

Manuel Gutiérrez Nájera, primer modernista de Hispanoamérica

ANA ELENA DÍAZ ALEJO

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

RESUMEN. El siguiente ensayo se dedica a precisar los elementos najerianos en siete textos, esenciales, que permiten redescubrir las actividades estéticas modernistas propuestas por Nájera en su narrativa.

En el momento actual, el decadentismo, el *fin de siècle* y el modernismo, entre otros ismos finiseculares, han sido estudiados con tal fruición y detenimiento en las diversas posibilidades de sus diferentes facetas, que ya es difícil precisar más círculos específicos en la expresión literaria de esos años.

El propósito de estas líneas es el de llamar la atención sobre la presencia novedosa, en la prosa najeriana, de tópicos y de actitudes estéticas que, pasados los años 90, en el auge modernista, habrán de culminar en una constante perfectamente definida.

Esta precedencia confirma a Manuel Gutiérrez Nájera el sitio de primer modernista de nuestra América.

Para cumplir con el objetivo propuesto, comentaré siete textos esenciales de la narrativa najeriana. Seguiré, por razones obvias, un orden cronológico.

Primer texto: "Mi inglés" (30 de septiembre de 1877).

En un clima de *spleen* y exotismo, penetramos en el maravilloso jardín interior cuyos pisos de mármol, fuentequilla de alabastro, frescos y

pinturas que decoran las paredes, armonizan con las pequeñas calles de palmas acuáticas cuyas copas figuran gigantescos abanicos: *parterre* magnífico, *súmmum* de elegancia, opulencia y belleza que cerca el pabellón de las habitaciones. Allí, “el cedro del Líbano y el cactus de la India se entrelazan en los perfumados bosquecillos de naranjos”; floripondios, nenúfares, camelias y nardos alternan con “las plantas más exóticas, más raras, más extrañas”. La entrada al gabinete, “Cuyos tapices, de un violeta oscuro, hacían resaltar más el valioso mueblaje de madera china, enteramente blanca”, nos depara un *intérieur* cosmopolita y grandioso. Cristales, fuentes, alfombras, todo ello excita nuestros sentidos a la espera de emociones cada vez más refinadas. Y, en efecto, convertidos en visitantes de un “museo”, accedemos al “gabinete octógono diseñado para la lectura —privada, íntima— en el que su dueño se abstrae; al salón chino con sus “jeroglíficos extraños y simbólicas figuras”; a la alcoba otomana con sus colgaduras de damasco; al comedor indio; al salón de armas y, al fin, a la galería de “pinturas venecianas” presididas por Ticiano, “el rey del colorido, aquel que tuvo por musa a una bacante y que ahogó su poesía, su sentimiento, en la opulenta cabellera que caía como una lluvia de oro sobre la nivea espalda de su amada”. En la misma galería: Giorgione, Tintoretto, Bassano, Boschini, Pietro Suzino, Sebastián del Piombo, Pablo el Veronés y Andrea Mantegna resucitan “con su pincel y su paleta, el cadáver yerto del pasado”.

En estas páginas najerianas empiezan a tomar su sitio: el *intériur* exótico y cosmopolita, refugio del héroe-*dandy* decadente, que huye de una sociedad hostil, rutinaria y pragmática, ajena a su sensibilidad artística y a su espíritu elitista que repudia la “estupidez burguesa”, gran tema de la estética modernista. La anécdota es sólo el pretexto que permite al escritor acercarnos a lo que verdaderamente le interesa: la descripción de un mundo solitario, simbolizado ricamente en la intimidad de los salones espléndidos, única atmósfera que permite vivir a los enfermos de tedio. La historia culmina en el encuentro abrupto con la realidad burda y torpe que de inmediato es rechazada —asunto caro a los artistas finiseculares—: “¡Ha sido un sueño!”, dice el narrador, y concluye: “No, pues yo no me resigno; protesto contra este despertar malhadado, pongo un *continuará* en la almoha-

da y [...] hasta la noche”. Así, el escritor-narrador regresa al interior de su pensamiento.

