e “impúdico” de la metrópoli moderna, como apunta en varias ocasiones la obra. El joven Raúl, hijo de la señora Lemercier, se enamora enseguida de Magda, convencido de que la actriz es en realidad la sobrina y —no la cortesana— del viejo Provot. Tal amor correspondido, pero imposible, en la novela no tiene un desenlace feliz y, sin embargo, parece posibilitar la redención de la protagonista, la cual termina arrepintiéndose de su pasado de cortesana y de su conducta inmoral.

En *Por donde se sube al cielo* los objetos cobran especial relevancia ya a partir del capítulo inicial, cuando Magda, tras haber concluido su espectáculo, regresa a su “casa de apariencia rica”,

Las paredes [de su pieza] 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. Las teclas afinadas y lustrosas duermen bajo una triple colcha de papel pautado. 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 terso teclado del piano [...]. En el ajuar Luis XV, con sus graves respaldos señoriales y su vistosa seda restirada, reina un desorden semejante. Sobre las sillas y sillones

bostezan las abiertas cajas de cartón, mostrando las plumas churriguerescas y las flores ajadas de los sombreros a la moda. En los respaldos de las sillas cuelgan faldas de raso y corpiños de terciopelo (12-13).¹⁷

De manera semejante a los poemas modernistas criticados por Guillermo Prieto, la novela de Gutiérrez Nájera tiene la apariencia de un “aparador [...] de cajón de ropa”, apropiándose del panorama material decimonónico e incorporándolo en ella mediante las estrategias de la lista y el catálogo. Algo similar, desde luego, se puede observar en otras célebres obras modernistas. Cito, al respecto, un fragmento representativo de *Amistad funesta*, de José Martí, donde se describe la antesala de uno de los personajes.

De unos tulipanes de cristal trenzado, suspendidos en un ramo del techo por un tubo oculto entre hojas de tulipán simuladas en bronce, caía sobre la mesa de ónix la claridad anaranjada y suave de la lámpara de luz eléctrica incandescente. No había más asientos que pequeñas mecedoras de Viena, de rejilla menuada y madera negra. El pavimento de mosaico de colores tenues que, como el de los atrios de Pompeya, tenía la inscripción «Salve», en el umbral, estaba lleno de banquetas revueltas, como de habitación en que se vive: porque las habitaciones se han de tener lindas, no para enseñarlas, por vanidad, a las visitas, sino para vivir en ellas. Mejora y alivia el contacto constante de lo bello [...]. Conviene tener siempre delante de los ojos, alrededor, ornando las paredes, animando los rincones donde se refugia la sombra, objetos bellos, que la coloreen y la disipen (2016: 24).

A la par del afán catalogador de la narrativa costumbrista, las listas que aparecen constantemente

en la prosa modernista tendrían que ser leídas como gesto mimético hacia un panorama material decimonónico que también se veía saturado de objetos y mercancías, es decir, la ficción entendida, en este caso, como mimesis de los nuevos espacios del capitalismo y el consumo: los grandes almacenes, los catálogos de moda y las Exposiciones Universales. En el caso del modernismo, desde luego, los objetos entran en el tejido narrativo como parte de un proyecto estético que se preocupa por la belleza no solo de la forma y el sonido de las palabras con las cuales se narra, sino también de las cosas que se describen. Las últimas frases de la cita de *Amistad funesta* resultan representativas de un acercamiento a la materialidad —una estética del objeto, se podría casi afirmar— marcada por una búsqueda constante de lo bello en lo cotidiano, es decir, la vida en el arte y el arte en la vida. Que Martí concluya la descripción del interior burgués con esta reflexión nos dice mucho, creo, sobre el acercamiento modernista al mundo de los objetos. Los símbolos materiales del capitalismo finisecular ocupan un espacio relevante en la novela, como se puede observar en el fragmento citado, pero al mismo tiempo la novela se aleja de las dinámicas alienantes del consumo capitalista al afirmar que estos ornamentos no hay que “enseñar[los] por vanidad” —es decir, no son símbolos de distinción social y clase, como afirma Bourdieu—, sino que “hay que vivir en ell[os]” sin que nos alienen.

Tanto en el caso de *Por donde se sube al cielo* como en el texto de Martí —las dos primeras novelas de modernismo hispanoamericano— el afán catalogador que marca la narración es un gesto mimético a la vez que crítico hacia la realidad externa a la obra. En ambos casos, nos encontramos frente a una compleja tensión entre ‘convivencia’ y ‘observación’, como propone Georg Lukács, y en el ámbito de la forma, entre los dos polos de la ‘narración’ y la ‘descripción’. Las hipótesis propuestas por Lukács en “¿Narrar o describir?” (1936) resultan significativas para

17 Todas las citas pertenecientes a *Por donde se sube al cielo* corresponden a Gutiérrez Nájera (2009), por lo cual solo se anota el número de página.

