

01068

5



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

2EJ

HACIA UNA POETICA DE LA NOVELA MODERNISTA:
GUTIERREZ NAJERA Y RIVAS GROOT

FALLA DE ORIGEN

T E S I S

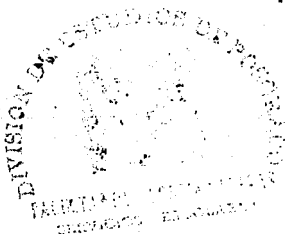
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN LETRAS
(LITERATURA IBEROAMERICANA)

P R E S E N T A
JORGE ENRIQUE ROJAS OTALORA

Directora de tesis: Mtra. Francoise Perus

MEXICO, D. F.

1995





UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**"A los montes, los ríos, el sol y el mar ...
a ellos que me enseñaron el verbo amar ..."**

(*Vagabundear*, Joan Manuel Serrat)

AGRADECIMIENTOS

La realización de la Maestría en Letras Iberoamericanas de la cual esta tesis es producto, fue posible gracias a la Comisión Remunerada de Estudios que me otorgó la Universidad Nacional de Colombia; también conté con el apoyo de la Universidad Distrital "Francisco José de Caldas", de Santa Fe de Bogotá. Debo dejar especial constancia de la generosa colaboración de la División de Intercambio Académico de la UNAM.

Deseo reconocer la inmensa deuda de gratitud que contraí con todas aquellas personas que de una u otra forma me brindaron su respaldo en forma de oportunas orientaciones en la División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras y en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Merecen especial mención el Doctor Jorge Ruedas de la Serna, quien con su permanente estímulo y dedicación se convirtió en impulsor de este trabajo, la Maestra Belem Clark de Lara, quien no solamente proporcionó el texto de Gutiérrez Nájera sino que aportó valiosas sugerencias además de su amistad. Por último, pero en el más destacado lugar, la Maestra Françoise Perus quien con sus valiosas orientaciones y su extraordinaria paciencia contribuyó notablemente a la culminación del presente trabajo.

INDICE

Introducción.....	1
1. Modernidad, modernismo, fin de siglo.....	7
1.1 Modernidad.....	8
1.2 Modernismo.....	10
1.3 Novela modernista.....	15
1.4 El pensamiento finisecular.....	19
1.4.1 Positivismo y modernismo.....	19
1.4.2 El modernismo teológico.....	24
1.5 El discurso crítico sobre el modernismo.....	26
2. <i>Por donde se sube al cielo</i> , inicio de la novela modernista.....	29
2.1 Síntesis argumental.....	29
2.2 Estructura narrativa.....	33
2.2.1 La metamorfosis.....	34
2.2.2 Culpabilidad y redención: oposiciones.....	42
2.3 Condiciones de la enunciación y poética del texto.....	48
2.3.1 Sistema de imágenes.....	49
2.3.2 Voces y estilos.....	53
2.3.3 Autor, narrador, protagonistas.....	59
2.3.4 Construcción irónica del sentido.....	63
2.3.5 Estructura apelativa del texto.....	68
2.4 La impronta de Flaubert: el papel del intelectual.....	75
2.5 Niveles de sentido.....	78

3.	<i>El triunfo de la vida, el intelectual redimido</i>	80
3.1	Síntesis argumental.....	80
3.2	Estructura narrativa	82
3.3	Poética del texto	86
3.3.1	Sistema de imágenes.....	87
3.3.2	Voces y narración.....	92
3.3.3	Apelación al contexto: determinación del texto	94
3.4	Niveles de sentido	99
4.	Intelectuales, poder y economía en la coyuntura del fin de siglo.....	101
4.1	Desarrollo de América Latina a fines del siglo XIX.....	101
4.2	La situación del intelectual	106
4.3	México: Porfiriato y positivismo	109
4.3.1	Los "científicos".....	110
4.3.2	Los intelectuales: Manuel Gutiérrez Nájera.....	112
4.4	Colombia: la república conservadora	115
4.4.1	La guerra de los Mil Días.....	118
4.4.2	Rafael Reyes: el Quinquenio	119
4.4.3	El papel de la Iglesia	120
4.4.4	José María Rivas Groot.....	121
	Conclusiones	124
	Bibliografía	133

Introducción

Por lo general la crítica entiende al modernismo como un movimiento literario hispanoamericano que se desarrolló entre 1880 y 1925, aproximadamente, en relación estrecha, aunque polémica, con la literatura europea del fines del siglo XIX y comienzos del XX. El creciente interés por la prosa modernista ha replanteado su valor en el contexto general del movimiento y se ha preocupado, especialmente, por la importancia de la novela modernista como indagación del papel del intelectual en el mundo moderno y como reflexión en torno a las relaciones entre literatura y sociedad. Con todo, los acercamientos desarrollados se han centrado en el estudio de aspectos parciales de los textos literarios sin llegar a plantearse, en ningún momento, la comprensión de la poética del texto.

En los últimos años existe un marcado interés por el estudio de la novela modernista hispanoamericana. Esta iniciativa intenta rescatar un valioso corpus que aparece injustamente soslayado por una excesiva tendencia, de historiadores y críticos, a resaltar la producción en verso del movimiento. Aunque el amplio campo de los análisis producidos al respecto se organiza en múltiples perspectivas, no se aborda aún la poética de la narrativa modernista. Por ello, se hace necesario un acercamiento crítico que se plantee el estudio de la articulación de los contenidos con la forma en la novela modernista y que proponga una poética coherente como germen de una definición de la narrativa hispanoamericana de fin de siglo.

El estudio de dos novelas ubicadas en los extremos del período modernista, pretende confrontar la poética de cada una de ellas. Recogiendo la tesis planteada por la Mtra. Belem Clark de Lara, se parte del estudio de *Por donde se sube al cielo*, del escritor mexicano Manuel Gutiérrez Nájera, publicada en 1882, considerándola como la primera novela modernista. El análisis se completa con un acercamiento a *El triunfo de la vida*, del novelista colombiano José María Rivas Groot, publicada en 1911, que corresponde a un momento en que el período literario modernista se encuentra en proceso de disolución.

El arte como tal constituye un modelo del mundo. Dentro de las expresiones culturales, la obra literaria presenta una estructuración privilegiada. Tanto Lotman como los semiólogos soviéticos de la escuela de Tartú han demostrado cómo los elementos que integran la

cultural se estratifican en niveles diferentes, organizados alrededor del núcleo cultural por excelencia, la lengua. Del mismo modo, Cesare Segre señala que:

La obra literaria realiza la máxima modelización respecto a los objetos que quiere describir, porque les confiere todas las posibilidades de estructuración consentidas por un uso de la lengua, no sólo en cuanto instrumento de comunicación, sino también de instauración de mundos. Al mismo tiempo, la obra literaria estructura la propia lengua en función del modelo a realizar, llevando a una actualización con finalidad la potencialidad del sistema lingüístico. (Segre, 1985: 337)

En la medida en que la cultura es un texto que produce continuamente otros textos, la poética funciona como sistema de estímulos para la práctica literaria en tanto integra un conocimiento colectivo previo de los medios expresivos, temáticos y estilísticos. Para Segre "Las poéticas entendidas de este modo son afines (e interiores) a las ideologías, en el sentido de que provocan una polarización de los posibles contenidos, dándoles un orden que, eficaz para el fin comunicativo, indica ya una interpretación del mundo." (1985: 337). La poética implica, por tanto, una preselección y una puesta en práctica de procedimientos lingüísticos y estilísticos a partir de los cuales se integran conjuntos significativos que se organizan para la construcción del sentido particular del texto. Según el uso que el escritor haga de ellos, estos conjuntos adquieren una significación propia en tanto se utilizan para interpretar el mundo y estructurar los contenidos.

La poética comprende un amplio campo de posibilidades semióticas dentro del cual el escritor se mueve en el proceso de creación. Este conjunto de posibilidades significativas expresan, al mismo tiempo, todos los elementos de una cultura gracias a lo cual el texto literario potencializa su capacidad expresiva y comunicativa.

De otro lado, al acercarse a la novela es necesario tener en cuenta que el desarrollo de una narración pretende exponer una experiencia o una concepción del mundo por medio de una serie de acciones verosímiles que la convaliden. El discurso sobre hechos y acciones desarrolla implícitamente otro discurso, el de las ideas, y es en la convergencia de estos dos discursos donde se desarrolla la totalidad de la narración.

Mientras el discurso de hechos y de acciones es formalizable en tanto se puede referir a la lógica de la realidad, el discurso de las ideas no lo es, ya sea porque no es unívoco o porque no es lógico. El discurso de las ideas no intenta demostrar sino mostrar, trabaja a partir de abstracciones sobre el actuar y el sentir. El discurso sobre las ideas tiene valor en la medida en que es referible al de los sentimientos y comportamientos. (Segre, 1985: 356).

El desciframiento del texto implica dos operaciones muy diferentes. La primera requiere caracterizar, a partir de los datos del texto, las áreas semánticas determinantes a partir de las cuales se produce una generalización sobre los acontecimientos representados. La segunda, consiste en la elaboración de una hipótesis interpretativa

sobre las tensiones existentes dentro de esas áreas o entre unas y otras, tensiones que no son de carácter semántico sino existencial y que están prefiguradas por los elementos connotativos del texto.

El presente trabajo consta de cuatro capítulos, el primero pretende desarrollar una revisión amplia del concepto de modernismo y sus vínculos con la modernidad. Del mismo modo, plantea los elementos que, según la tradición crítica, han caracterizado a la novela modernista. También reseña, brevemente, el pensamiento finisecular en lo que tiene que ver con las doctrinas positivistas y con el llamado modernismo teológico, así como con sus consecuencias en las reflexiones de algunos intelectuales de la época. Finalmente, se plantea, someramente, el desarrollo del discurso crítico sobre el modernismo y las diversas vertientes que lo componen.

El segundo capítulo aborda el análisis de *Por donde se sube al cielo* a partir de su consideración como la primera novela modernista. La descripción de la estructura narrativa se entiende como un primer paso en el proceso de interpretación del texto que, desde una lectura sugerida por las propuestas de Bajtín, se complementa con un acercamiento a la intención compositiva tanto desde la retórica de la ironía de Booth como desde la estética de la recepción de Iser. Es importante señalar que, en este caso, la interpretación de la estructura apelativa del texto debe ser entendida como una hipótesis explicativa que intenta establecer relaciones entre el proceso de enunciación y una pretendida intención crítica de Gutiérrez Nájera. Culmina el capítulo con

una referencia al papel del intelectual desde la perspectiva de Flaubert y de su influjo sobre los novelistas del modernismo.

El tercer capítulo se plantea el estudio de *El triunfo de la vida* como una de las últimas novelas plenamente modernistas. La descripción de la estructura narrativa se centra en el camino de la vida como eje de la construcción del sentido. El estudio del sistema de imágenes y de voces se orienta a destacar la manera como la significación del texto se perfila a partir de una intención didáctica y edificante al tiempo que debate con los planteamientos del modernismo teológico. Todo el conjunto de significaciones se engloba dentro de una concepción salvífica del mundo.

El último capítulo pretende establecer relaciones entre el contexto histórico-social y el proceso de desarrollo cultural dentro del cual se producen los textos analizados. Se trata de particularizar lo que en el primer capítulo era una amplia generalización.

1. Modernidad, modernismo, fin de siglo

Uno de los logros más importantes de los estudios hispánicos de los últimos tiempos consiste en la solución del conflicto que, a lo largo del siglo, había separado tajantemente los conceptos "modernismo" y "generación del 98". El desarrollo de un nuevo y más amplio concepto, el de "crisis de fin de siglo" ha demostrado ser mucho más fecundo en la comprensión del período, pues engloba los aspectos sociales, históricos y, particularmente, estéticos. Del mismo modo, este nuevo rótulo permite ensanchar los límites geográficos para explorar las relaciones artísticas de la cultura hispánica con los movimientos del resto de Europa. En esta nueva delimitación, el modernismo se debe entender ya no tanto como un programa estético sino como un nuevo rumbo adquirido por la institución literaria en lengua española, por lo cual el término "modernismo" se afianza como "definición omnicompreensiva de la literatura finisecular" (Mainer, 1994: 61).

La novela modernista hispanoamericana se vincula estrechamente con la modernidad y con la estética de *fin-de-siècle*. Estos términos a menudo se entrecruzan y se mezclan, tanto en su comprensión como en su aplicación; una breve mirada sobre ellos ayudará a deslindar su sentido y, por ende, su extensión. Sería preciso, además, reseñar la rica complejidad cultural del periodo que va de fines del siglo XIX hasta comienzos del XX, englobando una serie de relaciones que, en lo literario, comprenden al simbolismo y al naturalismo europeos, tanto como al modernismo hispanoamericano. Ese propósito, sin embargo, excede los límites del presente trabajo.

Se puede pensar en una especie de pirámide invertida que muestra, en su lado más amplio, al concepto de modernidad y que va estrechándose en la medida en que se precisan ideas como *fin-de-siècle*, modernismo, novela modernista, etc. hasta caracterizar al intelectual de la época. En un proceso que va de lo general a lo particular es preciso, sin embargo, recordar que no se trata de elementos excluyentes sino, al contrario, mutuamente determinantes.

1. 1. Modernidad

El concepto de partida, el más extenso, se refiere a la modernidad, caracterizada por aspectos tales como la novedad, la heterogeneidad, la pluralidad, lo fragmentario y lo secular. La idea de modernidad se remonta al siglo XVIII, cuando la Ilustración, retomando la semilla del Renacimiento, se replantea las relaciones cognitivas

entre el hombre y su entorno natural y social. Con todo, "lo cierto es que no será sino hasta el siglo XIX en que lo moderno se convierte, ya no en una opción individual, sino en un destino global." (Chaves, 1994: 16).

La modernidad, entendida como dinámica histórica de modernización, expresada como proceso progresivo de racionalización, concibe la historia como un gran relato emancipador; sin embargo, para los intelectuales de fines del siglo XIX, esa modernidad aparece ya como un proyecto inconcluso pues el conjunto de microrrelatos que componen el gran relato emancipador abandonó la esperanza y la ilusión de una verdadera liberación del hombre: "El proyecto ilustrado de la emancipación humana queda así frustrado y en su lugar se instala un proceso de incesante racionalización, burocratización y cientificación de la vida social." (Pico, 1992: 17). Los artistas, en general, y los escritores finiseculares en particular, se enfrentan a la crisis de la razón ilustrada como discurso unificador y globalizante, por lo cual orientan su práctica en la búsqueda de nuevas formas de percepción y de experiencia de la existencia social e histórica.

Desde una perspectiva latinoamericana, es preciso subrayar, siguiendo a Susana Rotker (1992: 29), que la modernidad significaba la percepción, por parte de las capas ilustradas, de los comienzos de la industrialización y la consolidación de estados burocráticos que se incorporaban al sistema económico mundial; esta percepción se entronca con la idea darwiniana de que todo progreso es positivo y toda evolución es un avance. Por su parte, Ángel Rama entiende la

modernidad como una "concepción socio-cultural generada por la civilización industrial de la burguesía del XIX, a la que fue asociada rápida y violentamente nuestra América en el último tercio del siglo pasado, por la expansión económica y política de los imperios europeos a la que se suman los Estados Unidos." (1974: 129), de la cual el modernismo no sería más que el conjunto de las formas literarias que la expresan.

1.2 Modernismo

Para muchos estudiosos el concepto de modernismo comprende a toda la literatura finisecular. Sin embargo, es necesario matizar esta utilización del término y delimitar su aplicabilidad. No sobra, por lo tanto, explorar brevemente diversos planteamientos que, en conjunto, componen una rica, amplia y, a veces, polémica panorámica crítica frente a ese complejo movimiento. Se puede comprobar que en el *corpus* de reflexiones teóricas alrededor del modernismo se enfrentan una serie de posiciones que, sin ser antagónicas, se pueden precisar como diferentes. De un lado, aquellas que consideran al modernismo como la expresión regional de una crisis universal y de otro, las que entienden al movimiento como expresión auténticamente americana.

Ante todo es necesario comprender al modernismo como un fenómeno de múltiples aspectos "ligado necesariamente a la aparición de la modernidad sociocultural en los centros más desarrollados de

Hispanoamérica hacia la década del 70." (Schulman, 1987: 12). Para Octavio Paz se trata de una respuesta tanto al cientifismo positivista como al empirismo, de una actitud espiritual, "por haber sido una respuesta de la imaginación y la sensibilidad al positivismo y a su visión helada de la realidad, por haber sido un estado de espíritu, pudo ser un auténtico movimiento poético." (1989: 129). La actitud vital de los escritores modernistas representa una toma de posición ante la sociedad burguesa y ante los ideales positivistas que en ella se imponen. En la medida en que se propone expresar en la literatura las transformaciones sociales e intelectuales, el modernismo se asumió como oposición a la literatura vigente, tanto en España como en América Latina, marcada fuertemente por el romanticismo, el costumbrismo y el naturalismo. Por esta misma razón presenta una orientación, a menudo problemática, hacia la literatura francesa del momento.

En un prolijo trabajo dedicado a la novela modernista hispanoamericana, Aníbal González analiza este movimiento desde la perspectiva teórica del post-estructuralismo. Para este autor el modernismo realizó lo que denomina una "modernización textual", a partir de la asimilación de la filología renana en su proceso de creación literaria: la filología, precisa, "fue el modelo por excelencia del quehacer literario de los modernistas." (1987: 19). También establece el modernismo, explica González, una fructífera relación con el periodismo, actividad que entró a disputar con la filología la autoridad y la relevancia en la palestra intelectual; tanto la una como la otra trabajan alrededor del texto pero con acercamientos diferentes:

la filología ve los textos como objetos de conocimiento, y el periodismo los ve como mercancías; la filología aspira a producir, partiendo de los textos, una síntesis totalizante, mientras que el periodismo busca captar el instante, el momento, en toda su minuciosidad empírica, sin aspirar a una síntesis; el periodismo, además, atenta contra la noción de "autor" ---tan vital para la filología y la literatura del siglo XIX---, pues lo que más importa en el periodismo es la información misma y no quien la transmite. (1987: 20)

Como, precisamente, una de las actividades a las que acudieron los intelectuales para sobrevivir fue el trabajo periodístico, en buena medida opuesto a los valores desarrollados por la práctica literaria, se puede afirmar que "el modernismo hispanoamericano se fundó en medio de un complejo tira y afloje entre literatura, filología y periodismo" (González, 1987: 20), por lo cual la actividad creadora de los modernistas, en mayor o menor medida será determinada por estas tres actividades, enmarcadas en el contexto de la cultura finisecular.

Françoise Perus (1992: 96) caracteriza al modernismo a partir de la concurrencia de dos elementos fundamentales: aunque complejos. En primer lugar, la reacción de los intelectuales ligados a la aristocracia tradicional en la medida en que sufren un doble desplazamiento: de un lado, el de las nuevas prácticas del mercado, que los despoja de su lugar predominante en la conducción de la sociedad y, de otro, el de la nueva capa de intelectuales, enrolados en el positivismo, que los margina en este campo. En segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, los artistas modernistas intentan delimitar un espacio propio

dentro del cual el arte continúe expresando "la misteriosa, cadenciosa y eterna armonía del universo, profanada por la ciencia y el *materialismo* imperante" (1992: 96). La dinámica histórica los margina en tanto no logran superar los condicionamientos ideológicos y culturales de la sociedad en que se mueven:

De modo que el universo estéticamente conformado por ellos, a la vez sensual y metafísico, opulento y delicuescente, traduce de modo contradictorio tanto su pérdida de perspectiva histórica ---ansia de eternizar los valores aristocráticos y jerárquicos del pasado--- como su desesperada voluntad de adaptarse a la estética del lujo y al cosmopolitismo de una nueva oligarquía dependiente. (Perus, 1992: 96)

Desde una perspectiva similar, Carlos Javier Morales llega a conclusiones parecidas al señalar cómo los ideales absolutos (Verdad, Bondad, Belleza) se hacen a un lado en la medida en que prolifera el afán de riqueza y de bienestar material:

El artista ---y, por tanto, el escritor--- experimenta un angustioso sentimiento de vacío ante ese derrocamiento de los grandes ideales. Lo que para el común de los mortales es síntoma de bienestar y de progreso, para el artista y el escritor se torna en una profunda crisis de valores. La literatura modernista no será, por tanto, sino la vía para acceder a esos valores absolutos de Belleza y de Bondad, que los autores del movimiento no aciertan a distinguir realmente. (1994: 38)

El escritor modernista pertenece a esa sociedad en crisis que quiere creer en la razón y en la técnica, teniendo, por lo tanto, que perseguir los valores absolutos con los medios que le proporciona esa misma sociedad, "de modo que el goce en los objetos materiales y en los placeres sensuales, generalizados en la sociedad del momento, también será para los modernistas el punto de partida en la búsqueda de la Belleza absoluta" (1994: 39). El arte se convierte en el vehículo para llegar a los valores verdaderos y eternos; por medio del arte se sacraliza la realidad. El lenguaje cargado de sensualidad es el más adecuado instrumento para la expresión del nuevo espíritu. En una síntesis afortunada de su análisis, Morales concluye:

El modernismo aspira a la Belleza y a la Bondad, pero ésta se identifica con aquella: si el artista ya no dispone de leyes morales, sino de objetos bellos, sólo cabe conquistar la Belleza, para, desde ella, gozar también el Bien supremo. La ética se hace estética, del mismo modo que el arte se convierte en religión. (1994: 40).

Es importante señalar, sin embargo, que la respuesta de los modernistas al vacío espiritual generado por los elementos críticos del positivismo hacia los aspectos religiosos y metafísicos de la tradición suele adoptar modalidades distintas. Al lado de la reacción contra el mercantilismo y la racionalidad burguesa aparece el retorno a la naturaleza y al misticismo, la búsqueda de la esencia de la naturaleza en la divinidad; el arte logra captar la expresión de Dios en la creación. Se entiende a la naturaleza como un bálsamo, un consuelo frente a la tiranía de la razón, como una preparación para la virtud.

Entendido como fenómeno sociocultural, el modernismo se inicia en Cuba como proyecto de una narrativa emancipatoria y antiimperialista. Inicialmente, aparece como una fuerza subversiva y una expresión de la resistencia a la forma mercantil de la revolución cultural burguesa. En la especificidad del fin de siglo hispánico los modernismos son definiciones nuevas de una experiencia sociocultural que apunta igualmente a nuevas formaciones ideológicas, a nuevas formaciones discursivas del sujeto social.

El modernismo comparte un amplio proyecto político y socioeconómico en sus orígenes y participa en la nueva proyección y empresa liberadora histórica. La guerra entre España y los Estados Unidos da coherencia al movimiento y une los desarrollos latinoamericano y español. La lucha cubana por la independencia, al final del siglo XIX, culminó con la derrota de la metrópoli española --"el desastre"-- y permitió la consolidación de un nuevo imperio. Al mismo tiempo las naciones hispanoamericanas que ya eran independientes se rebelaron contra los preceptos y las tradiciones impuestas por España. El nuevo movimiento literario es, de ese modo la manifestación del espíritu latinoamericano y su autorrealización en el arte.

