

La poética de la contemplación en un texto de Manuel Gutiérrez Nájera

JORGE ÁVILA STORER

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES

RESUMEN: El propósito de este trabajo es demostrar los rasgos de pleno modernismo que posee el cuento de Manuel Gutiérrez Nájera "Pia di Tolomei". Éste —afirma el autor del artículo— anticipa la novela najeriana *Por donde se sube al cielo* (1882). Escrito cuatro años antes, dicho cuento presenta como característica básica: "La sustitución de la realidad por la literatura y la suplantación de la vida por las artes plásticas".

ABSTRACT: The purpose of this paper is to demonstrate the full modernism traits in Manuel Gutiérrez Nájera's story: "Pia di Tolomei". This tale —states the article's author— anticipates the najerian novel Por donde se sube al cielo (1882). Written four years earlier, the foresaid story poses the following main feature: "The substitution of reality for literature and the superseding of life for plastic arts".

La poética de la contemplación en un texto de Manuel Gutiérrez Nájera

MANUEL GUTIÉRREZ Nájera es la figura más destacada de la literatura mexicana de la última cuarta parte del siglo XIX. Recientes e importantes estudios¹ han demostrado que es uno de los creadores del modernismo no sólo en México, sino en toda América hispana.

De acuerdo con estos trabajos, nuestro primer gran movimiento literario se encuentra ya perfectamente definido en dos importantísimos volúmenes narrativos de El Duque Job: *Cuentos frágiles*, publicado en 1883, y *Por donde se sube al cielo*, novela aparecida por entregas entre los meses de junio y octubre de 1882, descubierta en 1987 y, finalmente, editada en 1994.²

Gutiérrez Nájera sintió, como todos los protagonistas de nuestro primer gran movimiento netamente latinoamericano, una gran preocupación por la pulcritud del estilo y por la perfección de las formas. Sin embargo, de acuerdo con varios de los trabajos arriba

¹ Entre estos trabajos hay que mencionar los siguientes: Manuel Gutiérrez Nájera. *Por donde se sube al cielo*, prólogo, edición, nota e índices de Belem Clark de Lara (1994); Ivan A. Schulman. "Más allá de la gracia: la modernidad de Manuel Gutiérrez Nájera" (1995); Belem Clark de Lara. "*Por donde se sube al cielo*, de Manuel Gutiérrez Nájera. Primera novela modernista..."; Ana Elena Díaz Alejo. "Manuel Gutiérrez Nájera, primer modernista de Hispanoamérica" (1998); etcétera.

² "En 1987, Belem Clark de Lara encontró, en el folletín de *El Noticioso* (1882), la novela *Por donde se sube al cielo* [...] la primera del movimiento modernista" (XIX), dice Ana Elena Díaz Alejo en la primera edición (1994) de la mencionada obra.

mencionados, el modernismo que caracteriza a las obras narrativas citadas en el párrafo anterior, y a diferencia del primer Darío, siempre se alimentó del mundo social. Su literatura está enfocada a actuar sobre los problemas de la comunidad. “Manuel Gutiérrez Nájera, poseído de un espíritu regenerador [...] pretende depositar allí [en la clase pudiente] la semilla que debe modificar los conceptos y los ritos de convivencia social” (Díaz Alejo en: Gutiérrez Nájera 1995 10). La misma investigadora nos habla de “Los intereses sociales que mueven la pluma najeriana” (Gutiérrez Nájera 1993 7). Y Alicia Bustos Trejo dice que “la intención de Gutiérrez Nájera es crear una conciencia de los problemas que más afectaban a la sociedad de su tiempo” (20).

En las siguientes páginas demostraré que un breve y brillante cuento del Duque Job, aparecido en junio de 1878, cuando su autor tenía sólo dieciocho años, es modernista; que su modernismo presenta dos características básicas: la sustitución de la realidad por la literatura y la suplantación de la vida por las artes plásticas; que su mirada, a diferencia de muchos otros modernismos, está puesta en el arte, la literatura y los valores del pasado (la ascético-mística española y la filosofía platónica) y presenta aparentes semejanzas con la teoría del arte y la poesía de Baudelaire, aunque las características del escritor francés siempre aparecen, en el texto que analizo, regidas por el pensamiento mencionado líneas atrás.

Por otra parte, el texto aludido tiene una clara influencia en *Por donde se sube al cielo* y anticipa la novela ascensionista,³ considera-

³ John Macklin, tratando de precisar cómo influyó este tipo de novela en la narrativa española, dice: “Se ha observado con frecuencia que los escritores que se suelen designar bajo el rótulo (tan prestigioso como anticuado) de la Generación del 98 son una generación de ‘excursionistas’, pero considerarlos como ‘ascensionistas’, término utilizado por Ganivet [...], podría quizás contribuir a una mayor comprensión de su aportación particular al arte narrativo en Espa-

da como creación de la Generación del 98, tanto respecto de la sustitución de la vida por el arte como de las alternativas de tipo místico-religioso.