entender la complejidad de esta simultaneidad crítica y mimética. En una lógica donde “la narración articula [y] la descripción nivela” (Lukács, 1966: 187), es necesario que la descripción, afirma Lukács, sea funcional a la narración. La forma narrativa ideal, en otras palabras, requiere cierto tipo de orden y simetría entre el acto de describir y narrar que se traduce justamente en un determinado vínculo entre personajes y objetos. Si bien la “descripción lo hace todo presente”, en realidad “se narra lo pasado [...] un pasado falso”, afirma el filósofo húngaro, y con ello “se pierde el enlace narrativo de las cosas con su función en los destinos humanos concretos” (Lukács, 1966: 189). Los objetos, en otras palabras, dejan de ser poéticos —“las cosas solo viven poéticamente por sus relaciones con el destino humano”—, y terminan transformados por el estilo descriptivo en presencias ilusorias, fetiches. De acuerdo con Lukács, la descripción de las cosas —y su variante más excesiva, la lista— que marca la estética modernista, habría que ser considerada como una consecuencia directa del sistema de producción, que “penetrando” en la lógica estructural de la novela, en este caso, la plasma y la redefine como “la victoria final de la inhumanidad capitalista” (1966: 206). Sin duda, Nájera, Martí, Darío y Neruo se dejaron seducir, en parte, por un panorama material cada vez más fantasmagórico, por los deseos generados sutilmente por la naciente industria publicitaria, dando vida a un discurso artístico que, como subrayó Ericka Beckman, “[was] deeply embedded in the pleasures of import consumption” (2013: 57-58).

Los objetos que aparecen en *Por donde se sube al cielo*, sin embargo, si bien “encerrados” en listas “inhumanas” y descripciones alienantes, se mueven de forma metafórica y literal, interviniendo de manera activa en el “destino” de su protagonista. Me ocuparé de las modalidades mediante las cuales se articula dicha intervención más adelante. Por ahora, quiero volver al fragmento citado de la novela de Gutiérrez Nájera para reflexionar acerca de los elementos allí

descritos. Me interesa subrayar, en particular, los vínculos y las contraposiciones que se establecen en el texto entre los objetos materiales y la escena inaugural de la obra, frente al teatro parisino en el cual Magda acaba de terminar su espectáculo:

Grandes reverberos proyectan su enorme faja luminosa en las aceras, como una cinta de oro desenrollada sobre un mostrador negro. Cierran las portezuelas de los coches con ruido seco, y se oye por todas partes ese atronante rumor de muelles nuevos [...] Los aristócratas rasgan sus guantes de blancura inmaculada y despliegan el claque. La seda de los trajes barre los escalones, limpios y pulidos. —¡Hasta mañana! —¡Buenas noches! [...] Toda esa multitud que se desborda e inunda los boulevards va a esparcir la noticia de un gran triunfo o de una gran derrota (5-6) [Las cursivas son mías].

La escena apunta de manera sutil a la dicotomía sujeto/objeto —y humano/no-humano— que se volverá cada vez más contundente y significativa a lo largo del texto. Dos son los aspectos que quiero subrayar. Por un lado, los sujetos de estas primeras oraciones, los “grandes reverberos” y “la seda de los trajes”, es decir, entidades inanimadas a las cuales la novela reserva un lugar privilegiado en tanto que sujeto de la oración. Se trata de objetos, asimismo, que la narración *casí* hace hablar —como en el caso de la seda de los trajes— mediante una estrategia de yuxtaposición que confunde las mismas líneas de demarcación entre objeto y sujeto de la oración: la novela nos obliga a preguntarnos acerca de quién, efectivamente, ha dado las buenas noches a quién, ¿los trajes o los aristócratas? Por otro lado, considero significativa la anonimidad y la presencia casi ausente de aquellos personajes, supuestamente humanos, que aparecen y desaparecen de forma simultánea: los sujetos tácitos, por ejemplo, que “cierran las portezuelas de los coches”, los

anónimos aristócratas, y la multitud que, como un ser monstruoso e incontrolable, “desborda e inunda” las calles de la capital parisina.

La obra, en otras palabras, presenta el motivo clásico del ‘mundo al revés’, como también subrayó, si bien desde distintas perspectivas, Belem Clark de Lara (1997), invirtiendo literalmente el orden de las cosas. Es decir, se subvierte el lugar tradicional y la relación jerárquica entre sujetos y objetos mediante una escritura y una sintaxis verbal que crea un espacio de caos y ambigüedad en el cual quienes supuestamente tendrían que ser sujetos se vuelven objetos anónimos y los que deberían ser objetos —por lo menos de la oración— se convierten en sujetos de la narración. En este sentido, considero la escena inaugural de la novela como analéptica, ya que anticipa el sitio asignado a los objetos a lo largo del relato y nos introduce en un mundo al revés en el cual, volviendo nuevamente a la alcoba de Magda del fragmento citado, “un piano de madera... aguarda la pulsación de su señora”, sus teclas “duermen bajo una triple colcha de papel pautado”, y las “cajas de cartón” muestran plumas y flores.

¿OBJETO DESEADO O SUJETO DESEANTE?