1.3 Novela modernista

Aparentemente, la literatura finisecular se inclinaba más por la lírica que por la novela, desconfiando de ésta puesto que representaba la expresión naturalista en su forma más refinada. Aún así, la prosa

modernista muy pronto dio muestras de un rico proceso de transformación de la lengua. La renovación modernista se dio en la prosa antes que en el verso; es más, se puede afirmar que la prosa desempeñó un papel esencial en la gestación y en el desarrollo del movimiento, trabajando aspectos expresivos inéditos. Siendo prosa de poetas, se orientó hacia las sugerencias y musicalidad que podía ofrecer la frase corta, nerviosa y desarticulada. Tanto Martí como Gutiérrez Nájera:

... ostentan en su prosa unos recursos estilísticos que poco más tarde serán asimilados por la poesía y que suponen, ya desde el principio, una nueva concepción del lenguaje literario. Esta nueva lengua, pletórica de símbolos en casi todas sus modalidades (sinestesias, desplazamientos calificativos, construcciones impresionistas y expresionistas, etc.) no duda en apropiarse de los instrumentos expresivos de otras artes, como la pintura, la escultura y la música. (Morales, 1994: 37)

De tal modo que el lenguaje literario se convierte en un fin del arte literario, proyectándose más allá de su simple intención comunicativa; los modernistas desarrollaron, hasta el límite, la conciencia de que la obra de arte se configura de un modo armonioso en la medida en que forma y contenido se determinan mutuamente.

La escritura modernista evidencia un afán de perfección en todos los niveles de la forma, siguiendo el modelo de la prosa artística establecido por Martí, que "se forja al calor de la compenetración entre la literatura y la filología: es una prosa en que las palabras se manejan

como cosas y que está supremamente atenta a las resonancias, a los vínculos fónicos y semánticos de las palabras." (González, 1987: 25). También hay una temática propia del modernismo expresada a través de la novela, que se mueve alrededor de la mujer fatal, la interioridad, el refinamiento, el tedio, etc. Desde el punto de vista de las ideas, la novela modernista es antipositivista y antinaturalista en la medida en que desarrolla una conciencia crítica frente al intento de adoptar en la creación literaria los modelos tomados de la ciencia; así mismo, la novela modernista es muy cauta cuando se plantea las relaciones entre literatura y sociedad, asumiendo una perspectiva cosmopolita y urbana que casi siempre se presenta a partir de la visión de un artista en conflicto con su tiempo. De este modo, la novela modernista se convierte en una seria reflexión sobre el papel del intelectual en su medio.

Si bien la novela modernista sigue, en términos generales, los modelos europeos, desarrolla su propia herencia en la transformación de los medios expresivos. Klaus Meyer-Minnemann (1987: 249-250) caracteriza a la novela del modernismo hispanoamericano por medio de una serie de rasgos que se pueden sintetizar así: en primer lugar, este tipo de narración acude a la construcción de un mundo, dentro de la ficción, que represente plenamente la realidad contemporánea; en segundo término, estas obras suelen presentar una fuerte concentración argumental en el protagonista, con énfasis en su vida interior; hay, además, una oposición conflictiva entre el sistema de valores del protagonista y un medio ambiente bastante limitado; aparece, también, la afirmación de un vanguardismo estético o cultural

en contraposición a un contexto poco favorable; igualmente muestra este tipo de novela una elaboración cuidadosa de los medios expresivos literarios en abierto rechazo de las formas, predominantemente oratorias, vigentes. Estos rasgos, que aparecen de modo particular en cada novela, no se presentan necesariamente en todas, como tampoco existe una novela en la que se encuentren todos.

La producción novelística del modernismo es notable, aunque hasta hace poco no se consideraba en su conjunto. Al establecer el *canon* de la novela modernista Aníbal González realiza una cuidadosa revisión de la tradición crítica. No sobra señalar que este *corpus* no podía incluir la novela de Manuel Gutiérrez Nájera que aquí se estudia y cuyo reciente descubrimiento adelanta el inicio de la narrativa modernista hasta 1882. La contabilidad realizada da cuenta de cerca de 40 novelas y más de 21 autores que van desde *Amistad funesta*, 1885, de José Martí, hasta *El embrujo de Sevilla*, 1927, de Carlos Reyles, pasando por *De sobremesa*, 1896, de José Asunción Silva, por las conocidas novelas de José María Vargas Vila y por muchas otras; las obras de José María Rivas Groot, *Resurrección*, 1901, y *El triunfo de la vida*, 1911, no destacan de manera especial aunque sí aparecen en el estudio de Meyer-Minnemann (1991), en donde se les cita como ejemplo de superación de la ruptura con el mundo a través de la fe cristiana.

1. 4. El pensamiento finisecular

Dos aspectos interesa considerar aquí en la medida en que constituyen parte del clima del pensamiento dentro del cual se desarrolla el modernismo. En un sentido amplio, el positivismo es visto como término de contradicción por parte del intelectual modernista. De otro lado, lo que se denominó en su momento el "modernismo teológico" no es otra cosa que la resonancia religiosa de la tan mencionada crisis finisecular en Occidente.

1. 4. 1 *Positivismismo y modernismo*

En la medida en que pretende servir de religión auténtica y fundamento tanto de la organización social como de la conducta individual, el positivismo está en la base de la configuración de un nuevo tipo de colectividad técnica e industrial, sustentada en el conocimiento científico. Dos líneas fundamentales conforman el positivismo: el positivismo social de Saint-Simon, Comte y Stuart Mill, que propone a la ciencia como fundamento de un nuevo orden social, y el positivismo evolucionista de Spencer, que busca justificar el valor religioso de la ciencia.

La independencia de las antiguas colonias españolas en América obedeció a una serie de causas objetivas que se aglutinaron alrededor de la ideología positivista como instrumento de ruptura con el pasado. El pensamiento de las nuevas repúblicas rechaza el del pensamiento

escolástico y metafísico, que identificaba con la tradición colonial, y se proyecta hacia la modernidad por medio del positivismo.

La búsqueda de una identidad propia produce una forma particular de reflexión filosófica, acorde con las particularidades de cada nación. Abellán (1972: 87-88), al precisar los puntos fundamentales de la postura hispanoamericana señala, en primer lugar, el rechazo de la visión teocéntrica de la escolástica, que es reemplazada por una cosmovisión centrada en la naturaleza; de otro lado, subraya la estrecha vinculación entre el liberalismo y el positivismo que, a menudo rechazada por algunos pensadores, es asumida por quienes pretendieron justificar las dictaduras establecidas en la región. La búsqueda de una moral sustentada por la ciencia en estrecha relación con el naturalismo, al igual que la exaltación del desarrollo científico e industrial, completan esta doctrina que pretende establecer la identidad latinoamericana en ruptura con su pasado colonial.

Para Paz la introducción del positivismo, en Hispanoamérica en general y en México en particular, se produjo más bien como un autoengaño que, al tiempo que expresaba una crítica radical contra la religión y la ideología tradicional, producía el desmantelamiento de la metafísica y de la fe religiosa de las conciencias. Según el ilustre escritor, "las clases intelectuales de América Latina tuvieron una crisis en cierto modo análoga a la que había atormentado un siglo antes a los europeos: la fe en la ciencia se mezclaba a la nostalgia por las antiguas certezas religiosas, la creencia en el progreso al vértigo ante la nada." (1989: 128).

La historiografía acerca del modernismo y sus relaciones con el positivismo ha logrado establecer importantes relaciones entre estos dos movimientos del espíritu. Según Schulman y Garfield:

Las indagaciones y meditaciones de los escritores hispanoamericanos, quienes antecieron a los de España en la búsqueda de la modernidad y en el cultivo de un estilo modernista, coincidieron con la aparición del positivismo como filosofía aplicada o (en algunos países) ideología oficial. En sus variantes comtianas y spencerianas, el positivismo que se extendió en todos los países de América a partir de la «Oración Cívica» de Gabino Barreda (1857), propuso conceptos utilitarios de fondo revisionista y de vaga intención idealista con frecuencia desapercibida. Filosofía identificada con la modernidad burguesa y manipulada por voceros de modernización preindustrialista, sirvió de catálisis en el replanteamiento de ideas sobre la estructura y la naturaleza de la sociedad y la cultura." (1986: 23-24).

Según estos autores, el modernismo tomó del positivismo su preocupación crítica y reformadora, su interés por relacionarse con otras manifestaciones culturales. Al mismo tiempo se generó una ruptura con normas y tradiciones lo cual se tradujo en búsqueda de nuevos espacios de expresión.

Señala Leopoldo Zea, citando a Justo Sierra, que fue la clase media de los estados la que alimentó, con hombres llenos de ideales, el movimiento de Reforma, "Es este el nuevo grupo, la nueva clase social que habría de salir vencedora después de más de medio siglo de lucha. Esta nueva clase social alcanzaría el máximo de su desarrollo con el Porfiriato." (Zea, 1993: 46).

De este modo la nueva mentalidad, adecuada a las condiciones particulares de la nación mexicana, respondía a las necesidades de una burguesía que consolidaba su ascenso al poder. En la medida en que el poder de la iglesia había sido resquebrajado y finalmente se había logrado la paz, las condiciones para establecer la unidad de la nación estaban dadas; con todo, esta unidad se sustentaba en los intereses de la clase dominante y por ende en la idea de progreso. Esta nueva burguesía mexicana, que en un principio combatió contra las clases privilegiadas utilizando principios jacobinistas, se convirtió, a su vez, en clase dominante:

Aquí surge una segunda etapa de la burguesía en México. Esta etapa fue la del orden. Obtenido el triunfo, obtenido el poder, era menester afianzar éste, y para ello era menester una filosofía de orden. Esta filosofía no fue menester crearla, esta filosofía fue el positivismo. (Zea, 1993: 47)

Según Charles A. Hale, la transformación del liberalismo mexicano se sustentó en "el surgimiento de la doctrina de la política científica, apuntada por Gabino Barreda en 1867 pero enunciada sistemáticamente por vez primera en 1878 por una 'nueva generación' de intelectuales periodistas en el diario *La Libertad*" (1991: 399-400). La citada doctrina partía del positivismo francés de comienzos del siglo y desarrollaba una revisión de las ideas clásicas liberales y democráticas para proponer una nueva era sustentada en la ciencia y desarrollada a partir de la observación, la experimentación y los hechos, dejando de lado dogmas y abstracciones: "La administración por unos especialistas

científicamente educados debía reemplazar a la política tradicional como base del gobierno eficaz" (1991: 400). Los nuevos liberales apostaron por la reforma a la Constitución y por la figura de Porfirio Díaz para poner en práctica su propuesta. A partir de la necesidad de formar a las nuevas generaciones según los requerimientos de la sociedad que se estaba gestando, Gabino Barreda utilizó al positivismo como instrumento ideológico que sustentara conceptualmente la nueva realidad política y social.

Con todo y ser los liberales de nuevo cuño quienes proponían las doctrinas positivistas, la inspiración más inmediata se encontró en la práctica de los regímenes contemporáneos de Francia y España que a partir de un gobierno fuerte de corte "liberal-conservador" lograron restablecer el orden luego de periodos anárquicos. El liberalismo conservador se orientó más que nada a la promoción de la política científica dentro del marco de la constitución apoyando de paso a la figura de Porfirio Díaz; en este sentido se puede afirmar que la polémica se dio en el seno de dos grupos liberales. "El debate no tuvo lugar entre positivistas y liberales o entre subversores y defensores de la Constitución sino entre dos grupos de constitucionalistas, dos grupos en verdad liberales: los liberales conservadores (o defensores de la política científica) y los liberales doctrinales o clásicos." (1991: 401). La discusión, entonces, se situó siempre en el marco de la constitución y en un ambiente de consenso ideológico.

1. 4. 2 *El modernismo teológico*

Un elemento que se suele soslayar cuando se hace una caracterización de la crisis de finales del siglo XIX es el referente al pensamiento religioso. El papa Pío X, con la encíclica *Pascendi dominici gregis*, del 8 de septiembre de 1907, condenan un intento de reforma católica, producto de lo que denomina la "crisis modernista" por la que pasa el pensamiento cristiano en las postrimerías de la centuria pasada y los comienzos de la presente.

Se puede afirmar que esa crisis modernista en el ámbito teológico es el resultado del encuentro entre el pensamiento cristiano y las diversas disciplinas que se desarrollan aceleradamente en la época: en primer lugar, las ciencias experimentales, que crecen rápidamente por sus fronteras, en especial la bioquímica y la paleontología; por su parte, la exégesis bíblica se quiere convertir en una disciplina científica con el apoyo de la filología y la paleografía; y, finalmente, la filosofía alemana que, partiendo de Kant y del idealismo germano, influye notablemente en historiadores, críticos y teólogos.

Aunque el movimiento tiene una larga trayectoria, es en 1904 cuando recibe su denominación, un tanto peyorativa, de modernismo, en consonancia con la crisis finisecular que repercute en todos los ámbitos del pensamiento. El papa habla de los excesos de la modernidad refiriéndose al interés de promover un catolicismo más claro que el propuesto, hasta ese momento, por la tradición escolástica.

A lo largo del siglo XIX se constituyeron nuevas disciplinas dentro de los estudios religiosos como respuesta a la necesidad de adecuar, a los tiempos modernos, la enseñanza eclesiástica tradicional. "De la aplicación de los métodos positivos a un sector hasta entonces considerado fuera de su competencia nació el modernismo." (Azam, 1989: 49). En la investigación sobre los textos bíblicos, el estudioso se encontraba con la necesidad de distinguir entre lo que se puede denominar "inspiración divina" y las referencias documentales al contexto histórico. El análisis de los relatos orientales, por ejemplo, entre los cuales se ubican los textos sagrados, requería de los nuevos enfoques desarrollados por las ciencias contemporáneas:

Así, renunciar a los métodos positivos equivalía para el exégeta a condenarse a adoptar una postura de inferioridad; si por el contrario, los aceptaba, se exponía a introducir el libre examen en una religión que lo excluía, recurriendo al tratamiento apologético o autoritario. (Azam, 1989: 50)

De este modo, el modernismo cuestiona las estructuras tradicionales de la fe, tanto en la religión católica y su ortodoxia ancestral como en otras confesiones. Se puede señalar la búsqueda, por parte del pensamiento teológico contemporáneo, de un sustento pragmático que asume como verdadero aquello que nutre su espíritu religioso, considerando las religiones, ante todo, como sistemas simbólicos que expresan aspiraciones humanas más profundas.

En este contexto resultan significativas las preocupaciones de un escritor de la talla de don Miguel de Unamuno, para quien la teología, más allá de la intención cognoscitiva del ser supremo, es la reflexión que hace el hombre a partir de su fe o de su personal experiencia religiosa. Este puede ser, en sentido amplio, el significado del modernismo teológico en la medida en que desplaza el centro de la vida religiosa del entendimiento a la voluntad y a la acción, reduciéndola a la experiencia moral de tal modo que deja de lado su carácter específico.

1. 5 El discurso crítico sobre el modernismo

Dentro del grupo de críticos que estudian al modernismo como movimiento, se pueden señalar dos grupos perfectamente diferenciados; una parte defiende la distinción taxativa entre un modernismo hispanoamericano y un noventaiocho español; otra, quiere comprenderlos, indiferenciadamente, dentro de la crisis general de la época, acelerada por el final del siglo. Una postura intermedia sería la que representa Pedro Salinas, quien por medio de una bella, aunque ya gastada imagen, propone:

Si me permitiera imaginar la literatura de nuestro siglo xx como paño de tapiz, la urdimbre sería el modernismo; la trama, el 98; de éste viene lo más recio de la hilaza, mientras que los hilos de oro que realzan el conjunto deben ponerse a cuenta de Modernismo cursado perito en brillanteces. (1980: 87)

Más allá de las tendencias del discurso crítico, es necesario subrayar que el origen mismo del movimiento modernista está en el lenguaje, pues los intelectuales, como reacción a su progresiva marginación, colonizaron y subvirtieron una serie de discursos ya institucionalizados, como los de la religión y la ética, pero también aquellos que surgían en ese momento como los de la psicología y los de la ciencia positiva en general (Cardwell, 1994: 84). Parte de esa confianza y ese interés en la conformación de nuevas formas discursivas se expresa en la esperanza que la mayoría de los intelectuales de la época ponían en el arte como instrumento de progreso espiritual.

Schulman (1993: 257) ha señalado la necesidad de reestructurar el canon crítico alrededor del modernismo en la medida en que la crítica tradicional, el discurso autoritario que se ha impuesto, no comprendió la heterogeneidad de la escritura de la época ni sus fundamentos sociales. Del mismo modo, una miope recepción no pudo valorar más allá de los aspectos externos, puramente estilísticos, ni logró establecer su conexión con la coyuntura histórica del momento. Para este autor, la necesaria revisión de la mirada crítica sobre el modernismo implica comprender que más allá de las contradicciones del movimiento, existe "un núcleo de signos discursivos que conforman un sistema normativo social, cultural y literario", pues los escritores de la época "incorporaron en sus textos el mundo en trance de modernizarse, cuyas estructuras sociales y valores materiales y utilitarios ahogaban a estos artistas." (1992: 259-260).

La crítica tradicional ha insistido, con exceso, en el carácter artificioso y decadente del lenguaje modernista, sin reparar o sin querer ver que, precisamente, ese tipo de expresión constituye la creación de nuevas formas discursivas, la instauración de un nuevo poder del lenguaje; Cardwell, citando los planteamientos de Juan Ramón Jiménez al respecto, concluye:

Lo «anormal» y lo «degenerado» se habían convertido en «normal» («los más naturales poetas») y en regeneración de la vida («alimento constante de su vida»). Nos hallamos ante un proceso que confirmaría la tesis de Foucault de una «estrategia de lucha ... un punto de inversión posible». (1994: 86)

En este mismo sentido, Iris Zavala considera que los textos del modernismo latinoamericano configuran un proyecto estético de emancipación colectiva que "se proyecta en interpelaciones ideológicas hilvanando deseos en el discurso del lenguaje" (1991: 233).

Con todo, las dos tendencias críticas coinciden en que el movimiento llevaba implícita una contradicción. Lo que comenzó siendo una lucha contra la institucionalización de expresiones culturales que se pudieran considerar colonialistas, terminó siendo una rebeldía institucionalizada que finalmente fue absorbida por la sociedad contra la cual se levantó y dentro de la cual encontró su disolución. Sin embargo, algunos elementos modernistas se desarrollan fructíferamente proyectándose hacia los vanguardismos en América Latina.

2. *Por donde se sube al cielo*, inicio de la novela modernista.

El estudio de la primera novela producida dentro del modernismo implica una pluralidad de aspectos. En este capítulo se aborda, esencialmente, el estudio de la poética que preside la configuración del texto. Dado que *Por donde se sube al cielo* no es ampliamente conocida, pues hasta 1994 no fue editada en forma de libro, se inicia el presente análisis con una síntesis argumental, se expone luego la estructura narrativa y se continúa con la indagación sobre las condiciones de la enunciación y la poética de la obra.

2.1 Síntesis argumental

Para la exposición del argumento de *Por donde se sube al cielo*, se cita la introducción de Belem Clark de Lara (1994: LXX-LXXIII) a la edición publicada por el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Es indispensable anotar, sin embargo, que en la lectura propuesta en el presente trabajo se restituye la ubicación inicial al

episodio titulado "Paréntesis", que en la edición original, por entregas, apareció como capítulo VI.

Capítulo I: « *"Comedianta"* (capítulo I). El autor inicia la obra con la descripción de la vida nocturna de París; esto nos permite situar el momento y el lugar de la acción. El título alude a la actividad a la que se dedica la protagonista. Aquí se nos pone en antecedentes de quién es este personaje, cuál es y cuál fue su vida hasta la noche antes de salir a las playas de Aguas Claras en donde pasará el verano. Este capítulo constituye el principio o introducción de la novela.»

Capítulo II: « *"A orillas del mar"* (capítulo II). Se inicia el desarrollo de la acción; el narrador nos lo advierte en el título: "A orillas del mar"; se trata de un paisaje diferente al que conocíamos: de París nos lleva a Aguas Claras que "cuando comienza nuestra historia, estaba en plena posesión de su silencio". Desde este punto podemos seguir los momentos clave que marcarán la acción, y, a su vez, presentarán la trayectoria ascendente que nos conducirá al clímax y al desenlace. En este segundo capítulo, Magda aparece como amante de Provot, un anciano que la presenta como su sobrina. Su vestuario, como corresponde a una "comedianta", es lujoso y llamativo. Su nuevo "papel" de sobrina, inesperadamente otorgado por su amante, le requiere nuevas exigencias: es necesario escribir a la modista y cambiar su guardarropa. Magda es, hasta aquí, la "comedianta".»

Capítulo III: « *"Por donde viene el amor"* (capítulo III). Magda, por influencia de las nuevas amistades hechas en Aguas Claras, empieza a identificarse "con su papel de joven casadera". Descubre, a través de Eugenia, que Raúl la ama, y ella también comprende que "amaba a su manera, con flaquezas y

debilidades, sin fuerza para el sacrificio, pero amaba". Provot se ha dado cuenta de la atracción entre Magda y Raúl. Discute con ella, le recuerda su posición de mujer prostituida, recogida y protegida por él y, por ende, sometida a su voluntad de propietario de su vida. A partir de este capítulo se inicia la trayectoria ascendente del relato.»

Capítulo IV: « *"Empieza el dúo"* (capítulo IV). Magda y Raúl aparecen por primera vez "¡como dos novios!" Ante la amenaza de Provot de partir al día siguiente, Magda decide prolongar "algunas horas más de engaño [...]" Después de todo ya estaba acostumbrada a esas bruscas caídas de telón, ¿no era una comedianta?" Magda, hasta ese momento, es coherente con su posición, y sólo vive un sueño.»

Capítulo V: « (capítulo V) [Faltan en el folletín las páginas 97 a 108, en ellas finaliza en capítulo IV y se inicia el capítulo V. Puede suponerse que en estas páginas aparece el regreso de la comida campestre (con la que finaliza el capítulo IV) y, quizá, la declaración amorosa de Raúl]. A partir de la página 109, escuchamos las reflexiones de Magda. Toma conciencia de su realidad y sabe que su pasado le hará perder a Raúl. Desesperada, va a buscarlo para entregarse a él, pero la vergüenza de ser descubierta como cortesana la regresa a su alcoba.»

Capítulo VI: *"Paréntesis"* (apéndice 1). Un modesto empleado de la *morgue* de París vive en un estado de alegre soltería que le permite disfrutar de sus inclinaciones a la música y la literatura, llevando una vida independiente y desahogada. Incitado por un compañero de trabajo acepta una invitación a la casa de una familia burguesa en la que conoce a quien será su esposa. La exaltación del vino, la comida y el ambiente familiar le llevan a cambiar

su atractiva existencia por el papel de un resignado padre de familia que lucha para aumentar su menguado salario. La narración la realiza el protagonista desde un lúgubre presente en el cual añora su luminoso pasado. Toda la historia se enmarca en precisos contornos históricos y sociales, llenos de referencias a la vida superficial de los burgueses y a la triste condición del intelectual frustrado que debe orientar sus esfuerzos creadores al triste y prosalco tema de los cadáveres.

Capítulo VII: « *"Al despertar"* (capítulo VI). Magda toma una decisión: amará a Raúl. Para ello redimirá su vida. "La Magdalena lloró mucho y Jesús la perdonó porque había amado". Pide a Raúl tres años para probar la solidez de sus sentimientos. La cortesana ocupará ese tiempo en modificar su vida. No se dejará vencer por el destino. Su lucha comienza la noche de su última cita con Raúl. Aquí se inicia el clímax: Magda se enfrenta a Provot, quien está a punto de descubrirla.»

Capítulo VIII. « *"La misma jaula: otro pájaro"* (capítulo VII). Magda ha regresado a su alcoba de París, a su "misma jaula", pero ya es otra. La fiebra la ha hecho su presa. En una pesadilla, lucha sola contra los monstruos y contra los elementos y, al fin, es vencida: "sus piernas flaquearon, dobló el cuerpo y cayó de cabeza sobre una aguja de granito".»