Me refiero a “Pia di Tolomei”,⁴ el texto de ficción más representativo de los fulgurantes inicios del Duque Job, que a diferencia de las obras del propio Gutiérrez Nájera antes mencionadas, no manifiesta, cuando menos en apariencia, ninguna preocupación por el mundo social; el cuento, en cambio, está pletórico de vehemencia, de exaltación, de idealismo, de libertad, de ensoñación y, aunque parezca paradójico, de contemplación, y significa, en el contexto de la literatura mexicana, el desencadenamiento de la fantasía, que había sido olvidada durante mucho tiempo, debido a que nuestros escritores se encontraban muy ocupados “en el proyecto de reconstrucción nacional” (Ruedas de la Serna 1996 8).

“Pia di Tolomei” fue publicado una sola vez por el propio Gutiérrez Nájera. No corrió con tan buena fortuna como otros cuentos del propio Duque, que con frecuencia volvían a salir a la luz, a veces, idénticos y, en ocasiones, reelaborados.⁵ El Duque

ña” (199-200). Jorge Ruedas de la Serna, refiriéndose al texto citado, dice que “Macklin centra el problema de la formalización estética modernista en el ‘punto de vista del protagonista único’ de las novelas del 98, que, además, constituye un recurso narrativo para la ‘experimentación formal’ del escritor como respuesta artística a su situación enajenante en el mundo real. La interesante propuesta de Macklin, que me parece central en la obra, habría tenido un nuevo punto de apoyo en la novela modernista *Por donde se sube al cielo* (1882), de Manuel Gutiérrez Nájera (recientemente descubierta por Belem Clark de Lara)” (261). El punto de apoyo de Macklin todavía sería mucho más importante si hubiera considerado “Pia di Tolomei”.

⁴ “Pia di Tolomei” apareció, según E. K. Mapes, el 16 de junio de 1878, bajo la rúbrica “Manuel Gutiérrez Nájera” (Gutiérrez Nájera 1958 74).

⁵ Manuel Gutiérrez Nájera frecuentemente, según comenta Ana Elena Díaz Alejo, rehacía y volvía a publicar sus textos; algunos de ellos hasta cinco veces;

Job no seleccionó su vehemente y contemplativo relato cuando conformó esa bellísima obra que es *Cuentos frágiles*, único libro que editó en vida y que comprende cuentos aparecidos entre 1878 y 1881, incluso alguno publicado ocho meses antes que la propia “Pia di Tolomei”.⁶

Se puede inferir que en 1883, la versión que el Duque Job tenía de la literatura y, en consecuencia, de lo que más tarde sería denominado modernismo, era muy diferente a la que había sustentado cinco años atrás al escribir el cuento que analizamos.

El pensamiento de Gutiérrez Nájera en los tiempos de la escritura de “Pia di Tolomei”, según lo podemos ver parcialmente en su importante y radical manifiesto publicado en 1876, “El arte y el materialismo”, estaba regido, entre otras ideas, por la filosofía platónica y por el espíritu místico-ascético.

Respecto de los postulados platónicos (más adelante abordaremos los de tipo místico-ascético) podemos leer los siguientes tres puntos:

1. “El objeto del arte es la consecución de lo bello” (24).
2. “La belleza [...] no es una idea sino la imagen de una idea y, así como Prometeo arrebató el fuego celeste, así el artista arrebató un rayo a esa belleza infinita” (24).
3. “La belleza tal como la encontramos en la tierra tiene que ser esencialmente relativa, reflejo de lo absoluto que es el ser supremo” (15).

entre éstos hay que mencionar “Un quid pro quo”, “Al amor de la lumbre”, etcétera (*passim*). Una de las excepciones fue “Pia di Tolomei” (Gutiérrez Nájera 1984 *passim*).

⁶ “El amor a la lumbre”, texto que cierra *Cuentos frágiles*, apareció el 18 de noviembre de 1977 (Gutiérrez Nájera 1993 133).

El arte, así entendido, sólo tiene un objeto: recuperar la belleza que no es otra cosa que la imagen de la divinidad, y el artista, ese transgresor de las normas celestes (de ahí que se use el nombre de Prometeo para designarlo), es quien puede percibir esas reminiscencias, la “imagen de una idea”, “el reflejo de lo absoluto” y el rostro de Dios.

Lo hasta aquí descrito significa una renuncia al arte empírico-naturalista, condenado a reproducir lo cambiante, lo no esencial y es, a la vez, una invitación a recuperar la belleza absoluta, lo eterno.

“Pia di Tolomei” es, de todos los textos de ficción de El Duque, no sólo el que más se aproxima a las ideas expuestas en su sincrético y precoz manifiesto y, aunque las rebasa, cosa que veremos más adelante, parece ser, en lo que se refiere a los aspectos hasta aquí mencionados, una puesta en escena de los postulados teóricos.