En *Por donde se sube al cielo*, Magda constituye, sin duda, el ejemplo por antonomasia de esta figura de mujer que es, simultáneamente, objeto deseado y sujeto deseante. Protagonista del relato y también, al ser prostituta, de la moderna urbe finisecular, puede considerarse —como lo hizo Benjamin al reflexionar sobre la cortesana en el *Libro de los pasajes*— como una “figura dialéctica” (mercancía y al mismo tiempo vendedora) cuya ambigüedad es “característica de las relaciones y productos sociales de [la] época” (2007: 324). En la novela, la cosificación del sujeto femenino se concreta en las palabras de Provot, el protector de la joven que, tras haberla

amenazado con revelar la “indecente” verdad a Raúl, le dice, “Hoy, aún eres mía, me perteneces como una cosa que he comprado. Puedo escupirte, pisotearte, arañar ese cutis y estrujar los encajes de tu bata. ¿Quieres ser libre? ¡Págame!” (21). En contraste con la ambigüedad fantasmagórica de la protagonista —“[encarnación] de la apariencia mercantil de la naturaleza”, diría Benjamin (2007: 352)—, las palabras de Provot no podían ser menos enigmáticas, pues apuntan de manera inequívoca a la adquisición, la posesión y la violencia, física y simbólica, de un cuerpo convertido en cosa, un sujeto deshumanizado reducido a mera mercancía.

Si bien la novela de Nájera inserta a su protagonista en una cartografía capitalista económico-libidinal, lo cierto es que, a diferencia de otras obras cuyas protagonistas son prostitutas, como *Santa*, de Federico Gamboa, las escenas donde dicha inserción aparece de manera manifiesta resultan ser considerablemente escasas. El texto, en otras palabras, apunta a dicha cartografía, pero no de manera explícita, salvo en muy raras ocasiones. Lo que hace —y este es un punto que considero significativo— es inscribir la objetivación de Magda en la misma narración, es decir, dar cuenta de ella no tanto —o no solo— a nivel de contenido, sino sobre todo de forma.

Vuelvo a las escenas iniciales de la novela, cuando la comedianta, en su coche, deja el teatro y regresa a su casa:

Magda golpeaba, con impaciencia a duras penas reprimida, la alfombra del *coupé*, sorda a los ruidos bulliciosos de la calle, y ciega al tumulto abigarrado de los transeúntes. Magda no veía ni oía nada. Asomando ligeramente la cabeza, habría admirado ese espectáculo, único en su especie, que presenta París a medianoche. [...] Pero Magda, que continuaba acurrucada en el acolchonado fondo del carruaje, no veía ni oía nada. Por fin, el coche se detuvo frente a una casa de apariencia rica. Magda saltó como una muñeca de goma

elástica [...] y, a todo correr, subió las escaleras [...], atravesó un pequeño bazar y una gran sala, dejando en las alfombras y en los muebles sus guantes de cabritilla lila, su sombrero Directorio, su *paletot* y su elegante ramo de camelias. Cerró tras sí la puerta de la alcoba, y, arrojando el pesado cartucho de monedas sobre el canapé, dejó caer su cuerpo en una mecedora. [...] Magda, rendida por el cansancio, se entregaba indolente a la sabrosa somnolencia en que viven y mueren las sultanas [...]. Sin embargo, la bulliciosa comedianta no estuvo ociosa largo rato. Entró a la alcoba; abrió un pequeño armario [...] y, tomando un precioso cajoncito forrado de terciopelo azul, volvió a la sala [...]. Magda hizo un mohín de impaciencia, dejó caer el peso de su cuerpo sobre el coqueto *pouf* de seda, y volteó el cajón sobre la mesa (10-15).

Lo que me interesa subrayar de este fragmento es la manera en que las intersecciones entre forma y contenido marcan y redefinen la dicotomía sujeto/objeto, relación entre cuyos polos oscila constantemente la protagonista a lo largo del texto. En la primera parte de la cita se describe a Magda como “sorda” y “ciega”, es decir, como personaje desprovisto de dos sentidos que permiten percibir, abrirse y relacionarse con el mundo exterior. A la inmovilidad física —recordemos que durante todo el viaje la joven se queda acurrucada en el fondo del coche— se yuxtapone un estatismo sensorial reiterado en dos ocasiones dentro del mismo párrafo; repetición que, habría que subrayar, detiene el ritmo narrativo —lo para, si bien de forma momentánea— enfatizando la quietud de la muchacha. A la par de los objetos materiales que la rodean, inertes y sin vida, Magda no ve, no oye y no se mueve; y cuando finalmente lo hace, el sentido de dicho movimiento se desplaza, casi anulándose, mediante una metáfora que la identifica con una muñeca de goma elástica (lo inorgánico, en este caso, como mimesis de lo

orgánico, que apunta a la apariencia, la ilusión y la fantasmagoría del personaje).