La posición najeriana es muy clara: hay una evasión hacia mundos de refinamiento que sólo pertenecen a la intimidad intelectual del escritor. Su desdén por el entorno pobre que vive lo estimula a no resignarse al mediocre pasar que, bien lo sabemos, formó parte de un contexto nacional demasiado acomodaticio observado por el poeta, desde sus jóvenes años, en los círculos del periodismo convencional.

Segundo texto: “Pia di Tolomei” (16 de junio de 1878).

Poseso de la duda de la propia existencia, buscador de rostros e ideas en el tiempo indefinible e inapresable, el meditativo espectador del drama de Carlos Marengo, *Pia di Tolomei* (presentado en el Gran Teatro Nacional del 21 de abril al 2 de junio de 1878), ante la presencia de Giacinta Pezzana de Gualtieri, primera actriz ataviada a la usanza medieval, evade su pensamiento hacia el pasado en busca de ese mismo personaje que vive en su recuerdo, un recuerdo pictórico —el retrato de Pia di Tolomei— que acude puntual a su mente, en una descripción plástica —artificio procedente de otro artificio—, la de una mujer angélica “escapada de la vidriera de colores de una iglesia antigua”: pupilas negras, boca de arco purísimo, mejillas que dibujan un ligero pétalo color de rosa, rostro de “tintes lácteos, opalinos, nacarados”, frente “de marfil”, cuello que recuerda “a las mujeres-cisnes de las leyendas alemanas”; esa mujer cuyas carnes se idealizan y se vuelven diáfanas —“es un soneto de Petrarca”—, está velada por un traje azul de luengas ondas con “un blanco velo prendido en su cabellera”.

El espectador teatral, atraído por la dama cuya efigie le es familiar, pero que aún no logra rescatar del olvido, busca su historia en antiguos cricones, pesados volúmenes y empolvados pergaminos. El saber enciclopédico —necesidad modernista— acude a su servicio para desentrañar el misterio en el tiempo y en el espacio. Y el personaje en el escenario recupera su biografía: Pia di Tolomei, mujer de Nello della Pietra, fue sorprendida por su esposo en crimen de adulterio, y desterrada a Maremma, en donde recibió muerte alevosa.

Etérea, esa criatura de apariencia celestial es también una mujer “pecadora” que ha despertado la memoria del narrador y lo hace hurgar en ella y remover sus lecturas en busca no de la modelo del pintor, sino del cuadro, en cuanto objeto artístico, que yace en su recuerdo. Al fin, se hace la luz y llega la verdad, no la histórico-novelesca del personaje dramático, sino la del espectador cuyo referente es su pequeña historia personal: su relación íntima con el cuadro, sin importar la anécdota de su contenido. Pia, la Pia que miraban sus ojos, era la dama de mirada dulce cuyo retrato, en aquella vieja parroquia de un lugar casi perdido en el pasado, hacía profana compañía a un gran lienzo que representaba la Asunción de la Virgen, vecindad suficiente para que el ingenuo cura del sagrado recinto afirmara que Pia era una imagen virginal.

Pia ha viajado por la mente del narrador-espectador y ha abandonado su peana de adoratorio lugareño para unirse con el personaje ficticio que la representa en la escena: artificio de un artificio de otro artificio, la realidad evocada por la palabra artística revalida el poder creador del poeta.

Los elementos del texto no tienen desperdicio. Todo conforma una actitud expresada mediante tópicos reconocibles de inmediato: la mujer prerrafaelita, virginal y adúltera, se perfila en los matices que evocan a los personajes de Dante Gabriel Rosseti. ¿No fue, acaso, este artista un enamorado de las pinturas medievales y un iluminador de la obra del propio Alighieri?