El cuento que analizamos conforma dos pequeños universos interdependientes y, a la vez, claramente diferenciados entre sí (cada uno de ellos sustenta una variable del modernismo):

1. Desde su cómodo canapé, el narrador-protagonista habla de sus viajes por el mundo de la fantasía; por la ficción literaria (este andar da forma al primer cosmos).

2. Sin moverse de su lugar, centra la narración en la búsqueda de una reminiscencia; en una mujer, entendida como obra de arte, a la que finalmente encuentra al margen de la realidad, tanto empírica como literaria (esto da sentido al segundo mundo).

El primer orbe, vehemente como el propio manifiesto, es, por una parte y desde las primeras líneas, un alarde del constante excursionar a través de la fantasía del propio narrador-protagonista, que

nunca ha incursionado en la sociedad de los hombres: “Yo nunca he viajado. Ni siquiera, como el conde Maistre, he emprendido un viaje alrededor de mi cuarto”. En este aspecto podemos ver una cancelación del romanticismo que tenía entre sus tópicos el de la aventura del viaje.

El segundo cosmos es una especie de búsqueda espiritual de la mujer, entendida como obra de arte por parte del relator. Esta búsqueda es una aparente puesta en crisis del excursionar por la ficción.

Quien narra, describiendo lo que hemos llamado primer orbe, nos dice que ha conocido el mundo “en las alas de la invisible locomotora de la fantasía”. “No hay viaje que yo no haya hecho”, sin salir de la biblioteca, mirador del cosmos y único refugio. Desde ahí, ha cancelado la materialidad y ha adquirido una visión calidoscópica del propio mundo libresco: “el universo ha pasado como visión *kaleidoscópica* a mi vista y todo eso sin exponerme a pillar un constipado [...] sin gastar un ochavo, sin que me exploten las *cocottes* de París”. La mirada múltiple marca el paso de la fantasía a la existencia como obra de arte.

Percibir la realidad de la creación literaria de una manera calidoscópica significa captarla bellamente y estar a salvo de los peligros de la comunidad humana. El término calidoscopio (*kaleidoscopio*) deriva del griego *kalós*, bello, *eldos*, imagen y *skopein*, observar. Literalmente significa captar imágenes hermosas. Se trata, evidentemente, de una visión embellecida y armónica del planeta. Esta versión etimológica debió estar presente en los momentos de la escritura del texto.

El término *calidoscopio* no está registrado por el *Diccionario enciclopédico*, de Luis Grégoire, editado en 1879. Aparentemente, los textos correspondientes, relativos al español y publicados en la época no hacen alusión a la palabra. La *Enciclopedia del idioma* di-

ce que la expresión fue considerada por primera vez en 1909, por Fernán Caballero (debe tratarse de una obra publicada póstumamente). Corominas afirma que la forma *calidoscopio* fue utilizada por primera vez en 1884, y que *caleidoscopio*, que, según él, es una voz incorrecta, fue usada por primera vez en 1849. Ninguno menciona la forma *kaleidoscopio*.

Gutiérrez Nájera debió utilizar el concepto a partir de la forma francesa *kaléidoscope*. El *Nouveau Dictionnaire classique de la langue française* (1875), de Ainé Bescherelle (autor del diccionario de la lengua de la Real Academia Francesa) y J. A. Pous, describe el término de la siguiente manera: “cylindre opaque dans le longeur duquel trois verres sont disposés de manière à varier à l’infini l’aspect de ce qu’on met dans l’objectif”.

Esta idea de variar al infinito el aspecto de alguna cosa, a partir de cristales (El *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* habla de espejos), puede ser perfectamente la base para crear una estética visual y, además, nos da la idea de que la apariencia del mundo, si se le percibe calidoscópicamente, puede cambiar de una manera indefinida. Estos planteamientos se contraponen claramente a los postulados del naturalismo. No se propone un reflejo, sino una representación del mundo.

Por otra parte, una construcción de este tipo se logra a partir de diminutos cristales de colores organizados simétricamente, por lo que se puede decir que es una visión elaborada con base en mínimas porciones; no es una versión fragmentada, pero sí hecha de pequeñas figuras de cristal que se sobreponen unas a otras y forman bellas imágenes. Se propone, a partir de esta mirada, una estética visual.

La idea del arte hasta aquí descrita tiene como punto de partida sólo obras literarias y artes visuales; reelaborarlas y dotarlas de sentido nuevo es labor del escritor. El mismo concepto implica tam-

bién una renuncia absoluta al realismo y, a la vez, es una superación del mismo. Estos planteamientos serán sustentados a lo largo del cuento.