En la alcoba, la dinámica narrativa sufre un cambio repentino: en el *interieur* Magda ya no es un presencia inmóvil y estática, pero aun así sus acciones quedan enmarcadas en un espacio de pasividad que parece casi anularlas. La protagonista, nos dice la novela, cansada después de su último espectáculo, deja caer su cuerpo primero en una mecedora y luego sobre un *pouf* de seda, de manera similar a como, poco antes, había “deja[do] caer en las alfombras y en los muebles sus guantes de cabritilla lila, su sombrero Directorio, su *paletot*” (11). Aquí asistimos a la fragmentación del sujeto, que se desdobra y se vuelve también objeto. Magda, en otras palabras, termina siendo agente a la vez que producto de la acción. Algo similar, desde luego, se puede afirmar acerca de su “entregarse indolente a la somnolencia”, una acción reflexiva que recae sobre el mismo sujeto que la realiza, es decir, que presupone necesariamente la coincidencia entre su sujeto y su objeto, la protagonista y sí misma.

En *Por donde se sube al cielo* se exaspera la pasividad y la esterilidad de las acciones de Magda; personaje, por lo menos al principio de la narración, que se mueve sin moverse, sujeto y al mismo tiempo objeto de sus propias acciones, agente activo del relato, pero solo en la superficie. O por lo menos eso es lo que sugieren la forma de la novela, su estructura y la sintaxis de sus oraciones; cuyo contenido y forma parecen a veces contradecirse y, otras, fortalecerse recíprocamente. Al borde entre lo propio y lo impropio, diría quizás Agamben, la novela de Nájera da voz silenciando, afirma negando, con un gesto exasperado de dislocación y deslizamiento constantes, mientras apunta, tal vez, a “aquella ‘barrera resistente a la significación’ en la que está custodiado el enigma original de todo significar” (Agamben, 2006: 253).

Lo cierto es que si por un lado la obra nos muestra una ambigua y problemática

objetivación —económico-libidinosa y sintáctica— de la mujer protagonista, por otro lado, enfatiza de manera explícita sus deseos hacia los objetos de lujo y los artículos de moda. Rodeada de una multitud de joyas y *bibelot* ya desde la infancia, en el prestigioso colegio donde permaneció hasta la temprana muerte de la madre, Magda tenía, de acuerdo con sus compañeras, el “prestigio de una gran señora”, y se distinguía de las demás niñas por sus “anteojos de teatro”, su “plegadera de marfil, y sobre todo por un baúl, “grande y pesado, lleno de telas, de vestidos y sombreros” (20).

Cuando la “desgraciada” madre fallece, dejando a la hija solo una larga lista de débitos, su viejo protector coloca a la huérfana en un “pobre y raquítico” almacén de moda, que Magda muy pronto empieza a detestar. Atraída por las misteriosas palabras susurradas por “[c]ada tela de seda que cosía, cada sombrero de paja florentina que adornaba” (23), la costurera decide abandonar su honesto trabajo, cuyo “mezquino salario... apenas era suficiente para cubrir sus necesidades más imprescindibles” (23) y pasa a “gan[ar] en dos años casi una fortuna” (25) como cantante, comediante y cortesana. La joven cae en la tentación de la movilidad social que le simbolizan “los brocados vistosos... los trajes de las actrices y las joyas de las damas” (desde luego, la novela es muy clara en subrayar *que se deja seducir* y que *no decide* hacerlo), y solo así logra alcanzar una independencia económica y un poder adquisitivo mediante los cuales puede insertarse en lo que sería quizás el único espacio de agenciamiento visible en su reducido campo de posibilidades (24).

Por donde se sube al cielo tematiza el surgimiento de nuevas subjetividades ligadas a la sociedad finisecular del consumo, apuntando a la potencial transformación de Magda en un sujeto consumidor que, sin embargo, está irremediablemente destinado a fracasar, al igual que el potencial agenciamiento de la mujer al entrar en el mundo del espectáculo y de los circuitos

económicos y comerciales de la época. Aquí, a la par de muchas otras narraciones decimonónicas, “the feminization of modernity is largely synonymous with its demonization”, como subrayó Rita Felski en su análisis sobre las complejas representaciones en torno al género durante la modernidad finisecular, “the idea of the modern becomes aligned with a pessimistic vision of an unpredictable yet curiously passive femininity seduced by the glittering phantasmagoria of an emerging consumer culture” (1995: 62). Efectivamente, la obra de Nájera nos dice, justo después de informarnos de la fortuna que la protagonista había logrado ganar en dos años de trabajo en el teatro, que “el oro se escurría por sus dedos entreabiertos, como los granos diminutos de maíz que en el corral se arroja a las gallinas”, y que sus “deseos no encontraban cortapisa, y sus caprichos de niña consentida lo devoraban todo: trajes, sedas, encajes, muebles, joyas y carruajes” (25).