El monólogo introspectivo —herencia de la novela psicológica— y el saber enciclopédico —afición modernista por la filología—, abruman las líneas del texto najeriano en el que transcurren títulos, fechas, nombres, dudas, búsquedas que agobian gozosamente el intelecto del narrador, hombre indudablemente “sensible al arte”, para decirlo en los términos riquísimos de Rodó. La narración tiene como referente el mundo intelectual del escritor. No hay hechos, sólo reconocemos al caminar del pensamiento.

Quedan perfiladas, así, las tendencias najerianas hacia el mundo introspectivo, hacia el ejercicio intelectual, hacia el encuentro con los espacios del arte, presencias estéticas que el autor no abandonará nunca y que el modernismo en plenitud —hay que insistir en ello— mantendrá entre sus constantes predilectas y distintivas.

Tercer texto: “En secreto” (2 de febrero de 1879).

En tono de conversación íntima —como lo fue en general el de la prosa najeriana—, que aquí alcanza niveles de introspección y pruritos éticos, Gutiérrez Nájera nos deja leer una carta, documento que a él —experto y mundano— le ha hecho llegar “un padre de familia” en busca de consejo.

La supuesta misiva presenta un caso de trascendencia social: el derecho de un padre a defender a su hija de un cazafortunas, y aunque, ciertamente, el tema es del día, importa más detenernos en las líneas previas a la carta:

Para justificar su acto de indiscreción al compartir con sus lectores el contenido de ese documento personal, el escritor explica la diferencia entre un amigo individual, “perfectamente limitado”, ansioso receptor de secretos que pronto divulgará y, por lo mismo, nada recomendable como consejero, y el *público*, ese ser “perfectamente fantástico; un maniquí que nosotros mismos componemos y cuya naturaleza cambia y se transforma como el termómetro [...]. *Hechura nuestra*, posee nuestras propias debilidades y nuestras mismísimas flaquezas [...]. El público es usted, caballero, cuando al levantarse por las mañanas, y mientras humea en la taza el chocolate, recorre las columnas del periódico. El público es también la dama cuyos ojos, negros o azules, rasgados o pequeños, se fijan indolentemente en estas líneas”.

Aquí, Gutiérrez Nájera expone el tópico que habrá de ser motivo de primordial preocupación en los escritores modernistas: el intelectual y su campo de acción, su responsabilidad como hombre comprometido con la sociedad. A él se acude porque, hombre de su tiempo, está ubicado en el sitio exacto que le permite contemplar la realidad que no todos pueden ver; él conoce los problemas de toda la sociedad, hasta la más pequeña de sus células, y por ello, él puede *guiar* el pensamiento de quienes lo escuchan; él sabe cuál debe ser la sintaxis social básica: ésa ha sido su meta. Sabe también que su palabra es necesaria, que él puede y debe influir en quienes lo leen, y de ese acto emana su responsabilidad como intelectual capaz de trascender su propio pensamiento en bien colectivo.

Esta posición —indudablemente ambiciosa— queda demostrada en la solicitud que el padre de familia hace en el documento expuesto. Se trata de un problema familiar y la posible intervención del Estado para apoyar el derecho de una joven a elegir al compañero de su vida, o el de su padre a protegerla en nombre del Amor. La íntima relación entre individuo y Estado es palpable. La intervención del intelectual, inaplazable.

Cuarto texto: “El desertor del cementerio” (4 de noviembre de 1880).