El empleo del término *kaleidoscopio* en la literatura parece ser una respuesta e, incluso, un intento de cancelación de toda una serie de títulos en boga en aquellos años. Entre ellos *La linterna mágica*, de José Tomás de Cuéllar.⁷ Según esta propuesta la literatura era un simple instrumento, tal como lo entendían los positivistas,⁸ que se enfocaba a iluminar, desde un determinado ángulo, la realidad. El Duque Job luchó en contra de esas propuestas de origen empírico-positivista. Así se hace evidente en muchos de los escritos.⁹ Por otra parte, la misma visión marca diferencias y, a la vez, coincidencias (no se trata sólo de coincidencias) con la teoría del

⁷ José Tomás de Cuéllar, en una de sus novelas, refiriéndose a su propia obra dice: “Yo he copiado a mis personajes a la luz de mi linterna [...], no en drama fantástico y descomunal, sino en plena comedia humana, en la vida real, sorprendiéndoles en el hogar, en la familia, en el taller, en el campo, en la cárcel, en todas partes; a unos con risa en los labios, y a otros con el llanto en los ojos: pero he tenido el cuidado de la corrección en los perfiles de vicio y virtud” (*Apud*. Magdaleno en: Cuéllar xxii). La linterna mágica era un objeto que proyectaba imágenes tan fijas como las de una fotografía. Así, cuando el escritor redacta este tipo de impresiones, “no en un drama fantástico y descomunal”, sino en cualquier lugar y “en plena comedia humana”, enfoca su pluma a la vida cotidiana; lo que detalla no está muy lejos de lo descrito por un periodista o por Balzac en su novelística.

⁸ El mexicano de la época porfiriana, dice Leopoldo Zea (18-19), debe ser comprendido “por el instrumental usado por él. Entendiendo por instrumental, tanto el puramente material, como lo es el telescopio del astrónomo, cuanto el metodológico usado por el mismo astrónomo en sus cálculos y el filósofo en sus investigaciones. Ambos instrumentos de carácter mecánico”. La idea de *La linterna mágica* entra en estos parámetros.

⁹ Entre ellos conviene mencionar: “Al pie de la escalera” (1894), “El bautismo de la *Revista Azul* (1894)” y “El cruzamiento de la literatura” (1894), et-
cétera.

arte de Baudelaire, quien en “El artista de la vida moderna” (1858-1860), dice que quien hace arte

“debe” entrar en la multitud como si fuese un depósito enorme de energía eléctrica [...] O bien podríamos compararlo con un calidoscopio dotado de conciencia. Debe expresar al mismo tiempo la actitud y el gesto de los seres vivos, ya sean solemnes o grotescos, y su luminosa explosión en el espacio. (*Apud.* Berman 144).

El escritor moderno queda así definido como “enorme depósito de energía” y “calidoscopio dotado de conciencia”. Según la primera versión, la mente del creador está saturada de la nueva ciencia aplicada, de las potencialidades de la modernidad. De acuerdo con la segunda, la conciencia de quien hace literatura puede ver el mundo embellecido desde un número infinito de ángulos.

En uno y otro caso (en el de Baudelaire y en el de Gutiérrez Nájera) hay subjetividad. En el primero, ésta se encuentra saturada por la presencia del mundo moderno. En el segundo, se da la espalda a la nueva sociedad humana. En ambos, el poeta ha dejado de ser ese simple utensilio de origen positivista: un receptáculo capaz de reproducir la realidad que le presentaban la sociedad y el mundo.

Baudelaire enfocaba la mirada a “la multitud”. El artista, con los ojos de que ha sido dotado por los avances de la nueva ciencia, debía observar “el gesto de los seres vivos” y todo aquello, “la materia y la energía”, que las más recientes técnicas habían desarrollado.

Gutiérrez Nájera seleccionó de las ideas del escritor francés, la del “calidoscopio dotado de conciencia”. No se acercó a la nueva tecnología. Evadió el mundo moderno y dirigió la mirada hacia lo bello, hacia la literatura y las artes plásticas. El resto del planteamiento baudeleriano, el objeto del arte, lo tomó a partir de ese miedo que sentía en este tiempo por la multitud y la ciudad (más ade-

lante veremos este último aspecto). Si el nuevo postulado sirve a Baudelaire como sustento para relatar los sucesos de una sociedad regida por los nuevos avances científicos, al Duque Job sólo le es útil para distanciarse del naturalismo y del mundo empírico y para crear un arte bello. Gutiérrez Nájera no iba a aceptar en aquellos años los horrores urbanos que presentaba la literatura de Baudelaire.

Gracias a la visión calidoscópica, El Duque Job había ido más allá de la realidad y del realismo y de la aventura del romanticismo. No obstante, desde la misma primera línea del texto, la perspectiva literaria le resultaba totalmente eliminada e insuficiente como posibilidad de encontrar a la propia Pia: “Yo he visto a Pia di Tolomei en otra parte”, dice el narrador mientras recuerda textos de ficción en la biblioteca, cancelando con ello la posibilidad de que la mujer de Siena se encuentre en el mundo de los libros.

La búsqueda parte, fundamentalmente, de un elemento central: hay una mujer acusada de adulterio, como es frecuente en la literatura de Gutiérrez Nájera. Sin embargo, el protagonista tiene una fe sin límites en lo que se refiere a la santidad de Pia. Como san Juan de la Cruz, nuestro personaje sigue al ser amado a través de los ojos del amor. La profunda fe deriva precisamente de que la mujer de Siena no ha sido vista en la ficción, sino que ha sido captada en una pintura, “como imagen de una idea”, y queda en el propio narrador como una vaga reminiscencia, en el sentido estrictamente platónico.