Se trata de una tendencia que suele caracterizar a la prosa modernista, en la cual la mujer muy a menudo aparece como objeto de deseo (masculino) a la vez que amenazador sujeto deseante de artículos de lujo, vestidos de moda, ornamentos y *bibelots*.¹⁸ Tal es el caso de *Salamandra*, novela de Efrén Rebolledo, y de su protagonista, Elena Rivas, una “coqueta” que el texto define como “monstruosa”, quien no hacía otra cosa que andar de compras y tantalizar “a todos con sus seducciones” (1919: 57). También se podría pensar en “Sin nombre”, cuento de Lázaro Pavía, donde las “deformidades morales” (1903: 129) de la joven protagonista Sofía la habían llevado a robar, con la ayuda de su madre, las alhajas, los vestidos y el dinero del padre con el cual recién se había reunido para poder escapar con uno de sus empleados. Algo similar ocurre en muchos de los relatos de Gutiérrez Nájera, como en el caso,

18 Entre los estudios que abordan la cuestión, véase, *Perversos y pesimistas. Los escritores decadentes mexicanos en el nacimiento de la modernidad*, de José Mariano Leyva (2013); y “La mujer es más amarga que la muerte’: Mujeres en la prosa modernista de México”, de José Ricardo Chaves Pacheco (2005).

quizás uno de los más representativos, de “Madame Venus”, en el cual la protagonista vive por su guardarropa y sus estuches de joyas, y “despierta [deseos] mortales como el cólera” (2006f: 331).¹⁹

Pero volviendo a *Por donde se sube al cielo*, lo cierto es que los anhelos de Magda, de manera similar a los de muchas mujeres de las ficciones finiseculares, aterrorizan e inquietan porque se presentan —y se construyen— como incontrollables e imposibles de satisfacer. Se trata de deseos, en este sentido, doblemente marcados por el exceso, que la novela pone en evidencia recurriendo a sujetos y figuras marginales, indisciplinadas, difíciles de controlar: el niño, el animal no-humano, y hasta lo monstruoso —la devoradora—. Un ansia y un exceso, como afirmó Sylvia Molloy, que “lidia[n] con lo *terriblemente femenino* y con lo *terriblemente otra cosa*” (2012: 205). Dentro de un proceso en el cual “the repressed nature [returns] in the form of inchoate desire”, el sujeto se ve inevitablemente descentrado, porque ahora le resulta imposible controlar y reprimir sus instintos. De allí, el paso a la obsesión y a lo patológico es muy breve. No es fortuito, en este sentido, que el prólogo de la obra, firmado por Gutiérrez Nájera, introduzca por primera vez a la joven como una “pobre enferma” (3). Y tampoco lo es que, precisamente en el momento en que la joven oscila entre un posible futuro en el modesto y honrado almacén, y otro, en un degenerado e inmoral palco teatral, se empiece a articular una retórica de lo patológico y la degeneración que seguirá marcando la narración a lo largo de todo el texto. “[P]or un heredismo irremediable”, sentencia el narrador, Magda “tenía los gustos dispendiosos de la madre y su invencible inclinación al despilfarro” (22), las mismas inclinaciones que, como se anuncia ya

al principio de la narración, la habrían empujado cada vez más “al abismo” (23).

Lo cierto es que Nájera construye su personaje enfermo confirmando, en parte, aquel discurso médico-científico de la época que veía en el lujo y la histeria (así como en el lujo y la prostitución) una profunda relación de causa/efecto. Pero si a menudo la pasión por los objetos fastuosos, la moda y el derroche era considerada como consecuencia del histerismo —y al respecto se podría citar al médico mexicano Francisco Rodiles, que en *Breves apuntes sobre la histeria* (1885) consideró el “amor al lujo” como uno de los síntomas inequívocos de tal patología, situando sus causas más bien dentro del organismo femenino, por su naturaleza incontrolable e irracional—, Gutiérrez Nájera, por otro lado, parece decirnos algo distinto, sugiriendo que el origen de la enfermedad y la perdición de su protagonista se encuentran no tanto al interior, sino afuera de su propio cuerpo.

CONSUMO DELIRANTE

Leo *Por donde se sube al cielo*, de Manuel Gutiérrez Nájera, como una obra que problematiza y responde a la esquizofrenia de los discursos que se vinieron desarrollando durante el fin de siglo para reglamentar y normativizar al sujeto femenino, su cuerpo, gustos y gestos, discursos que promovían y prescribían simultáneamente modelos de mujeres conflictivos y hasta antagónicos. El Nájera medio modernista y medio naturalista de la novela propone una protagonista degenerada, caracterizada por los excesos —de su cuerpo femenino, de su sexualidad, de sus deseos eróticos y materiales— y la presenta como víctima de un sistema económico y social que la convierte de forma repetida en objeto, así como lo hace también el texto mismo. La narración, en este sentido, denuncia e incorpora la esquizofrenia de

19 Entre los muchos ejemplos que se pueden encontrar en la prosa mexicana del fin del siglo, destacan: “Un adulterio”, de Ciro B; Ceballos; ¡Divina!, de Alberto Leduc; “Las dos hermanas”, de Bernardo Couto Castillo; y “Aventuras de Manon: recuerdos de una ópera bufa”, de Manuel Gutiérrez Nájera.

los imaginarios y los modelos de mujer prescritos durante el Porfiriato, y lo hace hablando de sus consecuencias en el cuerpo de Magda: prostituta, sujeto consumidor, objeto consumido que, al mismo tiempo, aspira al modelo de mujer honrada, casta y modesta.