Capítulo IX. « *"El último acto"* (capítulo VIII). "La cómica empezaba a descascararse y la mujer aparecía". "Magda, la rubia, se moría": sus atavíos ya no eran escandalosos, su pelo ya no recibe tinte alguno, su cutis aparece limpio. Es otra mujer. "Quería despedazar los férreos eslabones de esa cadena que la ataba a su pasado". Vende sus muebles y, en el extremo total de su cambio, decide obsequiar las ganancias a los pobres. Magda va

camino de la redención por el amor. De todos sus bienes ha conservado un dedal de oro, símbolo del trabajo, de la felicidad y de la virtud. Este es el desenlace.»

2.2 Estructura narrativa

Los acontecimientos que constituyen la historia en la novela se ordenan alrededor de una serie amplia de valores que le dan sentido: **culpa-castigo-expiación-beatitud:**

-*Culpa:* Aunque no se puede hablar en este caso de una culpa en términos categóricos, pues tanto el destino como el contexto inciden en el comportamiento de la protagonista; es evidente, sin embargo, que una tendencia al lujo, al despilfarro y a la vida muelle puede ser considerada como la esencia de la responsabilidad de Magda.

-*Castigo:* En la medida en que Magda vive una existencia superficial y bohemia, no conoce los sentimientos profundos y auténticos. Cuando descubre el verdadero amor y quiere realizarse construyendo una nueva vida, encuentra que su pasado se convierte en el más terrible obstáculo para sus aspiraciones. La imposibilidad de realizar sus deseos la lleva a reconocer su culpa.

-*Expiación:* La necesidad de recuperar su vida virtuosa, borrando su pasado, la obligan a pasar por una serie de pruebas que la llevan a luchar consigo misma, con su viejo amante y con la sociedad que, hasta ese momento, la ha mimado. Esta lucha se expresa y se

condensa en una serie de pesadillas, acompañadas con fiebres, que le atormentan en medio de un mar de dudas.

-*Beatitud*: La redención aparece en este caso apenas sugerida, pues hace parte del plan de rehabilitación de sí misma concebido por Magda. Al finalizar la novela, el dedal de oro queda como símbolo de la posibilidad que tiene la joven de vivir en la virtud y merecer el amor de Raúl.

Esta secuencia de situaciones se enmarca dentro de una serie de acontecimientos que se cuentan por medio de saltos hacia atrás que pretenden iluminar el pasado de Magda y explicar, de este modo, las razones de su actual situación.

2. 2. 1 *La metamorfosis*

En este contexto se produce el episodio más significativo dentro de la novela: la *metamorfosis* de Magda. En la novela de Gutiérrez Nájera, la metamorfosis aparece como una forma de comprensión y representación del destino particular de la protagonista. Expuesto por medio de una serie de momentos críticos, este proceso puede ser entendido como significativo del destino humano en su conjunto. Esta particular significación cobra un sentido más amplio cuando se enlaza el conflicto de Magda con el de ese oscuro parisino, empleado de la *morgue*, resignado a su vida matrimonial, que aparece en el capítulo VI.

Desde la antigüedad, el proceso conocido con el nombre de metamorfosis implica un cambio a partir del cual un ser se convierte en otro, se transforma, adquiere un estado diferente al original. Es importante subrayar que no se trata de un proceso de deformación gradual, de un devenir necesario sino de un tránsito a partir de un momento de crisis lo cual genera una especie de renacimiento. En la obra de Gutiérrez Nájera es evidente que se trata de una novela de la crisis, en la medida en que los acontecimientos no se desarrollan a partir de un tiempo biográfico, pormenorizado, sino que se limitan a la representación de unos pocos momentos que deciden el destino de Magda; se trata de momentos realmente insólitos y excepcionales, en contraste con la serie de acontecimientos que han constituido su vida cotidiana hasta entonces. El narrador selecciona aspectos que determinan la imagen de la protagonista con el fin de ilustrar el contraste entre dos etapas radicalmente opuestas de su vida. Esta contraposición establece claramente la imagen de Magda y señala el carácter de lo que va a ser su vida posterior, determinada por un renacimiento, generado a su vez por la crisis que la redime y por el purgatorio que la purifica. El final es totalmente abierto en tanto que el lector, narratario o destinatario del mensaje, no conoce el rumbo que toma la vida de Magda pero intuye este sendero a partir de los acontecimientos que se desarrollan con posterioridad a la crisis.

En un principio la actriz debió asumir el papel de "sobrina" de Provot debido a las imprudentes preguntas del hotelero Durand, pero en la medida en que se relaciona con Eugenia, con Mme. Lemercier, con Raúl y con las personas del balneario, asume no un papel sino un

lugar; su vida se desenvuelve con naturalidad en medio del campo, del ambiente provinciano, pero especialmente entre la amistad, el respeto, la virtud, en fin, aquellos aspectos positivos de la vida que no había podido conocer antes y cuyo contraste con los que había dejado en París es evidente. Se sentía apreciada como persona, no como objeto de placer, tenía una amiga, un admirador sincero y una anciana que le podía querer como madre. Descubrió una vida que nunca antes había conocido, una vida en la que se sentía a gusto olvidando joyas, lujos y placeres de ciudad.

La perspectiva que se encuentra aquí es muy simple e incluso maniquea y se expresa en los discursos en que el narrador defiende a Magda; según este planteamiento, ella no había conocido otro ambiente que el de la farándula, otros placeres ni otros atractivos que los propios de ese medio: riqueza, lujos, excesos. Desde esa perspectiva, no tenía la culpa de haber tomado ese camino, se dejó embriagar por aromas y pasiones que tenía a la mano y no conoció de cerca a la virtud; no tuvo una madre que le orientara y le aconsejara. El nuevo ambiente en el que se mueve genera en Magda esta metamorfosis, la hace sentir virtuosa y, olvidando el pasado, se siente redimida por el amor.

La metamorfosis de Magda cobra toda su dimensión en el tiempo. El narrador explica la forma en que la inocente niña, siguiendo los impulsos de la vida fácil en la que creció, genera una iniciativa de vida que pronto se convertirá en una culpa; al seguir sus inclinaciones a ese lujo y a esa celebridad que se le ofrecían en la vida del teatro, escoge

el camino que desemboca, necesariamente, en una cadena de acontecimientos que le llevarán a la perdición. Es necesario subrayar, sin embargo, que el primer paso de ese proceso, no es, de ningún modo, producto de la casualidad sino de una escogencia libre, aunque inducida tanto por el ejemplo como por el contexto en el que se desenvolvía. De la misma manera el último paso, el que da inicio a la metamorfosis, se genera a partir de influencias positivas del medio.

La elección. La lógica de los sucesos se subordina a otra lógica superior. Una serie de acontecimientos casuales, todos ellos acaecidos en el balneario de Aguas Claras, generan el conflicto. Sin embargo los sucesos en sí no son esenciales pues el verdadero detonador ha sido el descubrimiento del amor auténtico. Este descubrimiento repentino marca un agudo contraste con el transcurrir superficial de su vida anterior determinada por dos elementos que son significativos en mayor o menor medida: el contexto y la herencia, de una parte, y la elección que ha realizado, de otra.

Los discursos en tono moralista, por parte del narrador, insisten en que la protagonista careció de orientación. Su madre la veía poco, ocupada como estaba tanto con su trabajo en las tablas como en la disipación propia del medio. Tampoco pudo encontrar una guía espiritual en la religión, pues, según el narrador, su madre se desentendió totalmente del asunto colocándola en un colegio laico en el cual las profesoras tampoco se esforzaron por inculcar fuertes principios morales en su alumna. Del mismo modo, insiste el narrador, la joven heredó ese espíritu derrochador y superficial, amante del lujo y

de la apariencia, que la había consumido en una vida estéril y que habría de atrapar a Magda. Se puede pensar, a estas alturas, en un cierto determinismo, en el cual confluyen la herencia y el medio, más cercano al naturalismo francés que al modernismo hispanoamericano.

Después de la muerte de su madre y gracias al apoyo del antiguo protector de aquella, obtuvo Magda un humilde trabajo como costurera en el cual ponía en práctica cuanto aprendió en el colegio; la pobre vida que llevaba contrastaba tanto con el lujo que su madre le proporcionaba como con la alegría que conocía de la vida bohemia y que recordaba al pasar por alguno de los muchos teatros de París. Como era bella y sabía cantar, recibió abundantes ofertas para trabajar en el espectáculo. Se hace evidente que los hombres de la farándula estaban más interesados en atraerla hacia una vida disipada que en su carrera artística. Es en este momento cuando se produce la elección: puede seguir batallando con la aguja y con el hilo en medio de una vida digna pero pobre o conquistar el lujo fácil y la comodidad sacando partido de su belleza.

Una vez inmersa en esta cadena, Magda percibe el mundo en forma limitada y su capacidad de juzgar se ve entorpecida por la dinámica superficial y sensual propia del medio en el que se desenvuelve. En ese contexto, el proceso habría continuado hasta culminar en la peor forma, según el mismo Gutiérrez Nájera demostró por medio de una serie de crónicas referentes a la vida de las artistas y cómo solía terminar ésta. Particularmente en su crónica "Cómo mueren", publicada en *El Partido Liberal*, tomo II, 276 (24 de enero de

1886) p, 2, bajo el seudónimo más conocido de Gutiérrez Nájera como periodista: El Duque Job; también tocó el tema en su artículo "Historia de una corista", publicado en *El Cronista de México* (26 de febrero de 1881) bajo la firma de M. Can-can otro de sus múltiples nombres artísticos; igualmente, publicó en *El Nacional*, tomo II, 96 (17 de febrero de 1881) pp. 1-2, la crónica titulada "Entre bastidores, Mademoiselle Paola Marié", bajo la firma de Frú-Frú.

Se podría hablar de equivocación, pero en realidad la joven ha sido coherente con su pasado y con su inexperiencia. El narrador señala, de manera oportuna, que en los momentos importantes no contó con el apoyo ni de la madre ni de la religión. En todo caso, este primer paso en la "perdición" de Magda se puede considerar como totalmente consecuente con su temperamento y con su trayectoria. No es el azar el que la coloca en esa situación, se trata, en este caso, de una opción. La metamorfosis de Magda establece un serio contraste con su elección. La elección ha sido, de alguna manera, inducida; la metamorfosis es producto de la necesidad de transformarse para el bien. La elección se basó en necesidades vitales, la metamorfosis en requerimientos del alma, aunque siempre ubicándose dentro de una perspectiva particular y por ello privada.

La imprudencia del hotelero Durand, quien, casualmente, dispara el cambio, debe entenderse de una nueva manera, como expresión del destino o de la providencia que proporciona condiciones favorables para que la joven pueda modificar su existencia. Ya no es Magda víctima de un destino determinado por la herencia y el medio ambiente.

Todo lo contrario, a ese destino, ciego e implacable, se opone un destino que protege y muestra el camino para llegar a la beatitud por medio del castigo y de la expiación. Así las cosas, se impone una lógica de las acciones que desemboca en la redención y, por tanto, en una nueva imagen de la protagonista.

La muerte. Cuando la joven parisiense cree estar a punto de obtener la felicidad, Provot le recuerda su posición y amenaza con descubrir su farsa. El viejo, celoso y resentido, la señala como una prostituta que no puede merecer el amor. Con todo, un encuentro con Raúl y la declaración del mutuo amor, genera nuevas esperanzas.

A partir de sus nuevos sueños, la actriz arrepentida elabora un plan que le permita limpiar su vida y conquistar la felicidad; le pide a su novio un plazo de tres años antes de casarse, pretextando una promesa hecha a su madre en el lecho de muerte, pensando que en este lapso puede enterrar su pasado. La víspera del regreso a París, y por ende de la separación, los jóvenes enamorados concertan una cita en la alcoba de Magda. En medio del amoroso coloquio aparece Provot y la actriz amenaza con suicidarse. Este episodio, cargado de un tenso dramatismo, merece una especial atención pues se puede afirmar que en él la enamorada joven llega a los umbrales mismos de la muerte; tal es su disposición. Raúl medita la posibilidad de saltar de la ventana pero ello equivaldría a una muerte segura por lo cual Magda opta por esconderlo e iniciar un drama silencioso en el cual amenaza con arrojarle al vacío ante la mirada perpleja del viejo amante; cuando éste intenta sujetarla ella se deja caer pero él logra asirla y, luego de un gran

esfuerzo, la rescata del abismo. Ella contraataca tomando un cuchillo con el propósito de quitarse la vida si es desenmascarada. Finalmente, el episodio termina con la retirada del anciano. Lo que queda claro de esta peripecia es la firme determinación de la muchacha, quien se muestra realmente dispuesta a la muerte cuando ve perdido el amor que busca.

Este es un momento vital y particularmente significativo, pues se llega al límite en el cual Magda demuestra una verdadera decisión: o conquista una nueva vida o es capaz de morir. En su metamorfosis éste es un instante esencial pues deja de hacer el papel de sobrina y asume el de una mujer nueva, que aborrece su pasado y que lucha por conquistar un futuro positivo. A partir de este momento la figura de Provot prácticamente desaparece de su vida en la medida en que simboliza el pasado que ya no existe. Se produce así una verdadera liberación.

El purgatorio. El comienzo del siguiente capítulo, el penúltimo, muestra a Magda en París después del regreso de la costa. La joven es presa de permanentes pesadillas llenas de angustia y ansiedad; hay un sueño en el que se siente atrapada en medio de una gran inundación. Llena de símbolos, esta pesadilla resume muy bien la negativa carga que debe superar para limpiar su vida; logra sobrevivir a la invasión de las aguas, pero termina en lo alto de la torre de una iglesia desde la cual se despeña para estrellarse finalmente con un aguja de granito.

Después de esta pesadilla consigue recordar Magda el viaje de regreso desde la playa; poco a poco su visión de los hechos se va haciendo optimista y asume una mirada distanciada de su vida presente. Parece como si esta pesadilla cumpliera las funciones de "purgatorio" en la medida en que saca, por medio del sufrimiento acompañado del dolor y de la fiebre, todo aquello que contamina su vida, todo lo que la remite a su inmediato pasado. Tiene este angustioso sueño una función purificadora después de la cual puede ver con claridad y tomar una determinación:

Dejó su cabellera desteñida; no quiso untarse unguentos aromáticos en su cara triste y enfermiza: para qué? Esa hermosura teatral que fue su gloria, no podía servirle ya. Era como el lujoso traje de una comedia que no volvería a representar. (p. 99)

En el último capítulo Magda se da cuenta de que todo cuanto posee la acusa y la remite a su sombrío pasado. Sólo un dedal de oro, recuerdo del colegio, "Estaba limpio e intacto" (p. 101). Decidió vender todos sus haberes y quedarse únicamente con aquel objeto, símbolo de la virtud que le indicaba el camino de la nueva vida.

2. 2. 2 Culpabilidad y redención: oposiciones significativas

Se puede vislumbrar, en el fondo del planteamiento expresado por el narrador, una discusión sobre la responsabilidad humana en la medida en que se discute la culpabilidad de Magda, el crédito que le

corresponde en el curso tomado por su vida y se pretende una dispensa culpando al medio y a la herencia. Sin embargo, es evidente que en buena medida la elección de la protagonista determina el giro de los acontecimientos y al final ella cosecha el fruto de su opción; por lo tanto, debe pagar un precio. La decisión de entrar en el teatro es el primer eslabón de una cadena que la va a arrastrar al lodo. Se trata de una iniciativa inducida por la situación en la que se encontraba. La continuación de la cadena implica una serie de pasos de los cuales debe luego arrepentirse para lograr la beatitud. El proceso se inicia con una culpa inducida por el carácter de Magda, por la herencia materna y por el medio en el que se movió desde niña. Esa culpa, a su vez, genera un castigo necesario como fuerza purificadora que va a hacer mejor a la protagonista. La responsabilidad de la joven es patente en ambos casos: cuando cede a su inclinación e inicia un proceso de degradación y, al final, cuando asume su culpa, acepta su castigo y se redime.

El camino de esa joven que sale de la ciudad y va a la playa, deviene en el camino de la vida. A su regreso a casa ya no es la joven inmadura que se vende para lograr lujo y placer. Se ha convertido en una mujer real, consciente del nuevo destino que ha asumido con todas las consecuencias que ello puede implicar. Arriesga el fracaso y la humillación por ganar el verdadero amor. Las señas del camino son las señas del destino. En este proceso es esencial la serie temporal, pues los acontecimientos se encadenan y cobran sentido en el tiempo. El conjunto de acciones aparece con un carácter irreversible y unitario, por medio de una serie de relaciones causa/efecto que van marcando el

itinerario de Magda. Con todo, no se trata de una presentación biográfica exhaustiva sino de una muestra representativa por medio de los momentos esenciales a partir de la crisis generada en el balneario. Lo fundamental en este proceso es la manera en que la protagonista se transforma: de ser una actriz extraviada y coqueta pasa a ser una joven casadera que defiende su virtud y su amor. Este proceso no es fácil ni simple en la medida en que su pasado constituye un pesado lastre. De este modo, lo esencial es mostrar de qué manera y mediante qué pasos las imágenes diferentes de Magda pueden testimoniar la superación de la crisis y sugerir la posibilidad de un verdadero renacimiento.

La representación de ese proceso, la comprensión de esta metamorfosis, requiere de una serie temporal específica, pues los acontecimientos se encadenan y cobran sentido en el tiempo; pero también el espacio se hace concreto y se integra en un tiempo sustancial: París y Aguas Claras, que son los espacios específicos en los que transcurre el proceso, impregnan ese cambio con una serie de motivos particulares; esta singularidad tiene que ver con el hecho de que es un destino individual, de una persona precisa, lo que se representa.

Los acontecimientos que se narran están, aparentemente, aislados del mundo. La actividad que se inicia con una mala elección, con un paso en falso que determina el proceso, no tiene mayor sentido productivo, pues no va más allá de mostrar la imagen negativa de ese ser lleno de debilidades, de esa mujer inclinada únicamente a su placer

sin ahondar en el mundo circundante. La relación entre el destino de Magda y el mundo que la rodea aparece así con un carácter totalmente externo. El cambio de la joven parece producirse con total independencia del mundo, que permanece estable, inmutable. La metamorfosis tiene, por tanto, un carácter privado, no es un proceso problemático frente a la realidad, no se trata de una evolución con el mundo, con la sociedad, sino al margen de ella.

Siendo las vivencias de Magda de carácter privado, particular, no existe ninguna vinculación inmediata con los acontecimientos socio-políticos ni ningún tipo de dependencia con ellos. Sin embargo, la organización narrativa de la novela, su forma compositiva, genera un sentido particular en la medida en que contraponen dos historias; a la historia de la joven actriz se enfrenta la pequeña narración de ese oscuro funcionario de la *morgue* resignado a la vida matrimonial que debe llevar. La realización de esa particular arquitectura narrativa, al contraponer una extensa narración a un pequeño relato, establece una importante relación entre el texto y la realidad intelectual en que se desarrolla la actividad de Manuel Gutiérrez Najera. El tiempo en que ocurre la metamorfosis de Magda está situado en un permanente primer plano, es fundamental ese transcurso biográfico para explicar su caída y su posterior redención.

En el caso del empleado parisino el tiempo de los acontecimientos se reduce a la presentación de dos momentos: antes y después de su caída; es más, se puede afirmar que esta historia es una especie de caricatura, diseñada expresamente para oponerla a la

de Magda; se narra desde un presente marcado por la resignación y se culpa de la caída a un cepillo de mesa; se contraponen un pasado luminoso a un presente lúgubre. Con todo, esta historia se enmarca mucho más explícitamente en el contexto social e incluso histórico de la época y expresa, mediante un rico sistema de imágenes ya señalado, la situación que enfrentaban los intelectuales contemporáneos.

Como ya se precisó, *Por donde se sube al cielo* se puede caracterizar como una *novela de la crisis* puesto que se ubica a la protagonista en medio de su vida, acomodada en un contexto que le produce beneficios y adaptada a las contingencias de sus amantes. En el transcurso de esta adaptación se encuentra con el amor y la virtud con lo cual descubre un mundo que si bien no le era totalmente desconocido sí estaba soslayado y cubierto por los oropeles de la vida bohemia. El narrador ha estado atento a señalar que Magda no era mala sino que la falta de una orientación oportuna y el exceso de influencias negativas la habían conducido al abismo. Lo esencial es que llegada a ese abismo halló un sentimiento noble que le hizo reflexionar y logró superar su antigua condición. Evidentemente tuvo que pagar un precio: casi llega a la muerte física y se puede afirmar que llegó a la muerte del alma para luego sufrir un purgatorio del cual sale purificada. Se hace notorio un juego contrastado de imágenes que muestran alternativamente: la imagen de Magda como pecadora, la conciencia de su pecado y la lucha consigo misma, lo cual la lleva al sufrimiento purificador, y la imagen de beatitud apenas sugerida como posibilidad de realización posterior de santidad.

Del mismo modo, se puede indicar un proceso paralelo, aunque a la inversa, en esa pequeña historia relatada en el capítulo sexto; el modesto empleado, que había conseguido una vida independiente y desahogada gracias a la cual disfrutaba de los placeres, se dejó tentar por la sugerencia de un compañero de trabajo y cambió su libertad por duras obligaciones que lo oprimen y le apremian a desarrollar actividades que no le satisfacen. Del mismo modo se ve impelido a soportar, entre muchas cosas, a la familia de su mujer y a una serie de incomodidades impuestas por su nuevo papel de padre de familia

En la medida en que el crecimiento espacio-temporal del ser humano tiene una lógica específica, Gutiérrez Nájera expresa una posición particular mediante la contraposición de estos dos destinos. El crecimiento del individuo está basado en sus propias posibilidades y necesidades, en las exigencias del medio, natural y social, que deben ser comprendidas al estudiar la naturaleza humana real. Tanto Magda como el empleado de la *morgue* se encuentran inmersos en este esquema. Sin embargo, mientras Magda desarrolla una metamorfosis positiva a partir de un camino de la vida que la lleva del pecado a la redención, ese incipiente intelectual enfrenta un camino inverso que, a través de una momentánea tentación, lo sumerge en un mundo oscuro, rutinario y, lo más importante en este caso, con total resignación a la pérdida de su independencia.