De otra manera, dice el relator, su recuerdo sería vago: “yo no puedo haber conocido a Pia di Tolomei en estas excursiones ‘de tipo libresco’. De ser así, su imagen habría quedado en mi memoria, con esa vaguedad, con esa indecisión de líneas, con esa falta de fijez a en los contornos, propias de aquellas creaciones de nuestros ensueños y de nuestra fantasía”. Y, si bien tampoco proviene del mundo empírico, nada tiene que ver con una verdadera imagen. “Su

recuerdo 'de Pia' tiene algo de real, de corpóreo en mi memoria", dice el narrador. De ahí que el texto sea tan pictórico y su poética eminentemente contemplativa.

Según nos dice Platón en el *Fedro*, una idea no es sino "la reminiscencia de aquello que en otro tiempo vio nuestra alma cuando marchaba en compañía de la divinidad" (867). Así, la búsqueda es un intento de recuperar un recuerdo casi perdido y, como veremos más adelante, la imagen de la divinidad, una imagen que, evidentemente, no deriva de la fantasía y sólo las artes plásticas tienen la capacidad de plasmar. El narrador trata de recuperar una y otra vez la evocación que le permita acercarse a la imagen de Pia. Porque, como argumenta Platón, saber es recordar. Según lo soñarán el narrador y el propio filósofo griego, la memoria no es de este mundo, sino del de las ideas. De ahí la obsesión de aquél por recuperar el recuerdo de Pia y, a la vez, de pensar que está más allá del mundo de la ficción.

La imagen que el narrador tiene de la esposa de Tolomei está conformada por elementos que pertenecen al arte griego, al arte gótico y al arte renacentista. Estos aspectos corresponden, con una excepción, a nociones artísticas muy semejantes: arquitectura, pintura, escultura y, en menor medida, poesía. Hay un claro predominio de las artes plásticas, cuya exactitud de matices y precisión de formas, según podemos ver en el propio texto, superan la vaguedad de la mirada que proviene del mundo literario.

La mujer de Siena llega al lector, casi siempre, a partir de aspectos visuales: "una imagen escapada de la vidriera de colores", que adivinamos, gótica. Los tintes son elementos necesarios para comprender a esta mujer, cuya "boca parece más bien para la contemplación que para el beso". Es un triunfo de lo espiritual sobre el deseo. Se trata de una victoria de la quietud.

El predominio de los colores lo tiene el blanco: "¡Qué blancura,

la blancura hiperbórea de sus brazos! ¡Qué cuello aquél, apenas entrevisto y que trae insensiblemente a la memoria a las mujeres-cisnes de las leyendas alemanas! ¡Cómo se confunden y armonizan en aquel rostro esos tintes lácteos, opalinos, nacarados!”

La estructura del texto obliga a pensar que el color blanco, también presente en la ropa de esta mujer vestida con “aquel blanco velo”, tiene idea de pureza. Gutiérrez Nájera dirá, refiriéndose a la Elsa de *Lohengrin*, de Wagner, mujer sobre la que pesa también una acusación: “Aparece Elsa vestida de blanco, vestida de inocencia” (1890 61). El color blanco del vestuario parece ser sinónimo de castidad. Una mujer vestida así, está por encima de toda sospecha.

El azul, apenas insinuado en el fragmento citado, por tenues “tintes” “opalinos”, tiene una gran importancia en el texto. Pronto vemos a Pia con “aquel traje azul”. El Duque Job dirá en 1894 que “El azul no es sólo un color: es un misterio, una virginidad intacta” (1995 35). Este concepto parece convenir a Pia di Tolomei, que irradia pudor. El narrador aspira a reconocer en la santidad de Pia la representación de la divinidad, a través de la precisión de las formas, del equilibrio de la belleza y de la pureza de las imágenes y de los colores del vestuario. Ése es el único objetivo de su búsqueda.

Todo se aclara al final, todo concluye cuando el protagonista recuerda aquella pintura (tenía que ser una pintura) que vio en “aquel convento” de “aquel pueblito”, que, según el cura del lugar, es el retablo de María. En realidad representa a Pia di Tolomei, según lo revela la leyenda escrita en la parte posterior del propio cuadro.¹⁰ El narrador ha sido capaz de recordar, de recuperar su evocación. Gracias a ello ha encontrado el objeto de su búsqueda, el rostro de

¹⁰ El cuento cierra con las palabras de un letrado que, se supone, están al reverso del cuadro en el que aparece Pia di Tolomei: *Ista fuit illa Pia dominis Domina / de Tolomei de Senis.*

la deidad: la imagen que, al igual que la madre de Dios, viste de blanco y azul y sólo puede ser percibida a través de las artes plásticas. La mirada del narrador-protagonista recupera la verdadera idea de la divinidad, se llena así de la más absoluta belleza y de infinita bondad y se convierte en contemplación pura. El narrador, como el asceta, ha logrado con ello su máxima aspiración: admirar a Dios.