Juan Antonio, duque de Parisis, personaje novelesco de Arsène Houssaye, “de alta estatura, esbelto y vigoroso como el Apolo de Belvedere, y altivo y elegante como Milord de Brummel”, cuyo “traje negro correctísimo [...] cubría un cuerpo de gladiador romano [...] pálido, mortalmente pálido”, acude a la casa de nuestro escritor y se presenta con una frase tan extraña como frívola: “Caballero, yo soy un desertor del cementerio [...]. Mi único propósito es observar de lejos las bellezas de esta tierra”. Este don Juan literario, ahora caballero gentil, es conducido por el narrador —impecable *cicerone*— por los aristocráticos salones del Castillo de Chapultepec donde las verdaderas protagonistas del relato son las grandes damas de la alta sociedad mexicana; ellas son el objetivo: la descripción artística de sus cuerpos, de sus rostros, de sus cabelleras, de sus trajes. Las damas son convertidas en diosas, en estatuas. Así, la señora Zayas de Guzmán “es una Cibeles, pródiga de vida, menos robusta que si hubiera salido de las manos de Fidias”; el perfil de la señora Quintana de Goríbar “tiene la gracia de la estatuaria antigua”; el caminar de la señora de Camarena hace pensar al poeta “que la Diana cazadora ha abandonado su pedestal de mármol”; las formas de la señorita Zaldívar “tienen la redondez que daba el cincel de Coustou a sus creaciones de mármol. Su garganta es torneada y mate, con esa blancura mate y tersa de ópalo oriental”, y cuando Memé García Teruel une sus manos “donairosamente sobre su cabeza para arreglar los bucles del peinado, semeja una ánfora de alabastro”, y cuando camina, “parece que los pájaros han dado alas a sus pies [...]. Es una gracia griega por el agua parisiense”.

El braceo por el Castillo llega a su fin. Ya en el carruaje, de regreso a la ciudad, el duque de Parisis nos deja oír su filosofía donjuanesca sobre el amor no encontrado jamás, y, con una pincelada gótico-impresionista, se despide de nuestro duque-poeta diciendo: “Mirad la faja negra de los árboles, la mancha blanca del Castillo, la luz rojiza que sale por sus vidrios. Es la última vez que yo la veo”.

Varias calas podemos hacer en esta pieza. Sobre la urdimbre básica de una crónica social, en la que es evidente la selección cuidadosa de las voces para lograr efectos plásticos, el escritor denota sus preferencias estéticas: las reminiscencias griegas expresadas a través de peplos, ánforas, bucles y todo lo que conforma la estatuaria, cuya descripción parece ser la intención principal del texto: el artificio creado por el lenguaje. Respecto del personaje principal, desde las primeras líneas sabemos que no es auténtico, sino la ficción de otra ficción; prolongación de un ente libresco representativo de una filosofía y de una estética: el duque de Parisis, cuya figura también es identificada entre la estatuaria, tópico enriquecido con matices, tersuras, sensaciones, etcétera, ampliamente frecuentadas en el *intérieur* modernista.

Abundemos aún más al precisar el marco de referencias góticas en el que un cadáver viviente tiene el “extraño privilegio” de “vivir entre los vivos” una vez cada año, tema usual de la literatura fantástica que aquí se desvirtúa por sí mismo al introducir a un personaje literario como mero pretexto para entrar en materia. El lenguaje artístico es el conductor de emociones plásticas; la materia prima: la aristocracia mexicana.

A riesgo de excederme, creo conveniente insistir en la predilección por la mujer prerrafaelita que, hierática, inspira las posiciones fijas —como de modelos en un museo—, de cada una de las damas mencionadas. De cuando en cuando, una cabellera o una mirada —grandes temas finiseculares— nos recuerdan que se trata de mujeres vivientes. *Fin de siècle*, decadentismo y modernismo corren parejas por las arterias de esta crónica-relato en la que lo artificioso y lo fantástico se unen, trascienden la realidad y la convierten en un mero pretexto para que la escritura se realice con esmero, fin verdadero del texto. El escritor confirma su ningún interés en “lo real” cuando “lleva del brazo” a un personaje literario que, además, está muerto. La

ilusión es absoluta y perfectamente intencional, estamos, nuevamente, ante una ficción engastada sobre la ficción. Por otra parte, el personaje libresco es un *dandy* que “vive” un *spleen* por sus aventuras donjuanescas que mucho nos recuerdan al desventurado duque Jean des Esseintes —cuya presencia en las letras francesas llegará tres años después de esta pieza najeriana—; ambos descreídos cultivan morbosamente sus sensaciones personales, y sus “vidas” son absolutamente intrascendentes. Más aún: el interés por los elementos escultóricos habrá de evolucionar en el gusto por las metáforas con estos mismos ingredientes, fortalecedores de la prosa de los años subsiguientes.