Es posible pensar que, desde la óptica de Manuel Gutiérrez Nájera, la figura de Magda triunfante, en tanto es capaz de defender sus aspiraciones casi hasta la muerte, se contrapone al empleado que

es incapaz de imponer sus puntos de vista y transige sus más caros principios y gustos sólo por asegurar una vida tranquila y sosegada. Una problemática similar enfrentaba el intelectual modernista de los tiempos de Gutiérrez Nájera; esta situación se expresa de diversas maneras en otras novelas modernistas tales como *Amistad funesta*, de Martí, *De sobremesa*, de Silva, *Alsino*, del chileno Pedro Prado, *Ídolos rotos*, del venezolano Díaz Rodríguez, en incluso, en varios de los relatos de Darío. Sobre el tema, Aníbal González, en su estudio sobre varias novelas modernistas, precisa:

Según espero haber demostrado con este somero repaso de cinco novelas capitales del modernismo, éstas pueden leerse fructíferamente como elementos de un discurso modernista acerca del intelectual. Leídas de este modo, las novelas modernistas muestran sus estrechos vínculos con los escritos ensayísticos que para aquellos mismos años, en Francia y en América, se redactaron en torno al tema del intelectual, y revelan además su entronque casi periodístico con las circunstancias histórico-literarias del modernismo. (1987: 51)

2.3 Condiciones de la enunciación y poética del texto

Manuel Gutiérrez Nájera establece tanto las condiciones de la enunciación como la poética del texto en el prólogo de su novela. El autor se encuentra en su estudio, es de noche, llueve, los teatros ya han cerrado y él no tiene amores; esperando el sueño se enfrenta al papel, que le llama, y a su personaje, que le pide la vida. Este

personaje es "creación de mis horas soñolientas" dice, y le compara con el cuerpo de un ángel. Todo el prólogo se encuentra delimitado por referencias a la naturaleza en su expresión más pura. Hay un enunciador, un autor implícito que se expresa a través de una voz narrativa identificable ficticiamente con el autor real, Manuel Gutiérrez Nájera, que en sus horas de ensueño puede dejar salir a sus más íntimas creaciones para que, ubicadas en un contexto determinado, emitan un discurso propio. La naturaleza ideal y la sociedad real constituyen el marco del discurso de los personajes. El ensueño da paso a la realidad. Hay una doble situación de comunicación pues existe un discurso productor o relator, cuyo remitente es el autor, y un discurso producido o relatado cuyo locutor es el personaje. La confluencia de estos dos discursos construye la totalidad significativa del texto.

2.3.1 Sistema de Imágenes

Las imágenes de la naturaleza establecen el sentido problemático de los acontecimientos. Se requiere una tormenta que limpie el aire y genere una especie de renacimiento de la belleza en su auténtica pureza. Mientras que para ese autor implícito, Magda es producto de sus horas de ensoñación, a este personaje la realidad "invisible" se le presentará en la noche, a través del sueño o del delirio. Por medio de un sistema complejo de imágenes la naturaleza aparecerá en dos formas: como elemento desatado que intenta sofocar a Magda, hundiéndola en una especie de infierno, y como ideal de pureza al que

es necesario aspirar. Esta confrontación de dos momentos o dos expresiones de la naturaleza presenta una homología con los dos estados vitales de Magda: aquel en el que se encuentra sumida y ese otro, el que se desea:

---Tempestad y pasión son dos trastornos parecidos. El cielo siempre azul y la mujer siempre inocente cansarían. Es preciso que brote el rayo de las nubes, y el amor, de la mujer. Y el amor, como el rayo, da la muerte. ¿Crees tú que estas tormentas pavorosas no traen más que la muerte y el espanto? Pues te engañas. La tempestad deja en el seno de la Tierra el nitro que las plantas necesitan, y absorbe las impurezas de la atmósfera, convirtiendo el oxígeno en ozono. El rayo da la muerte y da la vida. Es el fuego que purifica y que devora. Y el amor, ¿no es así? También tiene tinieblas que entoldan el horizonte de la vida y centellas que matan, pero también es necesario para la perpetuidad de las especies: también crea, también purifica. El rayo nace del choque de dos electricidades contrarias, como el amor de los dos sexos en contacto: los dos alumbran, los dos queman, los dos matan, pero los dos son necesarios a la vida.

Manuel Gutiérrez Nájera. Obras XI, Narrativa I, *Por donde se sube al cielo*. (1882) México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1994. Apéndice 3, El sueño de Magda, p. 129 (publicado originalmente en *La Libertad*, 12 de agosto de 1883).

Un complejo sistema de imágenes construye la significación del texto. De un lado las referencias a la vida disoluta del teatro en particular y de la vida en París en general como centro de una vida muelle dedicada al vicio, contrastan con las referencias positivas a la naturaleza. Estos elementos negativos, que le dan a la novela su aire

cosmopolita, hacen más evidente el contraste campo-ciudad con sentido de lo puro frente a lo corrupto; se trata desde luego de una mirada urbana y por tanto de una concepción culta de la naturaleza. Con todo, una serie de oposiciones muestran las opciones que se le presentan a Magda por medio de imágenes de la naturaleza en un doble sentido: positivo como símbolo de la vida, la virtud y la felicidad; negativos como voces de muerte, fuerzas desatadas y avasalladoras que prefiguran una derrota final. Los aspectos que se refieren a la naturaleza agresiva y desatada sirven para dar la sensación de angustia y sometimiento por parte de una niña abandonada a las fuerzas telúricas. Por el contrario, la provincia, apacible y bucólica, es el marco adecuado para el descubrimiento del amor y para que la pareja pueda construir una virtuosa relación que logra cambiar la percepción del mundo por parte de la protagonista.

El agua aparece como elemento constante. Los sueños de Magda expresan la disyuntiva de su vida: "aguas oscuras y cenagosas en la superficie pero azules en el fondo" en perfecta correspondencia con el proceso de la protagonista. Se trata de una metáfora cronotópica en tanto establece la necesaria correlación entre el momento y el lugar para significar las etapas del cambio generado en el personaje (tormenta, lluvia, amanecer). Dentro de este sistema de imágenes aparecen también una serie de vecindades que marcan los momentos significativos del cambio: madre/hija; vida/muerte; cielo/tierra; neblina/bronce, etc., mostrando una oposición recurrente entre la vida antigua y la nueva, a la que se aspira. Del mismo modo este sistema de oposiciones constituye el mecanismo utilizado por el narrador para

construir el clímax. Esta organización de oposiciones y de vecindades establece una relación significativa, a partir del sistema de imágenes, entre la disyuntiva de Magda, la transformación del empleado de la morgue y el destino del intelectual modernista.

Algunas imágenes aparecen de manera recurrente. La idea del suicidio, la de la resurrección, la idea de un dios protector y de una madre auxiliadora, la imagen de la familia como transmisora de valores cristianos, etc. Aunque se elude el problema de la Iglesia, no deja de señalarse la importancia de la tradición cristiana como elemento cohesionador.

Al mismo tiempo, la yuxtaposición de dos historias, aparentemente ajenas, se convierte en una contraposición irónica en la medida en que establece un sentido crítico frente a la sociedad. La historia que se cuenta en el *Paréntesis* también muestra homologías con la historia principal. Con todo, lo más significativo para establecer la relación de las dos historias, es la mención, aparentemente inocente, de dos cuadros que el protagonista admiraba en su habitación de soltero: *El acostar de la casada* y *Casualidades felices del columpio*, de Baudouin y Fragonard, respectivamente. Esta mención no tendría mayor importancia si no se contrastara con la imposición que el suegro hace al cambiarlos por otros de *Delaroche*, de carácter más bien fúnebre. Esta contraposición estética parece significar la profundidad del cambio vital a que se ha visto sometido el protagonista, quien de ser amigo de la música y de la buena literatura se convierte en un

vulgar burgués que apenas logra mantener a su familia en una forma decorosa.

Una revisión cuidadosa de los cuadros en mención muestran un acentuado contraste entre una visión optimista y positiva de la existencia y una mirada lúgubre sobre la realidad. Aquí reside el punto básico de la poética propuesta por Gutiérrez Nájera. El sistema de oposiciones que construye tanto en la historia de Magda como en la de este ilustrado empleado de la *morgue*, constituye un sentido relevante en la medida en que nos llama a leer las vetas secundarias de la significación del texto. En ambos relatos lo que importa es la opción que enfrentan los protagonistas: una vida relajada, sustentada en el vicio, se opone a una vida virtuosa basada en el amor. Por otra parte, una vida tranquila, llena de posibilidades estéticas se derrumba en un momento de debilidad y obliga al personaje a someterse a la esclavitud de la vida miserable de los burgueses.

2. 3. 2 Voces y estilos

De otro lado, el autor textual Manuel Gutiérrez Nájera se hace presente de manera permanente por medio de un narrador, estilización voluntaria, que en ningún momento se atreve a dejar sola a su protagonista y que interviene constantemente con reflexiones de tipo moralista y justificatorio. Estas intervenciones se complementan armónicamente con el discurso de Mme. Lemercier, que en este contexto adquiere un marcado valor irónico. Además, existe un

conjunto de voces negativas de la naturaleza desatada que invitan a Magda a la perdición y que son perfectamente coherentes con el discurso acusatorio de Provot quien, en su papel de moralista a ultranza, asume la función de representante de una sociedad implacable con quienes transgreden sus normas.

En tanto el escritor inventa un mundo, una realidad que construye por medio de la palabra, compromete su visión del mundo, su concepción de la vida y su sensibilidad en el proceso de narración; elabora un juicio de la realidad a través de diversos discursos. Es necesario recordar que en todo texto narrativo se encuentran diversas unidades estilístico-compositivas con estilo propio, que constituyen subconjuntos del estilo global. Hay, entonces, una narración efectuada directamente por el escritor, como ocurre en este caso con el prólogo firmado por Manuel Gutiérrez Nájera; existen los discursos estilísticamente individualizados de los protagonistas, siendo en esta novela particularmente significativos los de Magda, Provot, Mme. Lemercier y Eugenia; así también, los diversos discursos del estilo oral que expresa esencialmente el narrador, cumpliendo la función de intermediario entre el emisor y el narratario, y, finalmente, ciertas formas particulares del discurso literario como sueños, reflexiones morales, comentarios, etc.

Ya se precisó la manera como, en el prólogo, Manuel Gutiérrez Nájera asume la responsabilidad de lo que se va a relatar. Al mismo tiempo, establece tanto las condiciones de la enunciación, precisando la perspectiva desde la cual presenta la historia de Magda, como la

poética del texto, por medio de imágenes de la naturaleza que, en este contexto, establecen el sentido problemático de los acontecimientos.

Dentro de los discursos de los personajes, tiene un valor especial el de Magda, entendiendo que su auténtica expresión solamente aparece después de haber conocido el verdadero amor, arrastrando todo el sufrimiento que le produce ese pasado convertido en obstáculo para la felicidad; hay un llamativo contraste entre la Magda que complace divertida al viejo Provot y la que, enamorada, lucha por su redención. Se puede encontrar aquí una rica estilización, pues en tanto la primera Magda está regida por una actitud propia del naturalismo descarnado de Zola, la segunda se acerca más a una idealización romántica. Se puede interpretar esta oposición como un intento de superación del personaje naturalista, determinado por la herencia y el medio ambiente, expresando así una posición propia del modernismo.

Sin embargo, el mayor valor estilístico se presenta en la novela a través de los continuos discursos moralistas y justificatorios que asume el narrador intermediario, quien no parece ser más que una estilización consciente del autor real, pero estilización intencionadamente infiel para ser coherente con la valoración del mundo que se quiere expresar en el texto, como instancia reguladora del material narrado. A estas alturas se puede observar una especie de polémica con la novela naturalista como modelo que debe ser superado; el narrador subraya permanentemente los elementos que condicionan el destino de la protagonista: herencia y medio ambiente. Con todo, la insistencia en un tono de justificación alcanza tintes irónicos que establecen una clara

distanciación entre el lector y la historia narrada. En este sentido, se puede señalar que la novela de Gutiérrez Nájera se elabora en abierta oposición a la tradición novelesca imperante: el naturalismo francés, configurando así otro aporte innovador en la constitución del modernismo como opción estética frente a su época.

Otro de los elementos estilísticos particulares en la organización compositiva de la novela lo constituyen los sueños de Magda, referidos por el narrador. Estos sueños, cargados de un fuerte simbolismo, expresan ese purgatorio purificador que logrará la plena transformación de la protagonista. Más allá del análisis alegórico interpretativo de estas imágenes oníricas, se puede entender este conjunto de mensajes como la enunciación de una concepción salvífica según la cual el destino manifiesto de la joven actriz es la redención por medio de la expiación; se trataría de una especie de mensaje providencial que le incita a aceptar el sufrimiento teniendo como meta alcanzar la beatitud por el amor. Sin embargo, lo más importante de este aspecto es la reafirmación de lo ya dicho respecto al determinismo naturalista: Magda, como personaje, ejerciendo su libre albedrío, cambia su destino y abre la posibilidad de ser feliz, en contraposición tanto de su herencia como del medio en el que creció.

La convivencia de estas unidades estilístico-compositivas, cada una con un estilo particular, coherente con una intención definida, expresa la manera como el autor se sirve de la palabra ajena en beneficio de sus propias intenciones para exponer, mediante un estilo global propio, su particular relación con el mundo representado.

Hasta aquí, la conclusión que se puede obtener se refiere, ante todo, a la recusación de ese determinismo propio del naturalismo, mediante la opción libre, generada por el amor, que representa el giro dado por la protagonista. Al mismo tiempo, se trata de un ataque contra el pesimismo de Zola y sus seguidores por medio de una estilización irónica que logra establecer un evidente distanciamiento crítico frente a esta forma de presentar el mundo por medio de la novela. Del mismo modo, opone al didactismo documental del naturalismo un variado conjunto de estilos que orientan la palabra del autor hacia la palabra ajena, expresando la complejidad de una realidad individual y social que supera el esquematismo conceptual al que había llegado la novelística europea de ese momento

Un segundo elemento en la construcción tanto del aspecto compositivo como de la significación de la novela es la historia del empleado de la *morgue* de París. Mientras en la historia de Magda el narrador impone su valoración sobre unos acontecimientos en los cuales no participa, en la del funcionario es la valoración del protagonista la que prevalece y la que importa. Este pequeño relato, presentado en primera persona por una narrador auto-homo-diegético, puede ser entendido como una caricatura o una parodia.

Se trata también de una metamorfosis, como en el caso de Magda, y también hay un camino de la vida pero en sentido inverso, pues no va de la culpa al castigo, pasando por la expiación para llegar a la beatitud, sino que parte de ésta para señalar la culpa y quedarse resignadamente en la expiación. Pero lo interesante del caso es que el

protagonista tiene pretensiones intelectuales que no es capaz de defender y termina claudicando ante una vida llena de sometimientos. El tiempo de los acontecimientos parte de un presente resignado, desde el cual se hace la narración, hacia un pasado que explica las causas de la caída. Con todo, la vida cotidiana y el plano histórico tienen una mayor presencia en la determinación de los hechos, pues se alude a diversos niveles de la actividad y de las costumbres, así como a expresiones artísticas e intelectuales. En este caso, sin embargo, la estilización irónica se hace más evidente en relación con el naturalismo en la medida en que el protagonista es una persona refinada, culta e independiente que, ejerciendo su libre albedrío, cae en las garras de la rutinaria vida cotidiana de una familia burguesa. No se trata en este caso del determinismo generado por la herencia o por el medio ambiente sino de la debilidad masculina ante el perfume delicado de una mujer y ante la suavidad de su corpiño. Aquí sí, una debilidad atávica ante el sexo opuesto perdió al individuo. Se puede llegar a la conclusión de que el lector, sin mayor esfuerzo, percibe en este relato la presencia de un naturalismo ridiculizado.

No puede ser más evidente el contraste entre las dos historias, que se unen no solamente por la contraposición formal sino por el hecho de aparecer una en medio de la otra, dentro de la organización compositiva. La equivalencia estructural se precisa en otro lugar de este trabajo, sin embargo, vale la pena subrayar, como parte de los elementos utilizados por el narrador dentro de su pluralidad de perspectivas, un pequeño detalle: en el primer capítulo, titulado *Comedianta*, hay una elaborada descripción del público burgués que,

haciendo ciertos sacrificios, acude al teatro en el que se presenta Magda, como parte de un memorable acontecimiento familiar. Esa cuidadosa descripción encaja puntualmente con las actividades de la familia de ese ilustrado empleado de la *morgue* parisina. Se puede entender esta pequeña alusión como un guiño del autor implícito, regulando los acontecimientos y estableciendo conexiones entre las dos historias.

La compleja elaboración textual de este relato encubre un rico planteamiento por parte del autor. Como artista de su tiempo, Gutiérrez Nájera experimenta la angustia que todos los intelectuales sienten al perder el predominio que tradicionalmente mantenían en la sociedad; ese desplazamiento es producto de las nuevas relaciones de producción. Sin embargo el autor no se dedica a desarrollar una reflexión sociológica o una diatriba contra la estructura económica; construye una metáfora en la que dos protagonistas yuxtapuestos muestran un proceso de cambio en el cual el compromiso existencial se mueve del conformismo a la liberación y viceversa. Con todo, este propósito no aparece sino a través de una lectura que tome en cuenta la complejidad del discurso najeriano.

2. 3. 3 *Autor, narrador, protagonistas*

La comprensión de la intención artística expresada en la novela como conjunto, la captación de su complejidad semántica, pasa por el

análisis del sistema de lenguajes que la constituyen. Según Bajtín, el lenguaje de la novela "es un original sistema artístico de lenguajes que no están situados en el mismo plano" (1989: 230). La variada estilización de los lenguajes ajenos se integra dentro de la totalidad del discurso presente en la novela; configurando un sistema complejo. Este sistema integra una serie de palabras ajenas que el autor expresa por medio de una particular entonación que puede ser irónica, paródica o polémica, pero que, en todo caso, establece una clara distancia frente a su propia opinión.

El estudio y la valoración del sentido del texto implica comprender la complejidad del sistema de lenguajes que se integran en la totalidad del discurso de la novela. En el caso de *Por donde se sube al cielo*, la expresión de la diversidad lingüística se inicia en el prólogo, pues en él Gutiérrez Nájera construye, a través de la ensoñación, un mundo posible, una hipótesis de sentido, en fin, una concepción de la realidad por medio de la cual expresa su opinión sobre la sociedad en la que vive. Asumiendo expresamente la autoría, elabora un sistema de imágenes que sugieren el carácter metafórico del relato. El lenguaje del autor revela una entonación irónica y desencantada dando así el tono a la historia que quiere contar.

En la historia de Magda, la figura del narrador representa, con una particular forma de estilización, a la sociedad por medio de un amplio sistema de lenguajes en el cual predomina la parodia, crítica y polémica, del discurso propio de la novela naturalista; al lado de esta velada referencia a la retórica del naturalismo aparece una serie de

sermones de tono moralista que aluden de manera directa a la ausencia de una adecuada orientación espiritual en la educación de la joven, con lo cual se plantea el tema de la responsabilidad y la culpabilidad en relación estrecha con el medio ambiente y la herencia; se puede establecer una clara relación entre la voz que expresa el narrador y el determinismo típico de la novela naturalista. Al mismo tiempo hay un permanente contrapunteo con la expresión lingüística de un romanticismo nostálgico manifestada en el discurso de la protagonista que, mediante dos formas particulares de estilización, muestra las dos etapas contrapuestas por las que pasa su evolución.

Finalmente, la historia de la comedianta se contrapone a la del empleado de la *morgue* de París en la cual aparece, a través de un discurso paródico cercano a la caricatura, la expresión del intelectual desplazado quien, con nostalgia, muestra el contraste entre un pasado pleno de libre vitalidad, que añora, y un presente abrumado por la rutina cotidiana. Es particularmente significativo el uso de referencias pseudocientíficas para denotar la producción intelectual de este personaje en su última etapa, pues se puede ver allí una irónica alusión al lenguaje propio de la filología, discurso científico que en el momento jugaba un ambiguo papel frente al de los modernistas al que influía en una permanente contrapunteo de amor y odio.

Del mismo modo, coexisten en la novela diversos lenguajes literarios que en un amplio espectro abarcan desde la crónica teatral y social, pasando por el drama trágico hasta la velada alusión al ensayo filológico. En el primer capítulo, la reseña de la jornada de teatro se

centra en aspectos sociológicos relativos a la composición del público así como a la expresión irónica de los gustos populares; en las escena culminante en la que se enfrentan Provot y Magda, con Raúl como testigo oculto e ignorante del drama, el sabio manejo del lenguaje teatral logra construir sobriamente la profundidad del conflicto. Finalmente, vale la pena insistir en las referencias evidentemente irónicas que conllevan los escritos que el protagonista del "Paréntesis" publica para ganar méritos ante sus superiores; en la medida en que la filología era vista como una práctica discursiva vinculada al positivismo, generaba sospechas a los intelectuales de la época, sin embargo ya se ha señalado cómo "la filología es la institución en torno a la cual el modernismo construye su literatura; es el lugar de donde se derivan el vocabulario y la «ideología» crítica del modernismo." (González, 1983: 12). De este modo se establece una especial contraposición entre el rechazo a ese enfoque cientifista en el estudio del lenguaje y el enriquecimiento que, en la conjunción de intereses alrededor de ese mismo lenguaje, proporciona, precisamente esa indagación.

De este modo se hace evidente la estrecha relación significativa que en la novela adquieren los lenguajes expresados a través de los discursos del autor, del narrador y de los protagonistas. Se construye un sistema significativo cargado de imágenes portadoras de diversos grados de expresión y elaboración del imaginario social. En conjunto, se elabora una representación del mundo marcada por una complejidad que se expresa en la pluralidad discursiva, producto a su vez de una realidad cargada de contradicciones que el autor quiere evidenciar; la actitud polémica frente al naturalismo, la ironía en relación a la filología,

la estilización crítica frente a la rígida e hipócrita moral de la sociedad de su tiempo y la contraposición evidente entre las actitudes vitales de los protagonistas, expresadas en sus particularidades discursivas, y en diálogo polémico con la palabra ajena, constituyen los elementos que, en conjunto, contruyen la orquestación del sentido que el escritor elabora como correlato de su interpretación de la realidad.

Esta interpretación de la realidad se entiende a la luz de lo que Bajtín, al concebir la novela como género en proceso de formación, llama la "tridimensionalidad estilística, relacionada con la conciencia plurilingüe que se realiza en ella" (1989: 456). En la medida en que la palabra novelesca se orienta tanto hacia la palabra ajena como a la realidad y al hablante mismo, se genera un proceso de iluminación recíproca por parte de diversos puntos de vista sobre el objeto y se construye una visión completa y polémica a la vez de la realidad, en medio de un discurso dialógico. En *Por donde se sube al cielo* Gutiérrez Nájera elabora una rica mirada sobre la realidad de su tiempo y, en una perspectiva dialógica, construye una opinión que en medio de la polémica y la ironía, a través de la estilización y la contraposición de discursos, utiliza la palabra ajena para exponer tanto una opinión sobre la sociedad como sus preocupaciones estéticas.

2. 3. 4 *Construcción irónica del sentido*

En primer término, hay que señalar que el estudio sobre el uso de la ironía como estrategia textual requiere no perder de vista al lector y al

conjunto de convenciones que el autor pretende poner en cuestionamiento por medio de sus enunciados (Booth: 1986). Cuando se habla de un texto cuya configuración se sustenta en enunciados irónicos, se habla de la yuxtaposición de tres perspectivas particulares, la del autor, la del texto y la de la lectura, lo cual genera tres niveles de análisis. En primer lugar aparece el nivel formal, en el que se identifican los recursos lingüísticos y estilísticos de la ironía; viene luego el nivel funcional en el que se afrontan las intenciones del autor implícito al igual que su concepción del mundo; finalmente, siendo cada vez más importante, el nivel dialógico en el cual se señalan las estrategias de lectura que la ironía exige y por lo tanto las competencias y rupturas que presupone.

Existe una gran dificultad para definir la ironía. Ante todo, se trata de una contradicción entre lo que se dice y lo que debe ser entendido, pero esa contradicción no aparece en el enunciado sino en la relación que se establece entre lo que se afirma y la alusión que la afirmación conlleva. El éxito del procedimiento requiere, a su vez, que alguien perciba esa contradicción como tal, un lector que comprenda el mecanismo. La ironía implica la presencia simultánea de perspectivas diferentes: una explícita pero aparente y una implícita, que es la que realmente se evidencia. Lo esencial es establecer una *distancia* entre las perspectivas para lograr la constitución de un sentido. De este modo, la ironía funciona como estrategia compleja de recuperación del sentido y de coherencia tanto a nivel textual como intertextual. Se da un doble juego, pues al tiempo que espera el reconocimiento de una serie

de convenciones, establece un distanciamiento frente a esas mismas convenciones.