En la novela, el viaje al pueblo imaginario de Aguas Claras resulta significativo para la salvación de la “joven traviesa”, al parecer destinada, por herencia y malas costumbres, a un final trágico, como se había sugerido en distintas ocasiones. En esta peculiar “playa fabricada adrede para los locos, los enamorados, y los soñadores” (29), Magda encuentra a Raúl, descubre el verdadero amor, se arrepiente de su pasado como prostituta y decide cambiar su vida. La crítica suele leer el romance con el joven como el detonador principal del proceso de redención del personaje. Propongo considerar, al contrario, el viaje a Aguas Claras como un momento paradigmático de enfrentamiento entre los dos modelos antagónicos de mujeres promovidos y prescritos durante el Porfiriato. Por un lado, Magda, “una mujer impresa en papel Whatman”, que “tiene la cara de estas muñecas que vienen [...] en las cajas de guantes o sombrero”, “que quería lograr su amor como se quiere un *pouf* de seda” (39), y que tampoco al soñar con Raoul deja de desear objetos y joyas. Por otro, la señora Lemercier, casta, honrada, sencilla, que no se deja seducir por el lujo y la moda, el modelo de mujer que, como Magda sabe muy bien, tendría que seguir para poder estar con Raoul. En el medio de estos dos modelos antagónicos, el destino de la protagonista no puede ser otra cosa que la locura:

Dos fuerzas poderosas le [...] iban empujando en dirección contraria, por manera que el choque no podía evitarse; la razón extraviada le [...] servía de cómplice [...] Su vida antigua, la incertidumbre de lo venidero, sus flaquezas de temperamento y de carácter, su amor en suma, que es el gran sofista y el supremo allanador de

todos los caminos, le aconsejaban que cediera, pero, en un instante, cuando los brazos se anudaban más, y ya ninguno de los dos sabía cuáles eran sus lágrimas, Magda, la envilecida y maculada, el ser enfermo y el ser débil, obedece a un enérgico impulso, se desata, salta como si tuviera alas, y enrojecida, por primera vez acaso, con las tintas del pudor [...] Magda ya no sabía cuándo era ella o cuando era otra (106-107).

Inevitables se vuelven los ataques de nervios y las crisis histéricas, durante las cuales la ahora “pobre enferma” oía voces misteriosas: algunas le reprochaban haber “sido esclava de [su] belleza” (77) y haberse rodeado de demasiado lujo, y otras, más tentadoras, que le hablaban de oro, plata, brillantes, recordándole que ella tenía derecho a la felicidad, el lujo y la riqueza (77). En tales episodios delirantes, febriles, a Magda “le parecía que un monstruo le iba montando el cuerpo con una navaja” y que “iba a ser aplastada entre dos enormes láminas” (116). Con los ojos desmesuradamente abiertos, veía “en los muros cuerpos horriblemente descoyuntados y torcidos” miraba “los muebles de la alcoba que se movían, [...] esas cosas que no estaban afuera, sino dentro de ella” (114).

Apuntando a los discursos de una modernidad racional —médica y científica— acerca del cuerpo femenino, la novela de Nájera nos muestra simultáneamente su lógica irracional. La alucinación de la “normalidad” burguesa queda inscrita en el cuerpo enfermo y delirante de Magda, un cuerpo que, sin embargo, logra sobrevivir, a diferencia de lo ocurrido con otras famosas Magdas literarias, como las de Zola, Gamboa o Villaverde, y que si bien delirante, alienada, incontrolable “enferma moral”, no termina en un pabellón de La Castañeda o del Divino Salvador, como las muchas y olvidadas mujeres del México porfirista. La novela patológica que describe los síntomas, y tal vez intenta trazar el diagnóstico,

termina, en este caso, con un final terapéutico: la protagonista de Nájera logra salvarse —de la muerte y de la hospitalización—:

Acurrucada en un sillón de ancho respaldo, presa entre las paredes de su alcoba, recorría con la imaginación las quiebras y vericuetos de su vida. Cada uno de sus trajes, cada una de sus joyas, cada uno de sus muebles [...] la acusaban [...] Los espejos decían: “Hemos visto tus hombros desnudos [...] El búcaro de Sévres [...] murmuraban a sus oídos. Y Magda, amedrentada por la voz muda de esos acusadores inflexibles [...] traza [...] su plan de campaña: rematar todos sus muebles, joyas, vestidos, piedras preciosas (130).