Quinto texto: “La novela del tranvía” (20 de agosto de 1882).

En una tarde lluviosa, el narrador toma el tranvía, dispuesto a observar los “cuadros vivos” que desde allí pueden “examinarse [...] encajonado en esa miniaturesca Arca de Noé”. El *wagon* va hacia “mundos desconocidos”, a “regiones vírgenes” de la ciudad, “gran tortuga que extiende hacia los cuatro puntos cardinales sus patas dislocadas [...] sucias y velludas”. Después de contemplar la cadena de montañas del nuevo mundo que atraviesa, el narrador dice: “volví los ojos al interior del *wagon*”. Y, en efecto, allí, en el *interior del wagon*, símbolo del interior de su pensamiento y del eterno retorno en repetidos viajes, la imaginación vuela y el escritor crea mundos nuevos, vidas diferentes, historias seductoras. Dos personajes ocupan su mente: un hombre viejo y una mujer joven; él cobra vida en su vecino de asiento, quien de inmediato es convertido en padre de dos hijas, una de ellas será la novia esperada; hace planes y describe sus propósitos de vida hogareña, de higiene alimenticia, de felicidad conyugal, en contraposición con la vida desordenada de la soltería. La ilusión del futuro se desborda: conoce a las jóvenes hijas, sus rostros, su carácter, sus sueños, sus ropas, su hambre, su círculo social, su porvenir, todo ello encuadrado en la realidad ambiente de los barrios alejados del centro palaciego de la ciudad. La clase humilde y su entorno quedan fijados en el diseño de una familia cuyo padre, viejo y fatigado, apenas alcanza a llevar a la mesa el pobre pan de cada día: imagen social que el escritor nunca desdeñó en sus páginas.

El suegro hipotético baja del tranvía y su lugar es ocupado por “una matrona de treinta años”, viajera habitual que suele llegar siempre hasta la plazuela de la iglesia de Loreto, aunque “no tiene cara de mujer devota”. En unos segundos la dama es dotada con una historia: debe ser una esposa adúltera, sus mejillas ardientes parecen una brasa. Y la historia queda tejida: un amante, un marido ofendido, unos hijos “pobres seres indefensos” que mañana se avergonzarán de su madre. El esposo ultrajado podrá echarla de su hogar, podrá matarla “sin que nadie le culpe ni le condene”, y el propio narrador del tranvía, rebosante de ira moral, desea participar en el ajusticiamiento de la infiel, pero... el tranvía ha llegado a la plazuela de Loreto y la dama desciende del *wagon*. El narrador enfrenta el momento: “Mi vecina se apeó del *wagon* [...]. Nada había pasado.”

Nuevamente, el narrador —ahora viajero— ha encontrado otro segundo de fuga en el que su pensamiento vuela y evidencia la moral al uso, el eterno juego del ser y parecer, la hipocresía familiar, etcétera. Mirada triste e irónica de un desencantado que repudia a la sociedad mediocre que se engaña a sí misma.

Esta pieza resume la convicción najeriana sobre la capacidad del pensamiento para crear nuevos mundos, la maravillosa posibilidad de la vida interior que logra modificar la realidad y, por ende, da poder al artista. El escritor crea una ficción sobre otra ficción. El relato ofrece el escorzo personalísimo del poeta desde donde contempla *su* realidad, *su* concepto del hombre y del mundo. Mundo interior *versus* mundo exterior; irrealidad *versus* “realidad”. La palabra, instrumento artístico, está al servicio de la voz poética.