Hay, por lo tanto, un sistema de relaciones que se establecen entre el autor y el enunciado, entre el enunciado y su referente y, finalmente, entre los anteriores y el lector. Estas relaciones generan la necesidad de preguntarse por la intención (del autor), la verosimilitud (del enunciado) y la realización (de la lectura).

Jonathan Culler (1978) habla de niveles de verosimilitud para referirse a las convenciones que permiten a un autor establecer relaciones entre el enunciado y su referente orientadas, por lo tanto, al lector implícito. El primer nivel de verosimilitud, en el cual el discurso no requiere justificación por su correspondencia con la realidad, no sería sino una forma del sentido común y recibe el nombre de lo *real*. El segundo, constituido por estereotipos culturales que al ser superados generan lo extraño, se denomina lo *natural*. El tercer nivel, que es el propiamente literario, establece un sistema de convenciones que permite el entendimiento entre escritor, lector y tradición discursiva, es el del *género*. En este nivel se ubica la ironía narrativa.

El uso que hace Manuel Gutiérrez Nájera de la ironía en la constitución del sentido de su novela se debe entender como parte de la poética del texto. A grandes rasgos se pueden ver dos niveles de funcionamiento irónico en *Por donde se sube al cielo*; en primer lugar, la yuxtaposición de las dos historias, ya señalado, la de Magda y la del empleado parisino. Al introducir como capítulo sexto de su novela un

Paréntesis, en el que cuenta una historia totalmente desligada del hilo narrativo que hasta ese momento se ha desarrollado, se produce la contraposición de dos perspectivas ante la mirada del lector, surgiendo así una forma particular de ironía que genera un distanciamiento crítico en la medida en que se rompe una convención propia del género, la continuidad del relato, con el fin de producir un sentimiento particular de extrañamiento.

De otro lado, Gutiérrez Nájera elabora, al interior de cada historia, un sistema de referencias irónicas que constituyen un guiño al lector, pero no a todo lector sino a un lector virtual a quien el autor se dirige. En el desarrollo de la historia de Magda, el narrador cuenta con la capacidad de su lector virtual para descubrir y por lo tanto para reaccionar frente a esta situación irónica que se le propone. Se puede afirmar que el narrador no requiere de ningún tipo de indicador de la ironía para lograr su propósito pues la competencia del lector, en relación al contexto, le permite reconocer los niveles de verosimilitud que se establecen en la narración. Esa ambigüedad del texto, producto de una particular intención irónica, se sustenta en un complejo sistema de competencias que no tiene que ver únicamente con el conocimiento del código lingüístico y del estilo del texto sino también con competencias culturales e ideológicas, en tanto se refiere al proceso de percepción de alusiones y connotaciones, y de género, pues exige el reconocimiento del sentido de totalidad del texto y de las convenciones en las cuales se inserta.

En el caso particular de la historia de Magda el lector implícito requiere de una muy particular competencia genérica en la medida en que debe conocer el funcionamiento de la narración naturalista francesa y de sus epígonos. Del mismo modo, aunque en un grado menor, requiere de una competencia cultural para entender el sistema de alusiones a las costumbres de la época y en particular al tipo de vida de quienes se dedicaban al teatro.

También en la historia del empleado de la *morgue* de París, hay un sistema de referencias culturales que le permiten al lector identificar los niveles de verosimilitud que participan en el enunciado irónico. Aparte de la nada sutil contraposición entre el manejo de cadáveres y las inclinaciones estéticas, está la muy precisa referencia a dos estilos contrapuestos de pintura, de un lado el de *Fragonard*, de líneas fogosas y traviesas llenas de insinuaciones eróticas, con una técnica muy ligera y una paleta muy personal, y de otro, totalmente opuesto, el estilo de *Delaroche* caracterizado por una técnica meticulosa y académica, inclinado a los temas de tipo histórico, de gran talento escenográfico pero cargado de convencionalismos. Parece ser que esta contraposición se daba en el gusto de la época y que el lector conocedor de este tipo de polémicas pictóricas entendería cabalmente el retroceso producido en la vida cultural del protagonista.

De otro lado, en la misma historia hay un juego de referencias al intelectual de la época a través de los escritos en los que este oscuro empleado manifiesta sus pretensiones de hombre letrado. No deja de ser evidente el contraste entre su vida anterior, en la cual podía olvidar

lo árido de su trabajo dedicándose a disfrutar de la música, la pintura, la literatura, el vino o el paisaje, y el odioso y resignado presente en el cual debe escribir sobre prosaicas situaciones de la sanidad pública con el fin de mejorar un salario que le era más que adecuado en sus días de soltero pero que en ese momento ya no responde a las necesidades de su creciente familia. Estas referencias construyen igualmente un sistema de perspectivas contrapuestas que generan una distancia irónica en el lector avisado. Quien maneja el adecuado sistema de competencias capta, claramente, que existe un sentido aludido, de mayor profundidad de lo que se aparenta. En la novela de Gutiérrez Nájera hay una construcción irónica que pretende generar una reflexión sobre la difícil coyuntura en la que se encuentra el intelectual en la sociedad hispanoamericana de fines del siglo XIX.

2.3.5 Estructura apelativa del texto

Iser demuestra que la indeterminación es una de las condiciones elementales del efecto de los textos literarios y que "cuanto más pierden los textos en determinación, más fuertemente interviene el lector en la co-realización de su posible intención"(1987: 101). En la medida en que los textos literarios no pueden ser confrontados con el mundo real, presentan cierto grado de indeterminación que les es propia y que el lector "normaliza" en el acto de la lectura refiriendo el texto a su propia experiencia. La experiencia personal puede confirmar o contradecir la propuesta del texto, produciéndose así una reducción

de la indeterminación en la medida en que asocia el texto a las expectativas del lector o a su particular visión del mundo. En todo caso, según Iser, la lectura queda convertida en un acto que fija la estructura oscilante del texto en significados que "se producen en el proceso mismo de la lectura"(1987: 104).

En los textos literarios existen condiciones formales que producen indeterminación. Según Iser, el texto despliega una serie de perspectivas que intentan representar al objeto de manera estrecha pero sin que ninguna lo logre en forma total; casi siempre estas perspectivas chocan entre sí generando una especie de vacío. La limitación y variedad de perspectivas que intentan dar cuenta del objeto aumentan el vacío y por ende la indeterminación. Los vacíos, antes que constituir un problema son el punto de partida del efecto producido por el texto literario, pues llevan al lector a llenarlos o eliminarlos haciendo uso de cierto margen que la presentación de los acontecimientos ha dejado, permitiéndole construir las relaciones que no han sido formuladas, entre las diversas perspectivas. Así, el texto exige la participación del lector. Si hay pocos vacíos, el lector se siente excesivamente determinado por algún tipo de orientación previa. Los vacíos permiten una activa participación en la constitución del sentido.

En la novela por entregas este mecanismo funciona de manera particular, pues trabaja con una técnica de corte, interrumpiendo cuando la tensión exige una solución o cuando se espera un desenlace. Este procedimiento, que en principio responde a necesidades de mercadotecnia de los periódicos en que aparecían las novelas de

folletín, lleva al lector a imaginar el desarrollo de los acontecimientos; mientras espera la próxima entrega, el lector asume progresiones que aumentan su participación en la ejecución del suceso, convirtiéndose así en co-autor. Del mismo modo, la introducción de nuevos elementos aumentan la cantidad de expectativas y la cantidad de asociaciones posibles que el público puede construir a partir de lo no explícito. Este tipo de lector debe imaginar mucho más que aquel que desarrolla una lectura continuada de la obra completa. La novela por entregas "lleva a cabo otra forma de realización, en la que el lector participa más ampliamente para completar vacíos adicionales" (Iser, 1987: 108-109). Este grado de indeterminación de los textos literarios genera una importante participación del lector en la comunicación, haciéndose evidente la función de los intersticios para intensificar la comunicación entre texto y lector.

Uno de los mecanismos más eficientes para generar este tipo de indeterminación y orientar las reacciones del lector, es el de las consideraciones del narrador que, a menudo, expresan una evaluación de los acontecimientos relatados. Estos comentarios a veces eliminan intersticios y unifican el relato con lo cual disminuye la participación del lector. Con todo, en muchas novelas los comentarios de este corte no interpretan los acontecimientos desde un mismo punto de vista, al contrario, parece que el autor de las observaciones más bien se distancia de los hechos por medio de hipótesis o de posibilidades de evaluación que suelen apartarse de lo inferido por los hechos representados, mostrando puntos de vista divergentes. De este modo se genera una nueva distancia crítica en el lector y se producen nuevos

vacíos, no ya frente a la historia sino frente a las posibles valoraciones de ésta. Ya se mostró, al hablar de las voces y los estilos que integran las múltiples perspectivas narrativas, que uno de los elementos estilístico-compositivos utilizados para configurar la significación del texto en *Por donde se sube el cielo*, es la presencia permanente de discursos moralistas y de tono justificador, asumidos por el narrador, generando una mirada polémica en relación con los planteamientos de la novela naturalista. El valor irónico de esta participación se ilumina cuando se asume como elemento generado de indeterminación y, más concretamente, de búsqueda intencional de una reacción por parte del lector virtual.

Ya se ha señalado cómo, en la novela de Gutiérrez Nájera, existen una serie de elementos que exigen la participación del lector a partir de una competencia particular. Sin embargo, también hay que recordar que en este caso se trata de una novela por entregas, lo cual determina una particular relación entre texto y lector.

Belem Clark de Lara ha reseñado, con lujo de detalles, las circunstancias de la primera publicación de la obra; apareció en 17 entregas en forma de folletín en *El Noticioso* desde el 11 de junio hasta el 29 de octubre de 1882, con dos entregas semanales pero con algunas interrupciones en su periodicidad. Circunstancias que nunca se aclararon hicieron que se repitiera la entrega del 6 de julio y se omitiera la correspondiente al 9 del mismo mes, lo cual dejó un blanco correspondiente a un folletín completo. En total, la obra se publicó en 192 páginas. Los datos que presenta la investigadora en su prolijo

estudio nos permiten obtener conclusiones conducentes a una posible estructura apelativa. Por ejemplo, el blanco producido por la repetición de la entrega del 6 de julio en la correspondiente al día 9 y la no aparición del folletín de esa fecha nos impide conocer el final del capítulo IV y el comienzo del V. Se hace evidente que al terminar el cuarto capítulo Raúl declaró su amor a Magda produciendo entusiasmo en la joven y una airada reacción en el viejo Provot o la conciencia en Magda del duro lastre de su pasado; acto seguido se da paso al angustioso episodio con el que comienza el folletín correspondiente al 13 de julio. Estas son especulaciones de un lector interesado, que pueden o no coincidir con las expectativas del lector de la época; sin embargo, lo que aquí importa subrayar es el hecho de que el citado folletín terminaba un capítulo con un punto esencial de la acción, la posible declaración amorosa de Raúl, y comenzaba otro con el dilema de Magda. En pocas palabras, generaba elementos de tensión, sugería desenlaces y creaba expectativas por medio de cortes estratégicos.

La misma reflexión es válida para la entrega del 14 de septiembre en la cual se inicia el penúltimo capítulo; en el episodio anterior se ha llegado al punto climático de la acción en la cual Magda afronta el suicidio, en su enfrentamiento con Provot, antes de descubrir su pasado ante Raúl. Al final de la lucha la protagonista, herida y agotada, se duerme. No se sabe qué consecuencias tiene este enfrentamiento y se pueden hacer toda clase de conjeturas en el cierre de este capítulo. En el comienzo de este penúltimo capítulo se produce un salto cronotópico, pues aparece Magda en París recordando los episodios del regreso y no se conocen, aún, las circunstancias de la separación

de los amantes. Todas las conjeturas son posibles, pues cualquier resultado se puede dar. De la misma manera, la última entrega en la cual se produce el final de la narración, aunque no de los acontecimientos, con un breve capítulo denominado *El último acto*, se aplaza hasta el 29 de octubre; esta espera de mes y medio seguramente generaría múltiples especulaciones por parte de un público que ya tenía muchos elementos para construir más de un desenlace.

Del mismo modo, se puede entender la inclusión, como capítulo VI y bajo el título *Paréntesis*, de un relato que rompe la continuidad de la historia de Magda. La organización que el autor le da a la materia narrativa le lleva a terminar el capítulo V en el momento en que la protagonista, dispuesta a entregarse a Raúl, siente vergüenza de su desnudez y regresa a su cuarto colmándose de reproches; seguramente el público esperaba ansioso el rumbo de este conflicto, sin embargo, en forma abrupta y contrariando las expectativas, comienza la historia del empleado de la *morgue* parisina, que durante varias entregas desarrolla su anécdota sin referencia directa alguna a los avatares de Aguas Claras. Este recurso, que recuerda el principio de retardación tan utilizado en la epopeya homérica y que es más propio de un narrador oral que de una novela escrita, no deja de ser efectivo en el folletín, pues llama la atención sobre un problema particular que el novelista quiere destacar.

La narración presenta una organización progresiva de los acontecimientos. A partir de un viaje se narra toda la historia de Magda

y se llega a un momento culminante. Poco a poco se va consolidando la imagen de Magda como víctima de las circunstancias y la simpatía se orienta hacia quien finalmente conoce el verdadero amor y busca su felicidad. Cuando se ha conquistado al público, se produce un paréntesis que introduce una historia nueva, aparentemente desligada de la de Magda. Sin embargo, un cuidadoso análisis muestra una serie de analogías entre las dos narraciones, lo cual se hace particularmente significativo desde la perspectiva crítica que caracteriza a Manuel Gutiérrez Nájera.

Es posible pensar que al ser publicado su texto por entregas en un periódico dirigido a un amplio público, el autor se viera obligado a respetar las reglas del género de narraciones en boga. Una vez conquistado el lector y al llegar al meollo de la historia principal, insertó lo que se puede considerar el elemento esencial, gracias al cual toda la novela adquiere su carácter y su sentido crítico. Se puede hablar, entonces, de la estructura apelativa del texto en tanto que si bien no acude estrictamente al suspenso por capítulos o entregas, sí logró atrapar la atención de los lectores para luego insertar el elemento que más le interesaba y que le da un verdadero sentido a la novela. En este aspecto es innovador Gutiérrez Nájera, pues partiendo de formas tradicionales logra darle a la novela una mayor profundidad mediante la exploración de las inquietudes de su tiempo; en este caso específico la propuesta al lector virtual tiene que ver con la reflexión sobre el intelectual y el artista dentro de un contexto mercantil y positivista.

2.4 La impronta de Flaubert: el papel del intelectual

Uno de los aspectos temáticos que se reiteran en la novela modernista es el papel del intelectual en la sociedad hispanoamericana de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Los modernistas quisieron expresar las tensiones de un proceso conflictivo que los convertía en hombres de letras en relación estrecha, pero casi siempre problemática, con las fuentes de poder y autoridad; del mismo modo, el positivismo y el utilitarismo cuestionaban el papel de aquellos que no desarrollaban actividades prácticas en el sentido estrecho del término.

En la novela modernista se produce un amplio y complejo debate sobre el lugar que le corresponde al intelectual en una sociedad que se transformaba mirando a la nueva centuria. En estos textos:

los modernistas intentaron definirse tanto en la especificidad de su obra literaria como en su nuevo papel --asumido en respuesta a las urgencias políticas de principios de siglo-- de intelectuales. Probablemente la motivación más profunda que tenían los modernistas para escribir novelas era el hecho de que éstas eran el único vehículo mediante el cual los escritores finiseculares hispanoamericanos podían dar cabal expresión a la peculiar situación que estaban atravesando: la de convertirse en intelectuales, en *clercs* traidores, en literatos militares. (González, 1987: 172)

Interesa subrayar, ahora, un aspecto particular que tiene que ver con la influencia de Flaubert, considerado como uno de los fundadores de la modernidad en la novela (González, 1987: 147), convirtiéndose en

paradigma para muchos escritores de la época. Pero su papel es fundamental en este caso por haber sido el autor de una de las primeras novelas que plantean la problemática del intelectual -- *L'Éducation sentimentale* (1869)-- y que, junto con *Bouvard et Pécuchet* (1881), convierten a su autor en precursor de este tipo de preocupaciones.

Vale la pena detenerse brevemente a revisar los aspectos en los cuales Flaubert incide sobre el quehacer novelístico de los modernistas. Aunque todos los escritores del modernismo admiraban la maestría estilística del maestro de Rouen, su influjo en este aspecto no llegó a ser tan importante pues su intención nunca fue la perfección formal. El interés del escritor francés se orientaba hacia la elaboración de formas de distanciamiento irónico, generando incertidumbres que exigían la participación activa del lector al tiempo que le producían un extrañamiento reflexivo. Aunque se le considera uno de los máximos exponentes del realismo, puede vérselo más bien como un experimentador que llevó a este movimiento más allá de sus límites.

Si bien la obra de Flaubert no ejerció un influjo directo sobre la novela modernista, sí constituyó un modelo cuya presencia sirvió de estímulo para muchos de sus desarrollos propios. Entre los más interesantes aspectos desarrollados por los escritores modernistas está la necesidad de definirse como intelectuales, al igual que la expresión de la angustia del artista atrapado en su interioridad, la indagación sobre los límites de la obra de arte y sobre la naturaleza del juicio estético. En síntesis, se puede afirmar que, además de su riqueza

experimental y su búsqueda de perfección estilística, la novela modernista expresa profundamente las relaciones entre literatura y sociedad.

También hay un esfuerzo deliberado por equilibrar pensamiento y expresión en un esfuerzo por construir un nuevo lenguaje. En este sentido, aparece también una ruptura con el naturalismo al recusar su positivismo y criticar su base conceptual en tanto cuestiona su dependencia de modelos científicos e ideológicos. En síntesis:

la novela modernista es el registro de una búsqueda honda y sostenida de definición, de fundamentación, no sólo en el plano estético o cultural, sino también en el plano político. Para ser más explícitos: la novela modernista explora y atestigua, con mayor claridad incluso que la crónica, el proceso de *conversión* por el que atravesaron los literatos hispanoamericanos de fines del siglo XIX y principios del XX, que habría de transformarlos en *intelectuales*, en el sentido moderno del término. (González, 1987: 27-28)

Belem Clark ha mostrado muy bien las coincidencias entre Juan Jerez, protagonista de la novela de Martí, *Amistad funesta*, José Fernández, personaje central de *De sobremesa*, de Silva, y el protagonista najeriano, en tanto los tres se dejan llevar por la inercia y por la incapacidad de acción; el empleadillo a duras penas sugiere una crítica al positivismo por medio del enfrentamiento con su suegro, a quien presenta como representante del sistema social del momento. Según Clark, el personaje debería defender una vida interior que le ayude a soportar la existencia:

El mundo contemplativo, presente en el interior del personaje de "Paréntesis", ha quedado atrás por la exigencia exterior de actuar conforme a la realidad. Y cae, sin aceptarlo, en el dogma positivista de los estudios científicos, hecho que le produce una profunda melancolía, *mal del siglo*, por la añoranza de su "verdadera" vida interior. (Clark, 1994: CXL).

Del mismo modo, encuentra Clark una gran correspondencia entre la circunstancia del empleado parisino y la de Manuel Gutiérrez Nájera en la época en que escribió su novela, pues debiendo empeñar su energía y su tiempo en labores periodísticas no puede dedicarse a su verdadera vocación, la literatura, lo cual le genera una profunda melancolía.

2.5 Niveles de sentido

La temática global de la novela se configura alrededor del esquema del camino de la vida; a partir de la serie **culpa-castigo-expiación-beatitud** se desarrolla un sistema de oposiciones y de vecindades semánticas que establecen tres niveles de sentido, estrechamente relacionados. Un primer nivel conforma la metamorfosis de Magda, por medio de una historia que aparenta ser la principal; un segundo nivel presenta la transformación del funcionario de la *morgue*, a través de una historia secundaria; el tercer nivel se realiza en la medida en que se establece una relación entre la propuesta textual y las diversas competencias del lector. Este tercer nivel expresa la posición del autor frente a la situación del intelectual modernista en una

coyuntura finisecular en la que la responsabilidad del creador y su compromiso frente a la sociedad definen su imagen; en este nivel, el autor implícito cuenta con las competencias del lector para desarrollar el proceso de significación.

Este tercer nivel construye el sentido a través de las oposiciones que enfrentan los protagonistas en los dos niveles anteriores. La expresión de estas oposiciones se realiza por medio de una serie de unidades estilístico-compositivas, cada una de ellas con un estilo particular y con una interpretación que, en conjunto, configura ese estilo global que le permite al autor expresar su visión sobre las opciones que enfrenta el hombre de letras en un contexto positivista. Hay, al mismo tiempo, un distanciamiento irónico que apela al lector para recusar el determinismo naturalista y proponer una alternativa al cientifismo reductor y al utilitarismo que habían creado una atmósfera dentro de la cual era evidente la progresiva marginación del intelectual.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

3. *El triunfo de la vida*, el intelectual redimido

Publicada originalmente en 1901, *El triunfo de la vida* no ha tenido una gran difusión aunque sí ha sido estudiada por especialistas como Meyer-Minnemann. La edición más accesible es la que publicó el Ministerio de Educación Nacional de Colombia en 1951, dentro del volumen titulado **Novelas y cuentos**, como parte de la colección Biblioteca Popular de Cultura Colombiana. Por esta razón, parece conveniente, para la comprensión del análisis expuesto, presentar una breve reseña del argumento de esta obra.

3.1 Síntesis argumental

El protagonista, Alberto, sufre del tedio y del hastío producidos por un mundo gastado y considera que la muerte es su única salida. En la conversación con la que se inicia la obra, Alberto y su amigo, el vizconde Ogheroff recuerdan una sentencia de Musset: "Hemos venido

demasiado tarde a un mundo demasiado viejo" y un verso de Mallarmé en *Brisa Marina*: "La vida es triste y yo he leído todos los libros". Estas citas establecen el pesimismo de los personajes en medio de una concepción determinista de la existencia. El narrador participante, amigo del protagonista, propone un viaje para cambiar el aire lúgubre de París a finales del invierno por la claridad del cielo italiano. En casa del conde Angelini Alberto conoce a su hija, Blanca y al enigmático Delecluze quienes practican una vida caritativa y religiosa. Alberto, coherente con su fatalismo, cree en las leyes atávicas que le conducen al suicidio tal como, según cree, lo hizo su abuelo y pretende erigir una cripta en la que deberá ser sepultado después de cumplir su destino.

Durante el proceso de construcción del mausoleo el objetivo se va desdibujando bajo una doble influencia: de un lado Blanca, quien lo cautiva no solamente por su extraordinaria belleza sino por su profunda espiritualidad, y del otro, el bondadoso Delecluze; en tanto el amor lo lleva a aceptar la separación de dos años exigida por el conde como prueba, el anciano le revela sus más caros secretos: después de haber adquirido fama y gloria lo perdió todo con la caída de Napoleón III. Careciendo ya de rumbo en su vida decidió suicidarse pero no lo hizo pues halló asilo en un convento y descubrió que el verdadero sentido de la existencia se encuentra en la vida eterna. Finalmente, se le descubre como su abuelo y lo conduce hacia la afirmación de la vida a través de la fe. En lugar del protagonista, es Delecluze quien muere y es enterrado en la cripta en tanto que Alberto recupera la fe y se une a Blanca.