REFERENCIAS

- Agamben, Giorgio (2006), *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-Textos.
- Andrade, María Mercedes (2009), “Una personalidad ‘proteica y múltiple’: colección, modernidad e identidad en *De sobremesa*”, *La Habana Elegante*, núm. 46, disponible en: http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2009/Dossier_Andrade.html
- Beckman, Ericka (2013), *Capital Fictions. The Literature of Latin America's Export Age*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Benjamin, Walter (2007), *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal.
- Bunker, Steven (2021), *La creación de la cultura de consumo mexicana en la época de Porfirio Díaz*, México, FCE.
- Casal, Julián del (1963), “Álbum de la ciudad. El Fénix”, en *Prosas*, t. II, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, pp. 75-77.
- Chaves Pacheco, José Ricardo, (2005) “La mujer es más amarga que la muerte’: Mujeres en la prosa modernista de México”, en *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, Belem Clark de Lara y Elisa Spekman Guerra (coords.), México, UNAM, pp. 231-244.
- Clark de Lara, Belem (1994), “Introducción”, en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XI. Narrativa, I. Por donde se sube al cielo (1882)*, México, UNAM.
- Clark de Lara, Belem (1997), “Por donde se sube al cielo y la poética de Manuel Gutiérrez Nájera”, *Literatura Mexicana*, vol. 8, núm. 1, pp. 189-208, disponible en: <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/265>
- Clark de Lara, Belem (2010), “Manuel Gutiérrez Nájera, narrador ecléctico”, en Rafael Olea Franco, (ed.), *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo XIX*, México, El Colegio de México, pp. 251-276.
- Contreras García, Irma (1998), *La prosa de Gutiérrez Nájera en la prensa nacional*, México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas/UNAM.
- Darío, Rubén (1950), *Obras completas, t. 3, Viajes y crónicas*, Madrid, Imprenta de Afrodisio Aguado.
- Díaz y de Ovando, Clementina (1994), *Un enigma de Los Ceros: Vicente Riva Palacio o Juan de Dios Peza*, México, UNAM.
- El tiempo, “Para las señoras”, en *El Tiempo*, 5 de noviembre de 1895, México, p. 1.
- Felski, Rita (1995), *The Gender of Modernity*, Cambridge, Harvard University Press.
- Gandolfi, Laura (2015), “Manuel Gutiérrez Nájera y la voz de las cosas”, *Taller de Letras*, núm. 57, pp. 35-51.
- González, Aníbal (1983), *La crónica modernista hispanoamericana*, Madrid, José Porrúa Turanzas.
- Gutiérrez, José Ismael (1999), *Manuel Gutiérrez Nájera y sus cuentos. De la crónica periodística al relato de ficción*, Nueva York, Peter Lang.
- Gutiérrez Nájera, Manuel (1958a), “Historia de un peso bueno”, en *Cuentos completos y otras narraciones*, México, FCE, pp. 360-362.
- Gutiérrez Nájera, Manuel (1958b), “Las botitas de Año Nuevo”, en *Cuentos completos y otras narraciones*, México, FCE, pp. 366-368.
- Gutiérrez Nájera, Manuel (2006a), “Memorias de un paraguas”, en José María Martínez (ed.), *Cuentos*, Madrid, Cátedra, pp. 287-298.
- Gutiérrez Nájera, Manuel (2006b), “Historia de un peso falso”, en José María Martínez (ed.), *Cuentos*, Madrid, Cátedra, pp. 345-356.
- Gutiérrez Nájera, Manuel (2006c), “La moneda de níquel”, en José María Martínez (ed.), *Cuentos*, Madrid, Cátedra, pp. 305-314.
- Gutiérrez Nájera, Manuel (2006d), “Madame Venus”, en José María Martínez (ed.), *Cuentos*, Madrid, Cátedra, pp. 331-337.
- Gutiérrez Nájera, Manuel (2009), *Por donde se sube al cielo*, México, UNAM.
- Hernández Ramírez, Azucena (2014), “Literatura y política en la escritura de Manuel Gutiérrez Nájera durante la consolidación del Porfiriato”, *Literatura Mexicana*, vol. 25, núm. 1, pp. 25-55.
- Hernández Ramírez, Azucena (2017), “Fantasmagorías en *Por donde se sube al cielo (1882)* de Manuel Gutiérrez Nájera: Mujer, mercancía y trabajo en “París”, capital mexicana del siglo XIX”, *(am)ecdótica*, vol. 1, núm. 1, pp. 33-55.
- Leyva, José Mariano (2013), *Perversos y pesimistas. Los escritores decadentes mexicanos en el nacimiento de la modernidad*, México, Tusquets.
- López Aparicio, Elvira, Pérez Enríquez, Héctor, Bache Cortés, Yolanda et al. (eds.) (1996), *Memoria: Coloquio Internacional Manuel Gutiérrez Nájera y la Cultura de su Tiempo*, México, Instituto de investigaciones Filológicas/UNAM
- Lukács, Georg (1966), “¿Narrar o describir? A propósito de la discusión sobre naturalismo y formalismo”, en *Problemas del realismo*, México, FCE, pp. 171-216.