Desde la “realidad interior” —si bien a otro nivel de lectura—, el escritor contempla un mundo nada grato. En el primer episodio conocemos a unas hijas que “aman” y cuidan a su anciano padre porque están hambrientas y él es su proveedor. Ellas cepillan su traje porque la esposa, “como toda esposa con carencias económicas”, ha dejado de preocuparse por su marido. En el segundo episodio, su confianza en el matrimonio es nula: las esposas engañan a los maridos; se citan clandestinamente en las iglesias; llueva o truene, en ellas acuden a las citas; los maridos son complacientes, pero tienen todo el derecho de arrojarlas del hogar o de matarlas; los hijos, un día, se avergonzarán de ellas.

El choque moral con la sociedad exige al escritor el enjuiciamiento crítico, si bien el desprecio a esta sociedad queda velado por la supuesta irrealidad. Todo ha sido imaginado.

El espectador de la sociedad y el crítico social aparecen aquí claramente representados en el viajero del tranvía. Bajo un argumento sin trascendencia, la mirada penetrante, reflexiva, se mantiene alerta. El esquema artista *versus* sociedad se confirma una vez más.

Sexto texto: “La cucaracha” (26 de agosto de 1883).

Aunque son varios los temas de “lo fantástico” que transcurren por la narrativa najeriana, esta pieza propone uno de los más interesantes por la impecable pulcritud con que los ingredientes naturales se mantienen sin contaminación con los efectos del sueño o de las drogas. Se trata, simplemente, de la metamorfosis. Ante nuestros ojos se realiza una doble trasmutación: El Duque Job, redactor de *La Libertad*, llega a *su* casa, a *su* alcoba, y se acuesta en *su* cama, momento mismo en el que siente que unas patas extrañas le recorren la espalda; descubre al insecto, lo persigue, lo prende con unas pinzas y lo acerca a la flama de una vela; el insecto empieza a quemarse todo, excepto los ojos, que crecen, crecen y crecen, y todo él se va transformando en un caballero muy cumplido que, de inmediato, se presenta: es un cesante que estudia la cábala y practica la alquimia; ha sido perro, gato, burro, perico de una cómica, gorrión, etcétera, todo lo imaginable “en las escalas inferiores de la vida”, y suele cambiar su apariencia cada cinco meses. Por supuesto, el extraño personaje invita a nuestro Duque a transformarse, y él acepta y siente que su cuerpo disminuye y disminuye y disminuye y [...] vuela; con su nuevo amigo y con su nueva vestidura, recorre la ciudad hasta que desea acercarse a la casa de una novia y, al querer penetrar en la alcoba de la joven, se estrella en los cristales de la ventana. No sabemos más, el Duque nos deja con la duda, pero, afortunadamente, en las primeras líneas del texto nos había ubicado ya en el territorio de lo fantástico: “No sé si lo que voy a referir —dice— es un hecho real, o si el café, cuya rica esencia había tomado, lo dibujó en el cristal de mi imaginación”.

Si por fantástico entendemos el momento de duda entre aceptar o no lo convencionalmente comprendido como sobrenatural o irreal —según la ya clásica definición de Todorov—, “La cucaracha” es un texto que cabe en este campo. Veamos: preparados los terrenos de la duda —que debemos compartir con el narrador— tendremos que aceptar los hechos desde esa perspectiva, y participar de los sucesos hasta su final en el que el protagonista sucumbe dentro de la misma irrealidad propuesta. Es decir: el narrador, convertido en insecto por virtud de mágica metamorfosis, vive unas horas aventureras que concluyen al estrellarse contra el cristal de una ventana sin haber recuperado su envoltura original.

Gutiérrez Nájera, lector infatigable, y narrador él mismo, había tenido en sus manos innumerables colecciones de cuentos en todas sus posibles variedades, incluida la fantástica —admitiendo en este ámbito a la maravillosa y a la extraña—, así como la teoría alusiva, quizá especialmente el significativo ensayo de Charles Nodier (1830).