3.2 Estructura narrativa

La organización de los acontecimientos del relato sigue un esquema tradicional de forma lineal. En el momento de iniciarse la acción el protagonista, Alberto, comparte con el Vizconde Ogheroff sus preocupaciones vitales. El narrador, omnisciente y participante, se presenta como un amigo del personaje quien, preocupado por su estado de ánimo, lo invita a viajar por Italia. La aceptación de Alberto se sustenta más en la intención de buscar el sitio adecuado para construir un mausoleo pues está convencido de que, por las fatales leyes del atavismo su destino consiste en suicidarse tal como, según se cree, lo hizo su abuelo muchos años antes. El viaje le permite ver un paisaje atractivo en el cual la luminosidad de Italia logra cambios positivos en el ánimo del joven. Con todo, lo más significativo es el encuentro en Venecia con el Conde Angelini, quien les invita a su castillo. La presencia positiva de la naturaleza reafirma la importancia de este elemento en el desarrollo de los acontecimientos. Más adelante el encuentro con el enigmático anciano Delecluze y con la hija del conde, Blanca, genera una serie de paralelismos y oposiciones a través de los cuales el autor organiza su narración y orienta su mensaje. Ante todo, se oponen el carácter de Alberto y el de Blanca, el del Conde Angelini y el del Vizconde Ogheroff. También hay contraste entre el escepticismo del joven Alberto y la convicción del anciano Delecluze.

Más significativos que las oposiciones son los paralelismos que se dan entre el camino de la vida del escultor, el del anciano Delecluze y, hasta cierto punto, el del protagonista. Este camino implica los pasos propios de la lucha por la salvación del alma que son tradicionales en la hagiografía cristiana: culpa-castigo-expiación-beatitud. El caso específico de M. Delecluze implica esta trayectoria que, en el contexto de la novela, se constituye como paradigma de acción:

-*culpa*: el abuelo de Alberto obtiene fama y llega a ocupar un sillón en la Academia Francesa, pero su deseo de poder lo impulsa a acercarse al emperador. Finalmente, es llamado por el amo del mundo y acepta representar a Napoleón III ante el Imperio turco, traicionando su posición como intelectual que guarda distancia frente al Estado.

-*castigo*: En posesión de su alta investidura se produce la caída del Imperio, con lo cual el destino lo lanza a la calle, perdiendo no sólo el poder que había alcanzado sino a sus antiguas amistades que le reprochan el haber recibido favores del gobierno.

-*expiación*: En medio de la desolación y la decepción, intenta suicidarse pero su conciencia no se lo permite y, después de mucho peregrinar, llega a un monasterio en el desierto del Sinaí; en este apacible lugar medita sobre el sentido de la vida y encuentra una señal que le marca su nuevo camino.

-*beatitud*: Convertido en un hombre nuevo, sale del monasterio y se dedica al ejercicio de la caridad, de la virtud y de la oración.

Este modelo de comportamiento dentro del cual el aspecto esencial lo constituye el reencuentro con Dios y con la religión, se repite en otros personajes de la obra. En el caso del escultor el camino es más elemental pues su búsqueda desde un principio se presenta con mayor autenticidad:

-culpa: Una imperiosa necesidad de infinito lo lleva a buscarlo en la belleza de sus creaciones, en la elaboración de una obra muy personal que lo exprese auténticamente.

-castigo: Pronto su obra le produce decepción y angustia, en la medida en que la belleza física le parece superficial y mezquina. Aparentemente, la materialidad del arte le impide trascender a un nivel espiritual significativo que exprese su realización como artista.

-expiación: Siguiendo el llamado de la divinidad, busca su propio camino y se dedica a la meditación en la soledad de un convento franciscano. En este caso es fundamental la comprensión de su misión por parte de los buenos frailes que le saben orientar.

-beatitud: La inspiración divina también le fija un derrotero por medio del cual puede contribuir a la difusión del mensaje cristiano ayudando así a otras almas ansiosas de encontrar su propio camino; este proceso le lleva a crear un conjunto de obras en las cuales exalta la virtud cristiana ante todo.

Del mismo modo, Alberto, quien en un comienzo aparece como prospecto del intelectual decadente hastiado de la existencia, evoluciona hasta lograr su redención por medio de ese camino de la

vida que han seguido tanto el escultor como su abuelo. Lo importante, desde la perspectiva desde la cual se coloca Rivas Groot, es el llamado divino, el encuentro con la verdad y la luz; en los dos casos previos se produce en el interior de un convento pero en el caso de Alberto se logra en medio de la convivencia con la naturaleza en la cual descubre la grandeza de la creación celestial, a través de la figura angelical de Blanca y con el apoyo del anciano Delecluze.

Este doble sistema de oposiciones y de paralelismos es parte de la intención edificante y didáctica del autor. Se quiere contrastar una visión pesimista del mundo y de la historia, con una visión iluminada por la revelación cristiana que culmina con la beatitud de la vida virtuosa dentro del mensaje de Jesucristo. A su vez esta idea cristiana se refuerza por una especie de panteísmo que intenta expresarse en la permanente presencia de la naturaleza como expresión positiva de Dios. Como consecuencia, se encuentra una repetida insistencia en destacar los valores religiosos. También hay una idealización del pasado que remite a tradiciones virtuosas. sin embargo, en las representaciones escultóricas del artista convertido, la época pagana aparece como una edad agotada en el lujo y el orgullo, que debe ser reemplazada por la nueva era del cristianismo lleno de humildad y amor. El conde Angelini, su hija Blanca, el abate Petrucci y el anciano Delecluze simbolizan la tradición cristiana y la perfecta armonía con la naturaleza.

El vizconde Ogheroff se convierte en el eje de la crítica del decadentismo finisecular. Su ciclo vital y su actitud ante la existencia,

se presentan como producto de la ausencia de una orientación religiosa lo cual le impide ver en la naturaleza la obra divina en consonancia con la cual el hombre debe regir sus pasos. Tanto el abuelo como el nieto, antes de la conversión, representan la pérdida del camino que genera el hastío y la falta de sentido de la vida por no poseer esa brújula trascendente que les marque el camino.

3.3 Poética del texto

Dentro de una muy marcada intención docente y edificante, José María Rivas Groot señala de manera bastante explícita la poética que preside la elaboración del texto. Ya desde el título se hace referencia a la novela que Gabriele D'Annunzio había publicado en 1894: *Trionfo della morte* y no tanto porque quisiera refutar los planteamientos del escritor italiano sino por una evidente intención de presentar alternativas desde su particular visión del mundo; al pesimismo de D'Annunzio opone Rivas Groot un optimismo basado en la concepción cristiana de la salvación. También participa en la poética del texto una referencia aparentemente casual a los frescos pintados en los muros del cementerio de Pisa, atribuidos por Vasari a Orcagna, con el título precisamente de *Trionfo della morte*. Más explícita parece la referencia contenida en dos tipos de creaciones estéticas producidas por personajes de la novela. De un lado, los conjuntos escultóricos concebidos por el artista a quien se encarga el diseño de un sepulcro; del mismo modo otro personaje, el abate Petrucci, compone una serie

de cantos religiosos, particularmente la *Romanza heroica*. Igualmente participa en la definición de la poética del texto la referencia al poema de Mallarmé *Brisa Marina*: "La carne es triste y yo he leído todos los libros"; en varias ocasiones Rivas Groot pone en boca de sus personajes una variante de este verso: "La vida es triste y yo he leído todos los libros". Este abigarrado conjunto establece unas precisas líneas de significación que el autor utiliza para conducir de la mano al lector y llevarle puntualmente a las conclusiones que pretende.

El protagonista expresa, en un principio, una concepción pesimista de la vida y de la historia influido por el Vizconde Ogheroff, personaje *fin de siècle* que padece el hastío y la abulia propios de la época. La atmósfera en que se inicia la narración está determinada por el tedio, la neurosis, la creencia determinista en el atavismo y en la fatalidad de la existencia.

3. 3. 1 *Sistema de imágenes.*

Una serie de imágenes establecen la perspectiva desde la cual se presentan los acontecimientos: en primer lugar, una referencia al mundo demasiado viejo, tal como lo aprecia el vizconde Ogheroff; en segundo lugar, algunos elementos dispersos —la oscuridad del invierno, el hastío de los placeres, la actitud hipócrita ante el arte moderno— establecen una atmósfera decadente y llena de tedio. Este ánimo pesimista y lúgubre es, hasta cierto punto, explicable en el anciano aristócrata, quien ha vivido todas las experiencias y ya no encuentra

atractivo alguno en la existencia, pero en Alberto, joven, rico y lleno de posibilidades, resulta al menos sorprendente; sin embargo, el narrador interviene oportunamente para señalar que la influencia del vizconde hacia del muchacho su discípulo y admirador.

La naturaleza también hace parte del sistema de imágenes. La nieve y el frío, propios de la estación, son plenamente coherentes con la negativa actitud de Ogheroff, pero la aparición de la primavera y de la colorida campiña italiana establecen un tono más acorde con la juventud del protagonista, generando así una primera visión positiva. Esta presencia aumenta progresivamente, como expresión optimista, de la vida hasta culminar en una idílica escena en la que Alberto contempla a sus trabajadores en medio de la cosecha:

Todo le estaba diciendo la lección del trabajo, todo parecía a aquella hora cantar el himeneo del hombre con la tierra. A los viñedos seguían los olivares, a los olivares seguían las praderas con su manto de espigas. Y Alberto meditaba. Estos aldeanos llenos de salud y de alegría, los campos cubiertos de espigas, esas colinas cargadas de racimos, parecían contarle la historia de la tierra y revelar el destino de la especie humana. (*El triunfo de la vida*: 191)

La evolución del personaje queda plasmada gráficamente en el contraste entre la actitud vital de este momento y su fúnebre inclinación anterior.

De otro lado, el escultor amigo del conde Angelini, preocupado por la poca vida que le puede quedar y la gran cantidad de proyectos

que tiene en mente, se convierte en la imagen opuesta de ese joven lleno de vida que no tiene otra ilusión que construir un mausoleo, expresión concreta de su actitud fatalista. Del mismo modo, el conjunto de esculturas que el artista muestra en su taller, establece un rico juego de contrastes en el que sobresale el triunfo de la virtud, el combate contra el paganismo y la exaltación de los valores cristianos. Se puede hablar, en este caso, de un arte tridentino, plenamente al servicio de la doctrina.

Otro conjunto de elementos, alrededor de los valores religiosos tales como el suceso, visto como algo milagroso, de la transformación de la sangre de San Genaro, el busto del papa en el escritorio del anciano Delecluze, las obras de caridad de Blanca, la cruz que construye el joven sacerdote, las composiciones de música sacra, etc. no hacen más que enmarcar la exaltación de una conducta positiva que contrasta abiertamente con la posición vacua de Alberto.

Además del conjunto de elementos que definen la poética del texto: pintura, escultura, música, aparece una serie de imágenes que se organizan alrededor de la contraposición entre la virtud y el vacío: Blanca, por ejemplo, constituye la imagen que concentra las cualidades cristianas, el esplendor de la naturaleza, las maravillas del arte y la ilusión del amor. Con todo, esta rica combinación de atributos solamente se puede entender en el contexto del amor a Dios, quien la ha premiado por su pureza y religiosidad. La belleza, la virtud y el talento se complementan en ella para constituir un perfecto ideal femenino. Sin embargo en este caso el valor más importante que

adquiere este personaje es el de lograr la salvación por el amor. Del mismo modo, aparece en la novela una confrontación entre el campo y la ciudad que se puede entender también como una oposición entre la naturaleza y la cultura, mirando a la segunda como el espacio que el hombre crea en la medida en que construye su morada intelectual y niega su instintividad primordial, sin embargo todas las referencias adolecen de una nota recargadamente culta y discursiva que le imprime el sentido de un sermón.

La imagen del sepulcro adquiere una serie amplia de connotaciones. En un principio el sentido luctuoso sugiere el nefasto final al que conducirá el tedio, pero evoluciona positivamente para convertirse, de expresión de la negación de la vida y afirmación del egoísmo, en símbolo de reconocimiento al santo varón que no solamente cambió su vida, dedicándose al servicio de los pobres, sino logró la conversión de Alberto. La cruz que el abate Petrucci erige en lo alto de una colina frente al mar, símbolo de la fe y del sacrificio, se confronta con una serie de imágenes de la antigüedad pagana, cruel y disoluta, entre las cuales se destaca el carácter negativo de Nerón. Mientras el emperador romano es recordado por lo funesto de sus actos y su complacencia con la muerte, en la base de la cruz se coloca la inscripción *Ego sum vita*.

Otro elemento que refuerza el sistema de imágenes religiosas, en sentido positivo y edificante, es la serie de conventos en donde, el escultor primero y el anciano Delecluze después, hallan un refugio adecuado para sus inquietudes y logran, mediante la meditación y el

ascetismo, encontrar una nueva vida. Al final, la referencia al monasterio de la Trapa, en donde monjes cistercienses rezan por la salvación de las almas, configura de manera definitiva la imagen salvífica del protagonismo de la religión católica

En el título de la novela hay un doble juego de referencias. En primer lugar, se puede entender claramente el contraste que propone Rivas Groot con la novela de D'Annunzio, pues este autor simbolizó, desde la perspectiva conservadora de ese momento, al artista ególatra, decadente y pagano --sin dejar de ser modelo de refinamiento--. Tiene mayor fuerza sugestiva la alusión a los frescos pintados en el cementerio de Pisa bajo el título, precisamente, de *El triunfo de la muerte*, atribuidos por Vasari a Andrea di Cione, llamado Orcagna, pintor toscano de mediados del siglo XIV. Más allá del dato histórico, cobra sentido el juego de imágenes que elabora el artista. Se trata de una obra de gran envergadura en la cual, mediante una rica composición narrativa, se muestran dos escenas contrastadas: en la primera se presenta una situación dolorida cuando, en medio de una alegre cabalgata, caballeros y damas de la corte descubren la fatalidad de la muerte; en la segunda, pobres gentes de la marginalidad social reciben a la parca como liberación de la miseria y de la enfermedad. Unos versos incluidos en la composición, establecen el tono desde el cual se concibió la representación:

*Ni el mucho saber ni la riqueza,
ni la vanidad ni la rancia nobleza,
les puede a estos evitar la muerte.*

El conjunto pictórico establece, por contraste, la enorme responsabilidad que implica el vivir, más que señalar la necesidad de vivir en la virtud, expresa el misterio de la muerte como término fatal e inexplicable. La relación semántica entre la inclinación fúnebre del protagonista y las reflexiones generadas por esta pintura son evidentes en mayor grado si se tiene en cuenta la forma en que son introducidas en la obra: a través del conde Angelini se narra su encuentro con el escultor mientras observaban los conocidos frescos del camposanto pisano.

Se puede proponer la hipótesis de que Rivas Groot tiene muy en cuenta las múltiples significaciones generadas por las dos creaciones artísticas en el momento de concebir la novela. Se produce la impresión de que todo su esfuerzo está dedicado a refutar tanto al escritor contemporáneo como al pintor del siglo XIV, señalando la necesidad de vivir en la gracia y la importancia de la orientación divina para disfrutar de una existencia realmente fructífera.

3. 3. 2 *Voces y narración*

En la presentación de los acontecimientos aparece, de modo predominante, la voz del narrador. En este caso, funciona al mismo tiempo como personaje secundario que asume una aparente distancia al comienzo, pero que progresivamente va orientando la interpretación de los acontecimientos con reflexiones contextualizadoras. Al lado de la voz del narrador existen las voces de una serie de personajes

caracterizados más por marcas ideológicas que por discursos estilísticamente individualizados. Muy a menudo, en las partes no dialogadas del texto, el narrador-personaje asume el punto de vista de uno de los personajes, sin que por ello se pueda afirmar que también asume sus peculiaridades lingüísticas.

Se pueden establecer dos grupos de personajes en relación con el tipo de orientación de su palabra. En un comienzo, aparecen en un pequeño bando el conde Ogheroff y el inexperto y joven Alberto, en la medida en que comparten una concepción pesimista de la vida, según la presentación que de ellos hace el narrador. La actitud de estas dos figuras sintetiza la posición que el autor implícito pretende criticar, por lo cual se adolece de cierto esquematismo en su caracterización. En la medida en que esta actitud sirve únicamente al propósito de señalar el objeto de cuestionamiento por parte del autor, se cae en una elemental estilización.

De otro lado, el conjunto de los personajes no logra distinguirse entre sí puesto que no aparecen voces diferenciadas sino que expresan una palabra totalmente subjetiva en tanto cada uno de ellos se hace portador parcial de las intenciones del autor implícito. En esta situación se encuentran el conde Angelini, Delecluze, Blanca, el escultor y el abate Petrucci. al final de la novela, y a partir de la efectividad de las orientaciones de sus amigos, Alberto se integra a este grupo.

Finalmente, y no de manera expresa, aparece la palabra ajena reflejada en una disimulada polémica con una serie de ideas que hacen

parte del horizonte ideológico en el cual se produce la novela. Se trata de un debate con el modernismo religioso, producto de una crítica positivista hacia la religión, que a pesar de haber sido condenada por una encíclica papal, parecía tener muchos adeptos, especialmente en Europa. En este sentido, se puede hablar de un discurso ajeno que, sin ser citado, aparece en la medida en que se tiene en cuenta para ser rebatido.

Así, se concluye que, de una parte, en *El triunfo de la vida* se expresa una particular orientación de la palabra de los personajes en tanto el autor se sirve de ella para desarrollar su particular concepción de su tiempo. Por otra parte, el autor implícito enfrenta una serie de concepciones preexistentes al texto y que hacen parte de una polémica contemporánea, mediante discusiones y valoraciones propias pero también a través de las posiciones que destaca en cada uno de los personajes. Así mismo, se puede hablar de un funcionamiento intertextual en la medida en que el texto propuesto remite de manera indirecta a textos precedentes que, de algún modo, generan el texto presente el cual aparece así como respuesta refutadora de aquellos.

3. 3. 3 *Apelación al contexto: determinación del texto.*

Uno de los primeros teorizadores sobre el modernismo, el venezolano Manuel Díaz Rodríguez, señala las dos tendencias que suele adoptar la respuesta de los intelectuales a la crítica positivista contra la religión y la metafísica: de una parte se produce una clara

oposición del artista a la sociedad burguesa y mercantilista y, de otro, un retorno a la naturaleza y al misticismo. En la obra de Rivas Groot se hace evidente el segundo camino puesto que se ubica dentro de la ortodoxia católica y se asume como defensor de su tradición en contra del "naturalismo y el dogmatismo imperantes" (Castellanos, 1985: 374). Tanto en su primera novela, *Resurrección*, como en *El triunfo de la vida*, este autor se plantea "el triunfo del arte y de la religión, el triunfo de la vida espiritual sobre la material" (375).

Para darle coherencia a su producción narrativa, Rivas Groot construye un argumento complejo en apariencia por la multiplicidad de historias que se entrecruzan. Además, ubica su acción en un contexto europeo, refinado e intelectual, en el cual las preocupaciones trascendentes son perfectamente plausibles. La historia se desenvuelve en torno a un personaje problemático que logra su redención a partir de la influencia benéfica de quienes están inspirados en los más puros sentimientos cristianos. Blanca actúa en este caso como expresión de una voluntad salvífica de Dios pues, por medio de su virtud y de su fe logra derrotar el pesimismo determinista que domina a Alberto.

Precisamente, la actitud del protagonista es denunciada por el autor implícito a través de referencias culturales. De un lado, el anciano Delecluze añora valores perdido:

--¡Ah! --exclamó-- los románticos de la raza de Lamartine ya pasaron, pasaron para siempre, y por mi parte, lo lamento... La nueva generación, deprimida por un

realismo malsano, no tiene ya los entusiasmos, las nobles alegrías que conocí en mi tiempo. (*El triunfo de la vida*: 149)

Más adelante, citando a Mallarmé, a quien caracteriza como poeta decadente, alude al nihilismo como actitud vital propiciada por lecturas que desorientan al joven:

Amigo mío, usted no ha leído sino alguna docena de malas novelas que le han desvirtuado la voluntad y perturbado el espíritu... ese espíritu generoso y hambreado de ideal, digno de nutrirse con medula de leones...(172)

En abierto contraste, Rivas Groot propone, a través de un notable juego de descripciones paisajistas, la presencia de la naturaleza como ejemplo de vida y de perfección, trasunto de la divinidad, símbolo del paraíso y de la espiritualidad:

La naturaleza --que aparece opuesta a la ciudad con su fiebre, tedio y melancolía-- representa en las novelas {de Rivas Groot} lo prístino de la vida; por su armonía, belleza y constante vitalidad de sus cielos es la emanación de la obra creadora de Dios. (Castellanos, 1985: 377)

con lo cual se manifiesta ese misticismo ante la naturaleza como expresión divina, que recorre toda la obra del escritor colombiano.

En esta concepción espiritualista hay una evidente influencia de Emerson quien, con su idealismo panteísta de origen hegeliano, plantea que en toda la realidad actúa una fuerza superior que él

denomina Superalma o Dios, debiendo el hombre adaptarse a ella. La naturaleza deviene, entonces, en una metáfora del espíritu humano y el mundo en un símbolo o emblema. La libertad humana, frente a las necesidades que la realidad le plantea, no es otra cosa que el reconocimiento de esas necesidades como parte de la racionalidad y la perfección del proyecto divino.

La propuesta textual de Rivas Groot se sustenta en un preciso contexto cultural. El lector implícito debe estar al tanto de las polémicas que, sobre todo en el viejo continente, se desarrollan como reacción al cientifismo y al pragmatismo imperantes. Del mismo modo, el espíritu decadente es objeto de amplios cuestionamientos en el mundo intelectual. Por otro lado, desde la perspectiva religiosa, el compromiso del autor colombiano con su tradición lo lleva a buscar una salida a la coyuntura modernista que amenaza no solamente la unidad de la Iglesia sino los fundamentos ideológicos de su doctrina.

El arte y la religión constituyen, de este modo, los pilares sobre los que se sustenta el rescate del ser humano, perdido en la maraña de la civilización pragmática y mercantilista. Rivas Groot defiende la necesidad de recuperar la fe en medio del mar de dudas que genera la crítica positivista de la religión. Al determinismo fatalista del naturalismo opone la doctrina del entusiasmo, la bondad y la virtud.

Este alegato en favor de las cualidades del buen cristiano debe entenderse en el contexto de la polémica generada por la condena papal a las nuevas tendencias interpretativas en el seno de la religión

católica. Se evidencia una actitud militante que, sin caer en un tradicionalismo recalcitrante, rescata lo esencial de la tradición cristiana y lo ubica en armonía con las tendencias conservadoras que le son más cercanas.

Se puede decir, entonces, que la indeterminación textual, en este caso, es mínima y que los pocos vacíos que deja la presentación de los acontecimientos se llenan con la orientación contextual dirigida por los comentarios del narrador-personaje. El discurso se proyecta en un contexto cultural preciso y se configura como propuesta vital ante inquietudes trascendentes de un grupo de intelectuales atrapados en medio de una encarnizada lucha que contrapone al positivismo sus convicciones religiosas.

El protagonista, Alberto, un ser que ha perdido su rumbo, se debate en un serio conflicto entre la actitud decadentista finisecular, expresada en la frase --tomada de un poema de Musset-- "Hemos venido tarde a un mundo ya gastado", y la visión positiva de la realidad, que descubre a través de Blanca y quienes le rodean, comprometidos todos con los ideales cristianos. La salvación final del personaje implica la condenación de las concepciones materialistas que fundamentan la teoría de la herencia, la ruptura con el espíritu decadente y la superación de su conflicto con el mundo por medio de la conversión de su alma.