- Martí, José (2016), *Amistad funesta*, Barcelona, Red Ediciones SL.
- Martínez, José María (2007), “Un duque en la corte del Rey Burgués: positivismo y porfirismo en Manuel Gutiérrez Nájera”, *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 84, núm. 2, pp. 207-221.
- Martínez, José María (2008), “Entre la lámpara y el espejo: la imaginación modernista de Manuel Gutiérrez Nájera”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 32, núm. 2, pp. 247-270.
- Martínez, José María (2014), “La narrativa atípica y vanguardista de Manuel Gutiérrez Nájera”, en Claudia Canales (ed.), *Marfil, seda y oro. Manuel Gutiérrez Nájera. Una antología general*, México, FCE/Fundación para las Letras Mexicanas, pp. 233-25.
- Martínez, José María (2015), *Amado Nervo y las lectoras del Modernismo*, Madrid, Verbum.
- Martínez, José María (2022), “Literatura y secularización en el Modernismo: Celebraciones, homilética y Porfiriato en Manuel Gutiérrez Nájera”, *Literatura Mexicana*, vol. 33, núm. 2, pp. 71-105.
- Molloy, Sylvia (2012), *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Montero, Oscar (1993), *Erotismo y representación en Julián del Casal*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi.
- Morán, Francisco (2006), “En el rayón lleno de espejos: Enrique Gómez Carrillo en la tienda por departamentos de la escritura modernista”, *Anclajes*, vol. 10, núm. 10, pp. 141-155, disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=22435820008>
- Nervo, Amado (1920), *Obras completas, t. I y II*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Ortiz Gaitán, Julieta (2003), *Imágenes del deseo: arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pavía, Lázaro, (1903), “Sin nombre”, en *Brunas*, México, Imprenta de Eduardo Dublán, pp. 127-130.
- Paz, Octavio (1995), “El caracol y la sirena”, en *Los signos en rotación y otros ensayos*, Barcelona, Ediciones Altaya, pp. 90-104.
- Pera Blanco-Morales, Cristóbal (1996), “José Asunción Silva: un coleccionista hispanoamericano en París”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 556, pp. 115-126.
- Pineda Franco, Adela (2006), *Geopolíticas de la cultura finisecular en Buenos Aires, París y México. Las revistas literarias y el modernismo*, Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh/Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Prieto, Guillermo (1883a), “En el álbum”, en *Musa callejera*, t. II, México, Tipografía Literaria de Filomeno Mata, pp. 187-194.
- Prieto, Guillermo (1883b), “Día de muertos”, en *Musa callejera*, t. II, México, Tipografía Literaria de Filomeno Mata, pp. 202-204.
- Prieto, Guillermo (1883c), “Desengaño”, en *Musa callejera*, t. II, México, Tipografía Literaria de Filomeno Mata, pp. 6-10.
- Prieto, Guillermo (1883d), “A uno de tantos”, en *Musa callejera*, t. II, México, Tipografía Literaria de Filomeno Mata, pp. 134-136.
- Prieto, Guillermo (1883e), “El obsequio”, en *Musa callejera*, t. II, México, Tipografía Literaria de Filomeno Mata, pp. 82-85.
- Prieto, Guillermo (1883f), “Un bodorrio”, en *Musa callejera*, t. II, México, Tipografía Literaria de Filomeno Mata, pp. 120-125.
- Prieto, Guillermo (1883g), “Mole poblano”, en *Musa callejera*, t. III, México, Tipografía Literaria de Filomeno Mata, pp. 131-140.
- Prieto, Guillermo (1883h), “El túnico y el zagalejo”, en *Musa callejera*, t. I, México, Tipografía Literaria de Filomeno Mata, pp. 70-74.
- Ramos, Julio (2003), *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Santiago/San Juan, Puerto Rico, Cuarto Propio/Ediciones Callejón.
- Rebolledo, Efrén (1919), *Salamandra*, México, Talleres Gráficos del Gobierno Nacional.
- Reynolds, Andrew (2012), *The Spanish American Crónica Modernista, Temporality, and Material Culture Modernismo's Unstoppable Presses*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- Reynolds, Andrew (2015), “Empresas nobilísimas: Capital and the Representation of Women in Manuel Gutiérrez Nájera”, *Siglo Diecinueve. Literatura Hispánica*, núm. 21, pp. 190-209.
- Rodiles, Francisco (1885), *Breves apuntes sobre la histeria, seguidos de un apéndice sobre la cultura histórica*, Puebla, Imprenta de Miguel Corona.
- Sánchez, Yvette (1999), *Coleccionismo y literatura*, Madrid, Cátedra.
- Tablada, José Juan (1992a), “Un caballero británico”, *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, núm. 23, pp. 174-178.
- Tablada, José Juan (1992b), “Bullock en Veracruz”, *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, núm. 23, pp. 178-181.
- Tablada, José Juan (1992c), “Entrevista con Santa Anna”, *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, núm. 23, pp. 181-184.
- Tinajero, Araceli (2004), *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press.
- Yurkievich, Saúl (2002), *Del arte verbal*, Barcelona, Galaxia Gutemberg.

LAURA GANDOLFI. Doctora por la Universidad de Princeton, Estados Unidos. Adscrita al Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México (IIB-UNAM), México. Sus intereses académicos son literatura mexicana de los siglos XIX y XX, literatura y cultura material, así como revistas culturales y literarias. Entre sus más recientes publicaciones se encuentran: “Contribuciones de la revista *Ábside* a los estudios de bibliografía mexicana” (*Bibliographica*, vol. 6, núm. 1); “Apuntes acerca de la genealogía de *Tardes nubladas. Colección de novelas* (1871) de Manuel Payno” (*(an)ecdótica*, vol. 4, núm. 2); y “Manuel Gutiérrez Nájera y la voz de las cosas” (*Taller de Letras*, vol. 57).



Chi' Ku (2024). Xilografía.: Verónica Valdés Serrano.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.