Importa advertir que los peligrosos meandros por los que se introducen las definiciones de lo fantástico, de lo maravilloso o de lo extraño, nos hacen caminar por terrenos movedizos en los que casi es inevitable caer, y, lejos de dar claridad a nuestras propuestas o a nuestros encuentros, nos arrastran fatalmente al campo de lo ambiguo y nos exigen detenernos a una respetuosa distancia, sobre todo si tenemos en cuenta que en la prosa najeriana también habitan otros recursos como la alegoría, la metáfora, los símbolos y los juegos maravillosos de inverosímiles duendes, todos ellos como componentes de la imaginación y de la retórica del poeta que dan vivacidad a su prosa. Siempre será el lector quien, desde su personal experiencia crítica, encontrará en los textos fantásticos najerianos la mejor interpretación.

Séptimo texto: “El músico de la murga” (5 de agosto de 1894).

El violinista “de ojos azules desteñidos” era un artista de ideas sugestivas, “espectro de un artista rico con los labios siempre secos [...] y con sed de gloria, sed de besos, sed de vino [...] toca malagueñas en el cuarto de un estudiante. Y con notas, pinta”, pero esa poesía

musical se queda olvidada entre otros papeles; nadie la compra, permanece sostenida en el aire como idealidad del espíritu. Los editores y el público sólo quieren “música que se baile, música para que la estropeen y la pisen”, y el artista tiene que ceder para sobrevivir: “Vosotros no sabéis lo que se sufre tocando con hambre y sed ante los que comen y beben. Yo compuse ese vals, yo hice esas elegancias, esas coqueterías aladas; yo aproximo esos cuerpos, yo confundo esos alientos; yo debiera presidir, de pie sobre un tonel sombreado por la parra, el baile alegre; yo debiera ordenar con tirso de oro, como joven Baco, los amorosos giros de la danza, ¡y los codos de mi levita están rotos, y veo pasar cuellos desnudos ceñidos de collares brillantes! [...] Vivo mirando muy de cerca el esplendor de la opulencia y oyendo las promesas y las mentiras de los sueños [...] ¡Pobre música mía [...] inflamada, prostituida! ¡Cómplice de adulterios! ¡Cortesana de bajezas! ¡No saliste de mi alma para eso! [...] despechado, busco los que llamáis ‘paraísos artificiales’ [...]”

Gutiérrez Nájera, bajo el rostro de compositor, conoce su sitio, sabe que está muy por encima de la sociedad que “paga” su trabajo, la califica acremente y no le concede ni buen gusto ni capacidad crítica, y sabe que, ante las inevitables circunstancias, el artista se refugia en las drogas. Este aristocratismo artístico, que desprecia y rechaza a los mediocres, se ve sobajado al recibir el roce agresivo de una sociedad que lo somete y humilla induciendo, así, al artista, a un aislamiento hacia su propia atmósfera estética en la que, fatalmente, perecerá.

En este relato la música es privilegiada sobre las otras artes, como lo fue la pintura en “Pia di Tolomei”, o la escultura en “El desertor del cementerio”. Por propia convicción, Gutiérrez Nájera hermana a la poesía con la música, de ahí que sus personajes artistas sean músicos, como Juan el organista en su texto eponímico escrito en 1884.

Así pues, “El músico de la murga” expone abiertamente dos tesis: en la primera afirma que el artista, consciente de la riqueza y de la superioridad de su espíritu y del poder de su capacidad creadora, desprecia a la sociedad cuyo pragmatismo e insensibilidad le impiden apreciar el arte y obliga al poeta a refugiarse y morir en el mundo de las drogas. En la segunda tesis, el escritor confiere a la música el mayor poder evocador de toda experiencia sensorial, convicción que confirmará, en 1890, en sus ensayos sobre los conciertos que presen-

taron en México Pablo Sarasate y Eugen D'Albert en el Gran Teatro Nacional.