3. 4 Niveles de sentido

También en este caso, la novela organiza su temática alrededor del esquema del camino de la vida pues tomando como punto de partida la serie **culpa-castigo-expiación-beatitud**, construye un sistema complejo de oposiciones, de imágenes y de perspectivas, que establecen varios niveles de sentido. En primer término, la historia de Alberto y del vizconde Ogheroff constituye un marco de referencia dentro del cual se ubica la actitud que se pretende cuestionar. De otro lado, la historia el abuelo Delecluze muestra un proceso dentro del cual el intelectual de fin de siglo traiciona su vocación y se vende al poder como forma de asegurar sus privilegios para, finalmente, caer con el Imperio y perder toda ilusión de prestigio; la redención, que se logra por medio de la meditación y con el apoyo de una comunidad religiosa, se convierte en el paradigma de salvación; del mismo modo, un proceso paralelo en el escultor establece un importante antecedente del camino de conversión, en este caso apoyado en la utilización del arte al servicio de la fe.

Finalmente, la evolución de Alberto, desde su escepticismo inicial hasta su redención final, se convierte en el nivel que engloba todos los anteriores y redondea el sentido de los acontecimientos. Sin embargo, este último nivel adquiere particular significado en la medida en que se convierte en argumento central de la propuesta de Rivas Groot: En tanto el autor implícito se ubica en un contexto cultural cristiano dentro del cual el debate con el modernismo teológico y sus repercusiones en el dominio clerical establecido por la Constitución conservadora de

1886 en Colombia adquiere su razón de ser, la novela alcanza plenamente su significación. Para ello el autor implícito se dirige a un particular lector que comprende plenamente el sentido de las imágenes contrapuestas y por lo tanto el alcance de la significación del texto.

4. Los intelectuales, el poder y la economía en la coyuntura del fin de siglo

El desarrollo de América Latina a fines del siglo XIX

Alrededor de 1880 se produce en toda América Latina un salto cualitativo en su desarrollo en la medida en que avanza y se consolida una economía primaria y exportadora, ubicada dentro de una división mundial del trabajo. Los grandes capitales norteamericanos y europeos impulsaron en su producción doméstica un vigoroso desarrollo industrial, ávido de materias primas pero necesitado igualmente de un amplio mercado para sus productos. El progresivo dominio de los Estados Unidos en la región se consolidó por medio de importantes

concesiones comerciales y mineras así como el acaparamiento de grandes extensiones de tierras cultivables, superando de este modo la influencia europea en la región.

En las ciudades, este proceso se expresó de manera dramática. El desarrollo urbano estaba marcado por las necesidades del flujo de mercancías. Ante todo, crecieron y se consolidaron los puertos, ejes del contacto con el exterior, y las ciudades que, de una u otra manera, podían convertirse en centros orientadores de la producción agrícola y de la comercialización de insumos.

El desarrollo urbano genera nuevos hábitos de consumo, nuevas necesidades materiales y espirituales, así como una gran ampliación de la organización social. La llegada de nuevos grupos, ya sea del campo, que se degrada, o producto de la migración extranjera, produjo una gran movilidad social modificando las antiguas relaciones que organizaban a la colectividad. Una nueva burguesía, apta para la especulación intelectual, se fue consolidando en las grandes capitales y tomando el control de las decisiones políticas en abierta competencia con la vieja clase dominante.

La lucha por el poder fue larga, complicada y sutil. La nueva burguesía que surge del desarrollo económico acelerado en la segunda mitad del siglo, fue un elemento más en ese variado tejido de relaciones de dominio. El proceso económico fue calando sobre el proceso político y los nuevos grupos lograron convertirse en factores de

poder que competían exitosamente con los pilares tradicionales del monopolio del estado.

Al final, la adecuada convivencia con un poder tradicional que requería del nuevo poder económico permitió desarrollar apropiadamente las relaciones de producción que exigía la economía internacional. Los partidos políticos, como factores de decisión, se adaptaron a la nueva problemática y asumieron una actitud positiva y progresista que les permitió beneficiarse de las nuevas tendencias económicas y de organización social.

En este nuevo contexto tanto la naciente clase media como amplios sectores populares plantearon su derecho a participar en la dirección del estado, organizándose en nuevas colectividades políticas. La agitación social creció:

La vida política se hizo mucho más agitada en las ciudades que se transformaban, y el ejercicio del poder político tuvo que aceptar otras reglas. Hasta entonces había sido cosa de unas decenas o unas centenas de familias, a cuyo alrededor giraba una clientela política de fácil manejo. Pero la aparición de nuevas fuerzas modificó las cosas, y para que el poder siguiera en manos de quienes lo tenían fue necesario ejercerlo con más dureza y llegar a la dictadura metódica y severa. (Romero, 1976: 293)

Tanto las antiguas familias oligárquicas y terratenientes como los nuevos grupos de dominio económico en ascenso, requerían de estabilidad, orden y progreso, representado en la figura de un estado

fuerte o de un caudillo poderoso. La estrecha relación entre el poderío económico y las diversas formas de caudillaje, constituyeron un lugar común en la mayoría de los países latinoamericanos durante la coyuntura del fin de siglo. Presentó, eso sí, diversas facetas que iban desde el poder autocrático y absoluto, hasta el ejercicio limitado por grupos de la oligarquía, constituidos en partidos políticos.

Las nuevas fracciones de la clase media, producto de la prosperidad de las grandes urbes, se organizaban de modo incipiente y se preocupaban por el desarrollo cultural. El establecimiento de bibliotecas y el rápido crecimiento de la circulación de libros y revistas, permitió una difusión popular de la cultura y de las ideas. El periodismo doctrinario y de divulgación encontró un público ávido entre quienes empezaron a tener acceso a la lectura y a la información.

La clase media en ascenso creció en muchos aspectos, particularmente en su nivel educacional, y pronto asumió una actitud crítica frente a la estructura social. Al mismo tiempo, en el seno de esta clase, surgieron nuevos profesionales, intelectuales y artistas, generando una actividad cultural moderna e, incluso, comprometida. Los intelectuales, conscientes de su condición, aprovechaban un periodismo que se desarrollaba a pasos agigantados para comunicarse con unas mayorías cada vez más interesadas en lo que ocurría a su alrededor.

Las relaciones entre periodismo y política fueron una constante a lo largo del siglo. Buena parte de los escritores encontraron en el

periodismo una fuente de subsistencia y de figuración, dedicando parte de su tiempo y de su energía a esta actividad. La difusión de la prensa entre los grupos ilustrados y cultos fue amplia; en la medida en que la polémica, la militancia y el debate se enriquecieron, las más importantes figuras de las letras asumieron un lugar destacado en el periodismo. Los grandes rotativos solían ser militantes y obedecer a precisas orientaciones doctrinarias. Las redacciones se convertían en centros de discusión y polémica pero también de tertulia y de experimentación formal. En el periodismo, precisamente, se desarrolló un nuevo género, de procedencia francesa, la crónica, que a partir de un suceso, un viaje, un texto literario, una representación teatral, etc. desarrollaba un amplio y libre comentario, tan cercano al ensayo como al poema en prosa.

La existencia de grandes y prestigiosos periódicos con un radio de influencia que se extendía de México a Buenos Aires, permitió la difusión y el debate de ideas, al tiempo que fortaleció los vínculos entre los grandes letrados del continente. El periodismo derivó, además, en un vasto campo de posibilidades expresivas que permitían ejercitar el estilo y desarrollar la reflexión crítica. Una característica muy propia de la prosa modernista, la meditación sobre el propio quehacer artístico, puede considerarse herencia directa de la actividad periodística.

Un aspecto que debe tenerse en cuenta al querer comprender la historia de América Latina a finales del siglo XIX y comienzos del XX, es el papel de la Iglesia. Desde mediados del siglo, el diálogo entre una institución religiosa, que pretende conservar los privilegios coloniales, y

una serie de estados de tendencia liberal, ha sido particularmente accidentado. Al mismo tiempo, la nueva dinámica económica coloca su mirada en las ricas posesiones eclesiásticas, generando amplios procesos de desamortización de estos bienes que pasan a formar parte del circuito de la riqueza disponible. Con todo, la Iglesia sabe moverse en las nuevas circunstancias y, con diversas alternativas, logra adaptarse a los cambios y recupera la influencia que por momentos perdió.

4.2 La situación del intelectual

Uno de los elementos que caracterizan a la novela modernista es la búsqueda de definiciones tanto en el plano cultural como en el político. La narrativa pretende expresar esa situación problemática que enfrenta el hombre de letras en la coyuntura del fin de siglo y que habrá de convertirlo en un intelectual en sentido amplio.

La utilización del término "intelectual" en español proviene de la lengua francesa, en estrecha relación con el conocido *affaire* Dreyfus, que despertó notable interés en nuestro medio en la medida en que se le relacionó con la crisis propia, ocasionada por la guerra hispano-cubano-norteamericana. (González, 1987: 28) Lo interesante del caso es que en el contexto de estas situaciones particulares que se expresaron en complejas polémicas, surge no solamente el concepto del intelectual, en sentido moderno, sino la reflexión sobre su lugar y su tarea en el contexto social. Esta indagación se expresó de manera

notable y sistemática en la producción novelística del modernismo al punto que se considera una de las características de su definición.

La ubicación del intelectual es problemática en la medida en que conjuga diversidad de elementos. Se trata de un hombre de letras que hace parte de una reducida capa de conocedores con cierta sensibilidad estética pero también preocupados por el acontecer político y la marcha de la vida social. No se le puede ubicar en una clase dada, en un grupo político o en una asociación determinada. En palabras de González:

«ser» un «intelectual» es más bien una *estrategia*, mediante la cual ciertos profesionales, artistas o literatos, se colocan dentro de una situación y dentro de un discurso que les permite pronunciarse con cierto grado de autoridad sobre asuntos que conciernen a su sociedad o a un sector importante de ella. «Ser» un «intelectual» es asumir un *papel*, un modo particular de existir y comportarse en determinadas circunstancias, para cumplir con unos fines específicos; de ahí que la *relación* del intelectual con respecto a la sociedad sea precisamente uno de los tópicos favoritos del discurso del intelectual y de quienes escriben sobre él. (1987: 30)

De otro lado, el conflicto entre espacio rural y espacio urbano llegó a su culminación a fines del siglo XIX en la medida en que las ciudades se erigieron como centros indiscutibles del poder político. Las nuevas clases compitieron por el poder con la vieja oligarquía. En este contexto, el escritor, tradicionalmente alineado con el patriciado, se ve desplazado por el político en la expresión del discurso de poder, del

discurso del Estado: "... los escritores debieron replantear el modo de inserción de la literatura, en una sociedad donde el valor de intercambio en el mercado y la noción de utilidad eran premisas esenciales." (Rotke, 1992: 63).

Al separarse de manera tajante el dominio público del privado, los políticos se arrogaron el monopolio de la gestión estatal y desplazaron a los escritores hacia el mercado de bienes culturales. De este modo, también en el discurso, se produjo la separación entre lo político y lo letrado, por lo cual los escritores se vieron obligados a constituir un discurso propio. Sin embargo, en América Latina la distancia frente al dominio estatal siempre fue relativa, pues la preocupación de los modernistas por la dinámica de su época les orientó a menudo hacia el ensayo crítico, que señalaba posiciones políticas e, incluso, hacía la activa participación en la vida pública.

En síntesis, se puede hablar del lugar del intelectual en una situación determinada, de su relación, conflictiva o no, con las fuentes del poder político y social, de sus motivaciones particulares y de las estrategias que lo llevan a ser el centro de interés momentáneo frente a su colectividad. Pero lo más importante es el resultado de la conjugación de estos elementos en la praxis de ese escritor modernista que buscaba, ante todo, ubicar su papel en una sociedad cambiante, en la medida en que su actitud crítica frente al positivismo y al naturalismo permitió fundar un nuevo lenguaje y una nueva forma de expresión.

4.3 México: Porfiriato y positivismo

Manuel Gutiérrez Nájera desarrolló su actividad intelectual a partir de 1875. La primera gestión presidencial de Porfirio Díaz se inicia en 1876 y va hasta 1880; después de un intermedio que comprende los años de 1880 a 1884, se produce la consolidación de un régimen que se va a extender hasta 1911. Producto de la dinámica generada por la reforma liberal, la economía mexicana evolucionó hacia una forma de capitalismo dependiente en expansión (Cardoso, 1992, 267) a partir de ajustes y reacomodos sociales. El ascenso de estratos medios al primer plano de la política y de la economía generó una nueva dinámica productiva que benefició por igual a terratenientes y comerciantes, a liberales y conservadores. A partir de 1880:

pasadas ya las tempestades de las décadas precedentes, militares y políticos liberales (algunos de los cuales enriquecidos en función del proceso de la reforma), propietarios tradicionales, inversionistas extranjeros residentes, jóvenes intelectuales positivistas (los "científicos") que consiguieron insertarse en el sector financiero, se fundieron, en gran medida, en una clase dominante que poseía una coherencia relativa y estaba relacionada internamente. (Cardoso, 1992: 268).

El significado del Porfiriato es profundo especialmente en dos aspectos fundamentales. En cuanto a la economía del país, se produjo una notable modernización que permitió la integración en la estructura económica mundial; igualmente, el incipiente proceso de

industrialización jalonó el desarrollo de una rica infraestructura que consolidó en buena medida el mercado nacional y afirmó a la ciudad de México como eje del desarrollo del país. De otro lado, la consolidación de la clase dominante y la estructuración de un poder estatal rígido, generaron profundas contradicciones; el régimen federal producía disparidades regionales, persistencia de estructuras arcaicas en el campo, concentración de altos ingresos en unos pocos con el consiguiente descontento de las mayorías populares y el alto nivel de represión oficial.

4. 3. 1 *Los "científicos"*

Hacia 1878 surge un grupo político que se expresa en el diario oficial *La Libertad* bajo el lema "orden y progreso", tomado precisamente del positivismo de Comte. Este movimiento sigue las orientaciones de Gabino Barreda, el introductor del positivismo en México y gestor de la reforma educativa de 1867. Partidarios de un gobierno constitucional fuerte, capaz de hacer frente a la anarquía que había caracterizado al país en buena parte del siglo, se postulaban como liberales conservadores que abogaban por una "tiranía honrada". Atacaban a los autores de la Constitución de 1857, producto de lo que llamaban un mentalidad "metafísica", tachándolos como "liberales viejos" en contraposición a esta nueva generación que se entendía a sí misma como la de los "liberales nuevos". Su propuesta pretendía adaptar la legislación a las nuevas realidades, lo que en la práctica

implicaba reforzar al Ejecutivo perpetuando esa especie de dictadura "legal" que había ejercido Juárez en la época de la guerra. En el fondo, se empieza a perfilar una concepción más administrativa que política que, finalmente, se impone a partir de 1877:

Una orientación tecnocrática, es decir, el énfasis en la administración por parte de una élite que estaba por encima de la política y a la que no afectaba el juego de intereses, tuvo un papel decisivo en el nacimiento de la política científica. (Hale, 1991: 44).

Según afirmaban los "científicos", lo esencial era el progreso material, pues en la medida en que el adelanto se produce, decían, la libertad se logra por añadidura. "Estos hombres son partidarios del progreso por el camino de la *evolución*, nunca por el de la *revolución*. (Zea, 1974: 398). Urgía, por lo tanto, integrar a la sociedad por medio del orden para, luego, llegar a la libertad. En este contexto, la propuesta de un estado fuerte que garantice la disciplina y la tranquilidad, era perfectamente coherente.

Este estado vigoroso se encarna en la figura de un hombre fuerte que gobierna entre 1876 y 1911, agrupando a su alrededor la totalidad de las fuerzas políticas mexicanas; con él, pareció triunfar la modernización. La educación se venía orientado desde 1867 hacia el positivismo francés, en perfecta coherencia con la nueva política científica. En 1880, a raíz de la gran polémica sobre la educación superior, se enfrentaron el idealismo y el positivismo en un debate que, en el fondo, cuestionaba los postulados del liberalismo. Finalmente, a

partir de 1891 y de la ley de 1896, el positivismo se consagra oficialmente en la educación superior, en concordancia con el gran prestigio que logró la política científica. La nueva generación, formada en los nuevos principios, empieza a llegar a la cámara de diputados hacia 1886 y a participar en el régimen porfirista, dándole así un carácter "científico" a la época.

Para la cuarta reelección de Porfirio Díaz, en 1892, el partido Unión Liberal propone una ampliación de las libertades en la medida en que, considera, el orden y el progreso ya son una realidad. Con todo, la libre elección de los gobernantes no aparece como prioridad sino que se plantea la libertad económica, el libre comercio, configurando así un esquema favorable a las clases dominantes: orden en lo político, autonomía en lo económico.

4. 3. 2 Los intelectuales: Manuel Gutiérrez Nájera

Se afirma con insistencia que la renovación estética modernista se expresó, en primer lugar, en la prosa que José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera escribían hacia 1875; se pueden señalar, en este sentido y de modo particular, los llamados "cuentos parisienses" que compuso el escritor mexicano a partir de influjos predominantemente franceses. Junto con Darío, Gutiérrez Nájera, fue uno de los "primeros escritores hispanoamericanos que emplearon la prosa simplemente para sugerir estados de ánimo." (Franco, 1983: 208) y aunque la tradición crítica se ha ocupado fundamentalmente de su obra lírica, hoy

en día se acepta que sus experimentos modernistas aparecen antes en la prosa que en el verso; en buena medida, la valoración de la obra periodística ha permitido descubrir la amplitud de sus intereses, pues, aunque su mayor esfuerzo lo dedicó a la crónica, también escribió ensayos, artículos periodísticos y diversas formas narrativas. Como su prosa es obra de poeta, una de sus más notables características es la musicalidad, aunque también se adueña de cualidades propias de la pintura y la escultura.

Gutiérrez Nájera fue un brillante y fecundo polígrafo que intentó todos los géneros y descolló de manera particular en crónicas de variado y profundo contenido así como de una inusual perfección formal, pues la belleza era un elemento esencial en todas sus creaciones. El periodismo, con su amplia gama de posibilidades, le brindó la oportunidad de trabajar una rica temática que incluía desde la reseña teatral y literaria, hasta las crónicas de viaje y los incidentes de la vida cotidiana. Con todo, su importancia como animador cultural no puede ser desconocida. A partir de la fundación, en 1894, de la revista *Azul*, en cuyas páginas se consolida el movimiento modernista, se convierte en el eje de la vida cultural mexicana, pues su actitud abierta a todas las expresiones literarias del momento hispanoamericano se combinó con una atenta recepción de las novedades europeas, particularmente francesas.

El trabajo periodístico se convirtió para Gutiérrez Nájera en un fértil campo de expresión y experimentación pues en medio de los afanes de la redacción, le dio ductilidad y vigor a un lenguaje cada vez

más expresivo y musical, que no dudaba en recurrir tanto al arcaísmo como a las nuevas formas que aportaban los rápidos desarrollos científicos, tecnológicos y filosóficos de fin de siglo. Una cierta contradicción parece aflorar en el autor que a menudo resiente la esclavitud de las galeras del periódico con su exigencia cotidiana pero la compensa con la emoción del encuentro diario con sus lectores. Esta comunicación le entusiasma al punto de asumir distintas personalidades periodísticas expresadas en la variedad de seudónimos que utilizó: M. Can -Can, Recamier, Junius, Pack, etc. pero de modo particular el que mayor perduración logró, El Duque Job.

La ingente actividad periodística le llevó a colaborar, a lo largo de veinte años, en 38 publicaciones periódicas de la ciudad de México (Díaz Alejo, 1995, 16) produciendo una rica variedad de trabajos en diversidad de columnas habituales. Su producción diaria incluía, además de crónicas y artículos de fondo, reseñas de libros, crónica teatral, divagaciones estéticas, descripciones de viajes, etc. Particularmente afortunadas son sus crónicas de temática diversa, llenas de fantasía, sabiamente adornadas en el estilo y, a menudo, con deliciosas gotas de humor. Hay que decir que, literalmente, Manuel Gutiérrez Nájera vivió del periodismo y para el periodismo, lo cual no le impidió dejar una rica producción literaria.

4.4 Colombia: la república conservadora

La historia colombiana del siglo XIX está marcada por una continuidad de guerras civiles; desde 1840 hasta el fin de la centuria, siete conflictos de grandes proporciones quebraron la vida institucional que se intentaba establecer luego de la Independencia. Los líderes de los partidos tradicionales, ante la destrucción y el desorden que esta situación generaba, desarrollaron un gran acuerdo patriótico: la Regeneración, que se concretó en la Constitución de 1886. Con todo, la hegemonía del partido conservador, que se mantendrá hasta 1930, arrinconó al partido liberal -- incapaz de transformarse, generando el último gran capítulo bélico del siglo, la guerra de los mil días (1899-1902), en cuyo contexto se produjo la separación de Panamá. La necesidad de reconciliación nacional renovó y mejoró el acuerdo de la regeneración y más tarde, en 1910, una enmienda constitucional amplió las garantías para los liberales.

Dentro de lo más significativo del acuerdo plasmado en la Constitución, se encuentra el fortalecimiento del Estado y el predominio del poder Ejecutivo sobre el Legislativo; al mismo tiempo, la consolidación del centralismo y el recorte de las libertades individuales permitió la consolidación de una economía proteccionista y la ampliación del mercado interno. El incremento de la infraestructura y el crecimiento de las exportaciones son uno de los puntos positivos de este proceso, sin embargo, la dependencia de capitales externos determina el proceso de desarrollo económico del país.

En la pugna entre liberales y conservadores, Rafael Núñez, de procedencia liberal y con simpatías iniciales por algunas propuestas de los radicales, tuvo que romper con estos y pasar a liderar a los conservadores a los que utiliza para sus fines pues:

Su postura ideológica y su cercanía al catolicismo los han aproximado más a la reacción política, y a pesar de constituir hasta entonces un pequeño grupo de gramáticos, poetas y periodistas sin brillo, se aprestan a compartir el poder con Núñez, que los cohesiona y les da piso importante en esta coyuntura. (González, 1985: 99)

La consolidación de los conservadores es un hecho a partir del apoyo de terratenientes, comerciantes, del sector financiero y del sector manufacturero en la medida en que todos persiguen un estado centralizado y fuerte que garantice sus intereses. De este modo "Se conforma entonces una mentalidad burguesa reaccionaria más consistente y con proyecciones a largo plazo, cristalizadas en la constitución del 86." (100).

Con visión de estadista, Núñez comprendió que la solidez de su proyecto económico y político requería del apoyo de la religión. Era evidente la influencia de la Iglesia y la fuerza de la organización clerical, por lo tanto, se estableció en la Constitución del 86, como elemento de orden, la oficialización de la religión católica protegida por los poderes públicos. Una serie de acuerdos con el arzobispado derivan en el Concordato de 1887 y la Convención Adicional de 1892. Entre otras concesiones:

La Iglesia pudo adquirir nuevas propiedades, aunque no le fueran restituidas las que se le habían confiscado anteriormente. También se le concedió el derecho a velar sobre los textos escolares y universitarios y se hicieron nuevos contratos con los jesuitas y otras órdenes para dirigir escuelas secundarias. Las regiones de la periferia habitadas por los indios --que representaban el 64 por ciento del área nacional, pero menos del dos por ciento de su población-- fueron encargadas a la Iglesia. (Abel, 1987: 30-31).