Belleza y bondad y arte y religión se confunden en un solo objeto artístico. De esta manera, si Gutiérrez Nájera decía en 1876 que “lo bello es al artista como la perfección espiritual es al santo”, hay que decir que en “Pia di Tolomei” estas cualidades (lo bello y la perfección espiritual) no se dan en dos seres diferentes, sino en uno solo. La labor del artista y la del santo son idénticas.

La presencia de la mujer como obra de arte, por un lado, y la utilización del blanco y el azul como símbolos, en el mismo sentido que los empleaba Baudelaire,¹¹ por otro, nos ubican en la tradición modernista. Lo más importante de todo es que “Pia di Tolomei” fue publicado diez años antes que el *Azul...* de Darío.

Este texto contemplativo adquiere significado último gracias a la presencia del héroe donante por excelencia, Prometeo, personaje transgresor de los preceptos de la divinidad en la mitología griega y de los del arte naturalista, en el caso del texto que nos interesa, que robó el fuego a los dioses, llevó la cultura a los hom-

¹¹ Boyd G. Carter demostró que “Luz y sombra”, poema modernista de Gutiérrez Nájera, se caracteriza por el empleo simbólico del blanco y el azul, a la manera de Baudelaire. “La yuxtaposición de los colores blanco y azul [...] es digna de tomarse en cuenta, por ser aquéllos los colores predilectos de Gutiérrez Nájera. El Duque, en su poema ‘Luz y sombra’, compuesto en 1876, emplea blanco y azul con valor simbólico en el mismo verso. ‘Blanca es tu conciencia y azul tu pensamiento’. Aquí azul, lo mismo que blanco, encierra el concepto de la pureza” (342).

bres. En nuestro cuento, no es otro que el pintor, que arrancó un pedazo de belleza infinita a la divinidad y la llevó a los pobres humanos. Sólo él puede comprender “la imagen de una idea”, el rostro de lo divino. Sólo él es capaz de recuperar las reminiscencias. Se trata del Prometeo desencadenado, símbolo de la imaginación liberada y, en consecuencia, creador de un arte al margen de la realidad.

El artista, el Prometeo desencadenado, en el papel de portador del fuego, equivale a lo más alto que puede existir en la sociedad humana, al filósofo, que, según lo define Platón en el *Fedro*, es “el hombre que sabe servirse de tales recuerdos ‘reminiscencias’, iniciado continuamente en los misterios perfectos, es el único que llega a ser verdaderamente perfecto” (867).

Si, como comentábamos, Prometeo simboliza la libertad, en este caso, del creador, Pia di Tolomei, como obra de arte representa, en este mismo sentido, la producción del propio pintor, que una vez liberado, desencadenado de la materia, capta la imagen de lo eterno.

En este mismo sentido, hay que decir que si Pia se encuentra, sobre todo, en las artes plásticas y éstas, ligadas al gótico y al renacimiento, poco o nada tienen que ver con el mundo material que rodea al narrador, y que si a final de cuentas la imagen de la mujer de Siena es encontrada en “aquel pueblito”; hay que decir que “Pia di Tolomei” no es sino una protesta contra la ciudad, contra la modernidad, que está acabando o acabó ya con el mundo y los valores de antaño.

Por otra parte, si la pureza y “la imagen de la divinidad” han sido captadas en diversos lugares y en diversos momentos de la historia pasada y conservan intacta su más pura esencia, “Pia di Tolomei”, recordando a Platón, es un texto totalmente solidario con el pasado. De ahí que el narrador se sienta desplazado, debido a su tardía

venida al mundo, y se lamenta: “La Providencia tuvo el mal tino de enviarme al mundo Dios sabe cuántas centurias después que a la poética dama legendaria”.

La mujer de Siena ya no está con los hombres. Sólo existe en la obra de arte y sólo a partir de ella puede el hombre recuperar sus más preciosos rasgos. Sólo en el arte del pasado se puede encontrar aquello que el mundo empírico es totalmente incapaz de dar: la imagen de Dios. En la narración se percibe que lo divino no está en el mundo sensible, ni siquiera en el de los libros. El papel del arte es el de reencontrar al hombre con la imagen de la divinidad. Las artes plásticas son para Gutiérrez Nájera la única posibilidad de salvación de los humanos.

A partir del sentido visual antes descrito, “Pia di Tolomei” parece dialogar con el *Fedro* de Platón, obra en la que el filósofo, recordando los tiempos ya idos de su infancia dice:

La belleza [...] pudimos verla en todo su esplendor cuando, con el coro bienaventurado y siguiendo nosotros a Zeus, y otros a otro dios, contemplamos la visión beatífica y divina [...] La vista es, en efecto, la más aguda de las sensaciones que nos vienen por medio del cuerpo, pero no ve el pensamiento [...] sólo a la belleza le ha caído en suerte ser lo más manifiesto y lo más susceptible de despertar el amor (866-867).