Llega ahora el momento del resumen. Los tópicos y las actitudes que tendrán su esplendor en las letras modernistas, pasados los años 90, se manifiestan en la prosa najeriana en el periodo 1877-1883, con el siguiente transcurso:

1877: los jardines exóticos, el *intérieur* cosmopolita, los salones-museo, las galerías pictóricas, el héroe-*dandy*, el *spleen*, la predilección por la vida interior, el choque abrupto con la realidad y con la sociedad pragmática y hostil, el espíritu elitista y la evasión hacia mundos de refinamiento y opulencia.

1878: la mujer prerrafaelita, virginal y pecadora; las sensuales cabelleras femeninas; la descripción pictórica; la ficción construida sobre otra ficción; el eterno retorno; el vuelo del pensamiento y el poder de la imaginación creadora de otros planos de la realidad; el lenguaje como instrumento estético de poder; el monólogo introspectivo; la devoción por la filología como acercamiento al saber enciclopédico; los personajes "sensibles al arte" o artistas.

1879: la conversación íntima; el intelectual, su compromiso social y su necesaria intervención en la vida nacional.

1880: la descripción de la escultura como arte privilegiado; el lenguaje evocador de la plástica; las referencias al arte suntuario griego; el estilo sensorial; el acceso a lo fantástico y a lo maravilloso.

1882: la acerba crítica social; el amor no encontrado jamás; el cultivo morboso de las propias sensaciones; la hipocrecia social; el mundo interior frente al mundo exterior; la realidad frente a la irrealidad; los elementos narrativos como símbolos ideológicos.

1883: la metamorfosis como elemento maravilloso al servicio de la crítica social.

Y, por último, 1894, año que, aparentemente, sale del marco que he comentado, pero cuya comparecencia es imprescindible aquí porque la temática de este momento cobrará buena fortuna después de entrado el siglo XX: la sociedad pragmática, insensible al arte, como culpable de la decadencia y muerte del artista; el aristocratismo del arte frente a la estupidez burguesa, y el privilegio de la música sobre las demás expresiones artísticas.

Ahora veamos nuestros registros historiográficos:

Será el cubano José Martí quien, de manera incipiente, nos dé a conocer los jardines exóticos, el *interieur* cosmopolita, y la mujer prerrafaelita; será él quien profile la personalidad del intelectual y su compromiso social con su entorno. Sí, Martí hará todo eso, pero hacia 1885, año de publicación de su *Amistad funesta*, siete años después de Manuel Gutiérrez Nájera.

Será el colombiano José Asunción Silva quien abrirá oficialmente su salón-museo y su *intérieure* cosmopolita en el que habremos de disfrutar de su exacerbado intelectualismo, de su ejercicio filológico y de su obsesión por la mujer prerrafaelita que vuela en el tiempo. Silva hará todo eso en sus delicuescentes charlas publicadas como *De sobremesa* en 1896, dieciocho años después de la “Pia di Tolo-meí” de Gutiérrez Nájera.

Será el Rubén Darío universal, quien, hacia 1893, incorpore los temas de lo fantástico en su narrativa, pero no el de la metamorfosis, presentado por Gutiérrez Nájera diez años antes como parte de un texto de preocupaciones sociales.

Será el venezolano Manuel Díaz Rodríguez quien oponga, en un choque devastador, al artista y a la sociedad, encuentro en el que aquél, humillado, vejado e incomprendido, llevará la peor parte. Será Díaz Rodríguez quien privilegie a la escultura sobre las demás expresiones artísticas y la eleve a la calidad de símbolo de una sensibilidad destruida por la sociedad burguesa. Sí, Díaz Rodríguez desarrollará esas ideas en sus *Ídolos rotos*, novela publicada en 1901, siete años después del najeriano “músico de la murga”.

En siete textos fundamentales de su narrativa, podemos constatar la precedencia najeriana en los tópicos y en las actitudes estéticas del modernismo en plenitud. Así, Manuel Gutiérrez Nájera, iniciador y modernista absoluto, muestra a la crítica contemporánea su primer lugar en el modernismo de Hispanoamérica.