Esa imagen divina, como la de la mujer de Siena, era la más absoluta belleza y sólo transmitía amor. Platón pudo ver esa imagen, “la visión beatífica y divina” en el coro, que era parte integral de su mundo. Lo doloroso en “Pia di Tolomei” es que la imagen défica ha dejado de ser parte de la vida cotidiana y, ahora subsidiaria del pasado, se encuentra en los lejanos siglos, y sólo los iniciados, como lo es el artista en el sentido que lo hemos descrito, pueden comprender.

Se ha dicho que Gutiérrez Nájera fue el cronista de su tiempo; que a él “correspondió legarnos [...] el progreso y la modernidad del Porfiriato” (Treviño 348); “que hizo sonar las campanas del optimismo y de la confianza en el porvenir (Pérez Gay en: Gutiérrez Nájera 1996 viii). También se ha afirmado que El Duque Job vio el orden y el progreso del mundo porfiriano (Matute 313), aunque frecuentemente no sin cierta ironía, añadiría yo. “Pia di Tolomei” es una evocación de lo que se ha ido; su narrador no hace crónica, no habla del presente, sino que canta un mundo ya desaparecido, el de la época anterior a la de Juárez, cuyas Leyes de Reforma (1859) modificaron la fisonomía y el estilo de vida de la ciudad de México.

Las Leyes de Reforma “[...] fueron el tajo que separó urbanísticamente el pasado con el presente, trazando el surco que no a todos satisfizo de inmediato”. No falta quienes afirmen que esta etapa es “la tumba de un urbanismo lógico y congruente con el medio circundante”. [...] hicieron sufrir alteraciones importantes a la capital de la República. Núcleos formados por conventos e iglesias se desintegraron; nuevas calles se abren; nuevos edificios se levantan, a veces en sitios impropios y se destruyen obras de valor artístico para construir fábricas —edificios— sin interés, híbridas y exóticas en nuestro ambiente (*Apud*. Vázquez Mellado en: Conde Ortega 339).

Las imágenes de demolición en la vieja ciudad de México eran comunes en aquella época; la condesa de Kolonitz recuerda en su *Viaje a México en 1864* que “[...] de los conventos, muchos fueron suprimidos y otros están en ruinas” (97).

Por esos mismos años fueron derribados, entre otros, el convento de San Francisco, del cual sólo quedó una pequeña parte, y el de La Profesa, ambos ubicados en la calle de Plateros. Para-

dójicamente, la modernidad de esta avenida será cantada por el propio Gutiérrez Nájera años más tarde en “La Duquesa Job”.

La ciudad se había quedado sin monumentos, sin belleza y, lo peor de todo, sin conventos y sin iglesias, o lo que es lo mismo sin imágenes de la divinidad.

Estas fueron las sensaciones de la modernidad que, alimentadas por la religiosa educación que Gutiérrez Nájera recibió en su infancia de manos de su madre, afectaron su vida casi indefinidamente. Así, el “niño sublime” de la comunidad católica mexicana, que en aquellos momentos atravesaba por una “profunda descomposición” (Dumas 124), aprendió a soñar otros horizontes.

Gutiérrez Nájera inició, con “Pia di Tolomei”, una línea de escritura que, con algunas modificaciones, continuaría cuatro años más tarde en *Por donde se sube al cielo*, obra en la que pondrá también los ojos en el pasado y en la que otra vez el arte sustituirá a la vida, aunque en un sentido un poco diferente, y en la que nuevamente los colores del vestuario serán básicos para comprender a la mujer. El modernismo de El Duque Job se origina así, a diferencia de lo que se ha dicho, no en la aspiración a la modernidad, sino en la evocación de un mundo destruido, que posteriormente, el porfiriato, debido sobre todo, a su filiación a la ciencia positiva y al darwinismo social, sepultará definitivamente. Según la versión de Justo Sierra (Moreno 23), estos lineamientos y estas acciones gubernamentales afectaron profundamente a las familias católicas del México finisecular.

Con este texto El Duque Job presentaba una alternativa ascético-mística, según la entendían san Juan de la Cruz y, sobre todo, fray Luis de León. De ahí que desde el principio, la narración se desprenda del mundo empírico, y que a lo largo de la búsqueda, el narrador-protagonista sólo tenga ojos para ver a Dios y, finalmente, lo contemple. Debido a ello hablamos de una poética de la

contemplación: pese a que la búsqueda se lleva al cabo a la manera de la mística de san Juan de la Cruz, el narrador, luego de pasar por la vía purgativa, se detiene, como un asceta, en la iluminativa; la vía unitiva, exclusiva de los místicos, le está vedada. La divinidad está lejos; al relator sólo le queda contemplarla.

Jorge Ávila Storer



- BERMAN, MARSHALL. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Traducción de Andrea Morales Vidal. México: Siglo XXI, 1988.
- BESCHERELLE, AINÉ y POU, J. A. *Nouveau Dictionnaire classique de la langue française*. Paris: Garnier, frères éditeurs, 1875.
- CARTER, BOYD G. "La Revista Azul: La resurrección fallida. Revista Azul de Manuel Caballero". En *El modernismo*. Lily Litvak editora. Madrid: Taurus, 1981.
- CLARK DE LARA, BELEM. "Por donde se sube al cielo, de Manuel Gutiérrez Nájera. Primera novela modernista". *La Torre*, 3ª época, año I, núms. 1-2 (julio-diciembre 1996): 113-129.
- CONDE ORTEGA, JOSÉ FRANCISCO. "La duquesa Job y el México de fin de siglo". En *Memoria Coloquio Internacional Manuel Gutiérrez Nájera*. Yolanda Bache Cortés, Alicia Bustos Trejo et al., editores. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- CUÉLLAR, JOSÉ TOMÁS DE. *La linterna mágica*. Pról. y selección de Mauricio Magdaleno. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.
- DÍAZ ALEJO, ANA ELENA, "Manuel Gutiérrez Nájera, primer modernista de hispanoamérica". *Literatura Mexicana*, Vol. IX, núm. 1 (1998): 67-80.
- DUMAS, CLAUDE. "Espiritualismo y esteticismo en el ideario de Manuel Gutiérrez Nájera". En *Memoria Coloquio Internacional Manuel Gutiérrez Nájera*. Yolanda Bache Cortés, Alicia Bustos Trejo et al., editores. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- GRÉGOIRE, LUIS. *Diccionario enciclopédico de historia, biografía, mito y geografía*. París: Librería de Garnier, hermanos editores, 1879.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, MANUEL. "El arte y el materialismo" (1876) y "El bautismo de la Revista Azul" (1894). En *Mañana de otro modo*. Yolanda Bache Cortés, Alicia Bustos Trejo et al. (edición, selección y notas), prólogo A. E. D. A., presentación de Fernando Curiel Defossé. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Filológicas, Dirección General de Publicaciones, 1995.

- GUTIÉRREZ NÁJERA, MANUEL. *Cuentos completos y otras narraciones*. Primera reimp. Prólogo, edición y notas de E. K. Mapes, estudio preliminar de Francisco González Guerrero. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- *Cuentos frágiles*. Edición, prólogo y notas de Alicia Bustos Trejo, advertencia editorial de Ana Elena Díaz Alejo. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Dirección General de Publicaciones, 1993.
 - “La leyenda del santo grial y la leyenda de Lohengrin” (1890). En *Obras VII. Crónicas y artículos sobre teatro, V*. Introducción, notas e índices de Elvira López Aparico. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1990.
 - *Manuel Gutiérrez Nájera*, Selección y prólogo de Rafael Pérez Gay. México: Cal y Arena, 1996.
 - *Obras XI, Narrativa, Por donde se sube al cielo*. Prólogo, edición, notas e índices de Belem Clark de Lara, edición de Ana Elena Díaz Alejo. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1994.
- KOLONIZ, PAULA. *Un viaje a México en 1864*. México: Fondo de Cultura Económica/Secretaría de Educación Pública, 1984.
- LOZADA LEÓN, GUADALUPE. “La ciudad y Gutiérrez Nájera”. En *Memoria Coloquio Internacional Manuel Gutiérrez Nájera*. Yolanda Bache Cortés, Alicia Bustos Trejo et al., editores. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995 (357-363).
- MACKLIN, JOHN. “Las cumbres del modernismo: aproximación a la novela finisecular española”. En *¿Qué es el modernismo?, Nueva encuesta. Nuevas lecturas*. Richard A. Cardwell y Bernard McGuirk, editores. Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993.
- MATUTE, ÁLVARO. “Sociedad y urbanización en tiempos de Manuel Gutiérrez Nájera”. En *Memoria Coloquio Internacional Manuel Gutiérrez Nájera*, ed. cit. (309-314)
- MORENO, ROBERTO. *La polémica del darwinismo en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- PLATÓN. *Obras completas*, Traducción del griego, preámbulo y notas de

María Araujo, Francisco García Yagüe, Luis Gil, José Antonio Miguez, María Rico, Antonio Rodríguez Huéscar y Francisco de P. Samaranch. Madrid: Aguilar, 1981.

RUEDAS DE LA SERNA, JORGE, Organizador y presentador. *La misión del escritor: Ensayos mexicanos del siglo XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

TREVIÑO, BLANCA ESTELA. "Una mirada desde el tranvía: El Duque Job y Micrós, cronistas de la ciudad". En *Memoria Coloquio Internacional Manuel Gutiérrez Nájera*. ed.cit. (347-356).

ZEA, LEOPOLDO. *El positivismo y la circunstancia mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica/Secretaría de Educación Pública, 1985.