- La firma del Concordato de 1887 se logró después de una seria negociación, pues los reclamos que la iglesia hacía sobre los bienes confiscados a partir de la ley de desamortización promulgada por Mosquera en 1861, excedían las posibilidades del gobierno. Finalmente, se llegó a un acuerdo según el cual:

...el presidente Núñez entregó a la Iglesia gran parte del control educativo nacional a cambio de la morigeración de las solicitudes económicas planteadas por la jerarquía católica por concepto de indemnización en el valor de los bienes eclesiásticos desamortizados, y obtuvo de este modo la paz social, por lo menos en lo que hacía referencia a las relaciones entre Estado e Iglesia. (Díaz, 1989: 219)

estableciéndose, al mismo tiempo, que en todos los niveles de educación, desde la primaria hasta la superior, era obligatoria tanto la enseñanza religiosa como las prácticas piadosas, en conformidad con los dogmas del catolicismo.

La vida política de la última década del siglo XIX se desarrolló en medio de la pugna entre tres grupos bien diferenciados, de un lado, liberales radicales --que habían ocultado un poco su lucha por las garantías individuales y la libertad de prensa, entre otros derechos, mientras negociaban con los conservadores--, de otro, los intelectuales orgánicos, Caro y Núñez, quienes tomaron distancia de sus sectores sociales y desde su vinculación al estado intentaron representar los intereses de los grupos económicos en ascenso, y, finalmente, los terratenientes y comerciantes tradicionales que defendían sus antiguos privilegios.

4. 4. 1 La guerra de los Mil Días

El intento de la reacción conservadora de limitar los alcances de la Constitución del 86 generó una división en el partido que fue aprovechada por los liberales para reconquistar el poder. El triunfo de Caro contra los radicales en 1895 había dejado el germen de una nueva contienda; el descontento contra el régimen de la Regeneración y los odios acumulados, la farsa electoral de 1897 y el fracaso de las reformas propuestas para permitir el libre juego político, se aunaron a las tendencias belicistas de algunos dirigentes tanto del partido liberal como de los conservadores nacionalistas. De este modo se inicia el más grave conflicto del siglo el 17 de octubre de 1899.

El gobierno, apoyado por el ejército y por toda la maquinaria estatal, enfrentó a un contingente liberal bastante irregular que, en la

mayoría de los frentes, ejecutó una guerra de guerrillas. La lucha culminó en noviembre de 1902 con los tratados de Neerlandia, Wisconsin y Chinácota. El triunfo se entendió como la derrota de los regionalismos frente a un poder legal amparado en un ejército regular y una burocracia sólida. El resultado fue la demostración de que el nuevo Estado central tenía la suficiente cohesión e institucionalidad para someter los intereses particulares o caudillistas.

4. 4. 2 Rafael Reyes: el Quinquenio

La elección del general Rafael Reyes en 1904 marca la consolidación de la Regeneración. Las heridas que dejó la pérdida de Panamá, como corolario de la guerra de los mil días, requerían de una reconciliación nacional pero, más importante aún, la economía del país necesitaba una dirección clara; las compañías extranjeras dispuestas a invertir en Colombia exigían garantías. Reyes impulsó la inversión en petróleo y banano. La dinámica social se aceleró y las pugnas políticas pasan a un segundo plano:

Se trata de que el Estado asume su función propia de organismo de cohesión política para todos los sectores incluso para la burguesía incipiente, y reduce la lucha de partidos a la de un satélite que gira a su alrededor.
(González, 1985: 118)

Sin embargo, esta nueva cohesión y esta nueva dinámica concentran el mayor peso del poder y de la influencia en el Ejecutivo. Reyes, en un comienzo, desarrolló un gobierno de conciliación con

participación liberal pero muy pronto implementó un manejo personalista del poder, sin atender a ningún sector social o político.

Curiosamente, este estilo de gobierno, rinde frutos en un primer momento; aparte de lograr la paz, genera un crecimiento económico y estabilidad social, amplía el mercado interno, se incrementan las exportaciones y se produce una incipiente industrialización. Sin embargo, precisamente por esta dinámica positiva que desarrolló la economía y fortaleció al Estado, se producen nuevos grupos económicos, se vigorizan los gremios y la necesidad de una mano fuerte ya no es tan evidente como sí lo es la de un mayor margen de movilidad en la libre competencia.

4. 4. 3 El papel de la iglesia

El poder que la institución eclesiástica mantenía desde la época colonial no cambió realmente después de la Independencia. Su influencia ideológica era reforzada por su papel esencial en la educación. Del mismo modo, su condición de principal terrateniente le colocaba en una privilegiada postura económica. A partir de la década del 40, el cuestionamiento que los liberales le hacían, colocó a la Iglesia en una situación débil durante cerca de cuarenta años. En los años 70, a su vez, los liberales perdieron terreno en la medida en que la riqueza y la paz eran cada vez más esquivas y la población les volvió la espalda.

De otro lado, la Iglesia como institución inició una gran ofensiva a nivel mundial para recuperar la influencia perdida. Con el papa Pío IX y el Primer Concilio Vaticano (1870) se produjo una rápida recuperación de terreno. En Colombia se organizó una agresiva política de evangelización y extensión de la presencia eclesiástica por todo el territorio. Los liberales asumieron una actitud conciliadora que permitió consolidar la autoridad de la religión católica en todos los niveles. Y aunque en todos los bandos se esgrimían a veces actitudes extremas y se llegaba a crudos enfrentamientos, la tónica dominante fue la de buscar al mismo tiempo la paz y el mantenimiento de los intereses mutuos.

Después de la guerra de los Mil Días y tras la caída del general Reyes, la Iglesia recuperó una posición de privilegio y su poder se consolidó aún más. La modernización del Estado y los recortes presupuestales permitieron que en muchas zonas rurales el único poder visible fuera el de la institución eclesiástica. La fuerza de la Iglesia se basaba en la permanencia de sus jerarcas en contraste con la cambiante situación del poder político. Sin embargo, el entendimiento Iglesia-Estado nunca fue tan evidente como en las dos primeras décadas del siglo XX.

4. 4. 4 José María Rivas Groot

Hijo de Medardo Rivas, activo intelectual y político además de autor de novelas costumbristas, se destacó Rivas Groot como hombre

público y como literato. Descendiente por línea materna de José Manuel Groot, escritor tradicionalista de convicciones fuertemente conservadoras y amigo de la polémica, en la cual desplegaba su ingenio y su ironía, José María heredó de su abuelo la fuerza de sus ideas religiosas y políticas.

Hacia parte Rivas Groot de ese grupo privilegiado de hombres de letras que participaban también en la dirección del gobierno. Perteneció, por tradición y convicción, al partido conservador, identificado plenamente con los valores clericales predominantes en la época. Su brillante hoja de vida en el servicio público arranca de su trabajo como Bibliotecario Nacional, pasa por el Senado, varios ministerios y la Vicepresidencia de la República para culminar con designaciones diplomáticas en Europa, siendo la más significativa la de enviado extraordinario y Ministro Plenipotenciario de Colombia ante la Santa Sede.

Como hombre de Letras, su producción es notable ante todo por la variedad de temas que le ocuparon. Fue el autor de una antología poética titulada *La lira nueva*, que en 1886 ya incluía poemas de José Asunción Silva, al igual que del "Estudio preliminar" del *Nuevo Parnaso Colombiano*, del mismo año. Publicó también cuentos y novelas cortas como *Resurrección* pero la mayor celebridad en su época se derivó de una extensa novela que escribió en compañía de Lorenzo Marroquín con el título de *Pax*, publicada en 1907:

...extraño caso de novela que responde a la ideología cristiano-arcaizante de Marroquín pero que señala con

nitidez, humor y directa fuerza la realidad grotesca del país. La publicación de PAX causó gran revuelo en los medios intelectuales y en el público en general. Una segunda edición apareció el mismo año, lo cual era bastante raro en el ambiente bogotano. (Romero, 1988: 405-406)

y aunque se trata de una de las primeras novelas urbanas editadas en el país y que cuenta con algo de la prosa melodiosa del modernismo, no tuvo mayor trascendencia ni histórica ni literaria. Sus novelas *Resurrección*, 1901, y *El triunfo de la vida*, 1911, se ubican en una perspectiva indiscutiblemente modernista.

Conclusiones

Una serie de elementos comunes aproximan a las dos novelas estudiadas, así como una cantidad de aspectos las distancian entre sí. Los dos escritores elaboran, dentro de la ficción, un mundo que expresa su realidad contemporánea. En ambos casos hay una marcada concentración del argumento en la figura del protagonista y especialmente en su conflictiva vida interior; del mismo modo, en los dos textos se evidencia una clara oposición entre el sistema de valores del protagonista y el entorno en el que éste se mueve. También se puede afirmar que existe en ambas novelas una cuidadosa elaboración de los medios expresivos; en este último aspecto, sin embargo, se puede señalar cierta divergencia, pues si bien en la obra de Gutiérrez Nájera se hace evidente una intencionada recusación de aspectos estilísticos y compositivos de la novela naturalista y en la novela de Rivas Groot se reconoce una cuidada elaboración de las posibilidades expresivas de su texto, hay que concluir que los resultados no pueden ser más opuestos.

Hay elementos compositivos y estilísticos comunes: el camino de la vida seguido por los personajes más significativos es particularmente conflictivo e implica una transformación, hasta cierto punto, mística. En los dos casos aparece la necesidad de una larga separación como prueba indispensable para lograr un resultado positivo. Tanto Magda como Blanca son portadoras de una fuerte carga simbólica que va más allá del significado de sus nombres, estableciendo una trayectoria particular dentro del proceso de semantización textual. Aparecen igualmente referencias a la naturaleza, casi siempre desde una perspectiva culta y urbana, que se constituyen en eje de un complejo sistema de imágenes. Mientras que Gutiérrez Nájera elabora una oposición fundamental entre el mundo del teatro y el papel de la familia en la sociedad, Rivas Groot establece una contradicción que enfrenta al mundo de la falsa erudición con el verdadero sentido de la vida, desde el punto de vista axiológico. En tanto que *Por donde se sube al cielo* presenta una compleja estructura narrativa, *El triunfo de la vida* se construye por medio de una organización lineal y tradicional de los acontecimientos. ¿Cuáles son las razones que explican toda esta elaboración?

Si se toma como punto de partida que el arte constituye un modelo del mundo (Lotman, 1982) y que la literatura presenta una especial estructuración de la realidad al conferir al objeto que pretende describir todas las posibilidades de significación permitidas por la lengua como instrumento de comunicación y como posibilidad de instauración de mundos (Segre, 1985, 337), se debe encontrar el propósito unificador que en ambos textos preside su configuración

totalizadora. Del mismo modo, si el artista organiza los contenidos dándoles un orden que además de tener valor comunicativo se constituye en una interpretación de la realidad, es preciso intentar un acercamiento al sentido de esa interpretación.

Como parte de la compleja elaboración narrativa de su obra, Gutiérrez Nájera contrapone dos tipos de caminos. El camino de la vida de Magda está representado por toda clase de obstáculos que expresan las contradicciones surgidas entre la protagonista y la sociedad a través de imágenes abstractas, oníricas y sugerentes; el otro camino aparece dentro de una simple presentación escueta de los hechos por medio de un *flash back*. Con todo, este segundo caso deviene en eje de la significación en cuanto establece el contraste entre las dos etapas de la vida de ese funcionario de la morgue de París a través de la contraposición de dos concepciones pictóricas. La yuxtaposición de las dos historias narradas adquiere, en el contexto en que se mueve Gutiérrez Nájera, una particular significación, pues mientras que el personaje que demuestra aspiraciones intelectuales se entrega a su nueva condición de marido burgués sin luchar más allá de una triste lamentación, de la cual su relato es simple testimonio, la comediente que, luego de haber caído a lo más bajo, descubre el amor y aspira simplemente al perdón y a la redención social, da ejemplo de afirmación de sí misma, de vocación de lucha y de disposición para afrontar todo con tal de defender sus propósitos.

Rivas Groot, por su parte, construye un texto más que nada testimonial en la medida en que pretende mostrar un proceso de

redención. En su novela el protagonista recorre un camino de la vida que lo lleva de las tinieblas a la claridad gracias a los buenos cristianos que se empeñan en salvarlo. Este grupo de buenas almas está conformado entre otros por Blanca, la mujer angelical y piadosa que le inspira un nuevo fervor religioso, y el escultor que, redimido por la palabra de Cristo, se dedica a propalar su mensaje por medio del arte. El arte y la religión constituyen, de este modo, los pilares sobre los que se sustenta el rescate del ser humano, perdido en la maraña de la civilización pragmática y mercantilista. Rivas Groot defiende la necesidad de recuperar la fe en medio del mar de dudas que genera la crítica positivista de la religión. Al determinismo fatalista del naturalismo opone la doctrina del entusiasmo, la bondad y la virtud.

Lo importante desde la perspectiva desde la cual se ubica Rivas Groot, es el llamado divino, el encuentro con la luz y la verdad. Se quiere contrastar una visión pesimista del mundo y de la historia, con una visión iluminada por la revelación cristiana que culmina con la beatitud de la vida virtuosa dentro del mensaje de Jesucristo. A su vez esta idea cristiana se refuerza por una especie de panteísmo que intenta expresarse en la permanente presencia de la naturaleza como expresión positiva de Dios.

Se puede afirmar que mientras Magda, protagonista de Gutiérrez Nájera, llega a su salvación por medio del sufrimiento, Alberto, protagonista de Rivas Groot, es salvado mediante la revelación. En tanto un elaborado conjunto de oposiciones y de vecindades semánticas establece una relación significativa entre la disyuntiva de

Magda y el destino del intelectual modernista, condenado a vender su pluma como mercancía, un sistema de imágenes concretas y previsibles, como la contraposición entre el sepulcro y la cruz, llevan a señalarle a Alberto, protagonista de Rivas Groot, la doctrina cristiana como instrumento para superar el conflicto con el mundo.

La novela de Gutiérrez Nájera, *Por donde se sube al cielo*, constituye un relato emancipador que propone, a través de un camino particular de lucha, la defensa a ultranza del lugar que el intelectual modernista había conquistado en la sociedad y que, a partir del racionalismo y de las nuevas relaciones del mercado, lo convierten en un plumífero de alquiler. Como artista de su tiempo, Gutiérrez Nájera experimenta la angustia que todos los intelectuales sienten al perder el predominio que tradicionalmente mantenían en la sociedad; construye una metáfora en la que dos protagonistas yuxtapuestos muestran un proceso de cambio en el cual el compromiso existencial se mueve del conformismo a la liberación y viceversa. Con todo, este propósito no aparece sino a través de una lectura que tome en cuenta la complejidad del discurso najeriano. Por contraste, la novela de Rivas Groot, *El triunfo de la vida*, elabora un relato legitimador que pretende demostrar cómo el auténtico sentido de la vida se encuentra en la verdad revelada de la religión cristiana y por tanto de la iglesia católica.

De otro lado, la novela de Gutiérrez Nájera polemiza con la novela naturalista como modelo que debe ser superado; el narrador subraya permanentemente los elementos que condicionan el destino de la protagonista: herencia y medio ambiente. Con todo, la insistencia en

un tono de justificación alcanza tintes irónicos que establecen una clara distanciamiento entre el lector y la historia narrada. Se puede afirmar que la novela de Gutiérrez Nájera se elabora en abierta oposición a la tradición novelesca imperante: el naturalismo francés, configurando así otro aporte innovador en la constitución del modernismo como opción estética frente a su época.

La recusación de ese determinismo propio del naturalismo, mediante la opción libre, generada por el amor, que representa el giro dado por la protagonista configura un ataque contra el pesimismo de Zola y sus seguidores por medio de una estilización irónica que logra establecer un evidente distanciamiento crítico frente a esta forma de presentar el mundo por medio de la novela. Al oponer al didactismo documental del naturalismo un variado conjunto de estilos que orientan la palabra del autor hacia la palabra ajena, expresa la complejidad de una realidad individual y social que supera el esquematismo conceptual al que había llegado la novelística europea de ese momento

Gutiérrez Nájera construye un sistema significativo cargado de imágenes portadoras de diversos grados de expresión y elaboración del imaginario social. En conjunto, elabora una representación del mundo marcada por una complejidad que se expresa en la pluralidad discursiva, producto a su vez de una realidad cargada de contradicciones que el autor quiere evidenciar: la actitud polémica frente al naturalismo, la ironía en relación a la filología, la estilización crítica frente a la rígida, y al mismo tiempo hipócrita, moral de la sociedad de su tiempo y la contraposición evidente entre las actitudes

vitales de los protagonistas, expresadas en sus particularidades discursivas, y en diálogo polémico con la palabra ajena, constituyen los elementos que, en conjunto, integran la orquestación del sentido que el escritor elabora como correlato de su interpretación de la realidad.

En la medida en que la palabra novelesca se orienta tanto hacia la palabra ajena como a la realidad y al hablante mismo, se genera un proceso de iluminación recíproca por parte de diversos puntos de vista sobre el objeto y se construye una visión completa y polémica a la vez de la realidad, en medio de un discurso dialógico. En *Por donde se sube al cielo* Gutiérrez Nájera elabora una rica mirada sobre la realidad de su tiempo y, en una perspectiva dialógica, construye una opinión que en medio de la polémica y la ironía, a través de la estilización y la contraposición de discursos, utiliza la palabra ajena para exponer tanto una opinión sobre la sociedad como sus preocupaciones estéticas.

En *El triunfo de la vida* se desarrolla una particular orientación de la palabra de los personajes en tanto el autor se sirve de ella para expresar su particular concepción del mundo. Por otra parte, el autor implícito enfrenta una serie de concepciones preexistentes al texto y que hacen parte de una polémica contemporánea, mediante discusiones y valoraciones propias pero también a través de las posiciones que destaca en cada uno de los personajes.

La propuesta textual de Rivas Groot se sustenta en un preciso contexto cultural. El lector implícito debe estar al tanto de las polémicas que, sobre todo en el viejo continente, se desarrollan como reacción al

cientifismo y al pragmatismo imperantes. Del mismo modo, el espíritu decadente es objeto de amplios cuestionamientos en el mundo intelectual. Por otro lado, desde la perspectiva religiosa, el compromiso del autor colombiano con su tradición lo lleva a buscar una salida a la coyuntura modernista que amenaza no solamente la unidad de la Iglesia sino los fundamentos ideológicos de su doctrina.

La confrontación de dos novelas modernistas separadas por casi 30 años permite revisar algunos de los elementos constitutivos de una particular poética narrativa. Dentro de las amplias posibilidades semánticas y compositivas que elaboran los dos autores se evidencia un serio compromiso con su tiempo, respondiendo a modelos particulares del mundo al construir un conjunto coherente de acciones y desarrollar un complejo sistema de ideas que sustentan el universo narrativo. En tanto Gutiérrez Nájera elabora la problemática del intelectual desplazado que lucha por reconquistar su antiguo sitio de preeminencia social sin traicionar su vocación literaria, superando un tortuoso camino vital, Rivas Groot se enfrasca en una parábola de salvación recorriendo un proceso de reencuentro con la verdad cristiana para superar el materialismo y la decadencia finisecular en un planteamiento que ya en su momento parecía anacrónico.

Mientras Gutiérrez Nájera propugna la superación de la concepción narrativa del naturalismo utilizando una estilización crítica y acudiendo a la pluralidad discursiva dentro de una intención dialógica y polémica, Rivas Groot orienta su creación a propugnar un retorno a la espiritualidad religiosa a través de la orientación monológica de sus

personajes y la imposición de una palabra autoritaria a través del texto. Esta labor solidaria de modelización del mundo y de la lengua, como proceso de ordenación de elementos expresivos, de procedimientos estilísticos y de posibles contenidos para construir un universo ficticio al servicio de interpretaciones divergentes de la realidad, es el denominador común de dos textos narrativos que afirman dos etapas de una misma poética narrativa.

BIBLIOGRAFÍA

- ABBAGNANO, Nicolás. *Historia de la filosofía*. 2a. edición, 3 vol. Traducción de Juan Esterlrich y J. Pérez Ballestar. Barcelona, Montaner y Simón, 1973.
- ABEL, Christopher. *Política, Iglesia y Partidos en Colombia*. Bogotá, FAES-Universidad Nacional de Colombia, 1987.
- ABELLÁN, José Luis. *La idea de América: origen y evolución*. Madrid, Istmo, 1972.
- ANGENOT, Marc et al. *Teoría literaria*. México, Siglo XXI, 1993.
- AZAM, Gilbert. *El modernismo por dentro*. Barcelona, Anthropos, 1989.
- BAJTÍN, Mijaíl M. *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova, 5a. edición, México, Siglo XXI, 1992.
- _____. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcara. Madrid, Taurus, 1989.
- _____. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducción de Tatiana Bubnova, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

- BOOTH, Wayne C. *Retórica de la ironía*. Traducción de Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito. Madrid, Taurus, 1989.
- BRUSHWOOD, John S. *México en su novela*. Traducción de Francisco González Aramburo, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- BUBNOVA, Tatiana. "Bajtín vs. 'Post-modern'. Apropiaciones y deslindes", en: *Acta Poética*, No. 12, primavera de 1991, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, pp. 179-189.
- BURGOS, Fernando. *La novela moderna hispanoamericana*. 2a. edición, Madrid, Orígenes, 1990.
- CARDOSO, Ciro (Coord.). *México en el siglo XIX (1821-1910) historia económica y de la estructura social*. 10a. edición. México, Nueva Imagen, 1992.
- CARDWELL, Richard A. "Degeneration, Discourse and Differentiation: Modernismo frente a 98 Reconsidered", en: *Selected Proceedings for the Mid-America Conference on Hispanic Literature*, University of Colorado, Boulder, 1991.
- CARDWELL, Richard A. y Bernard Mc GUIRK (Eds.) *¿Qué es el modernismo? nueva encuesta, nuevas lecturas*. Society of Spanish and Spanish-American Studies, University of Colorado, Boulder, 1993.
- CARDWELL, Richard A. e Iris M. ZAVALA. "Modernismo y modernidad", en: RICO, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española*, 6/1: *Modernismo y 98. Primer suplemento*. Barcelona, Crítica, 1994.
- CARILLA, Emilio. "La doctrina del modernismo hispanoamericano", en: *Anuario de Letras*, Vol. XXVI, México, Facultad de Filosofía y Letras, centro de lingüística hispánica, UNAM, 1988, pp. 163-181.
- CASTELLANOS, George. "*Resurrección y El triunfo de la vida dos novelas modernistas de José María Rivas Groot*", en:

- Thesaurus**, Boletín del Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, Tomo XL, 1985, No. 2, pp. 374-383.
- CURCIO ALTAMAR, Antonio. *Evolución de la novela en Colombia*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1957.
- CHAVES, José Ricardo. *Malestar en la literatura: Mujeres en el imaginario masculino de fin del siglo XIX*. Tesis de maestría, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1994.
- DÍAZ ALEJO, Ana Elena. Prólogo a *Manuel Gutiérrez Nájera (1895-1995) Mañana de otro modo*. México, UNAM, 1995, pp. 7-16.
- DÍAZ DÍAZ, Fernando. "Estado, Iglesia y desamortización", en: *Nueva Historia de Colombia*. Vol. 2, Era Republicana. Bogotá, Planeta, 1989, pp. 197-222.
- DELPAR, Helen. *Rojos contra azules. El partido liberal en la política colombiana 1863-1899*. Colección el liberalismo radical, Bogotá, Procultura, 1994.
- FERNÁNDEZ, Teodosio. *La poesía hispanoamericana (hasta final del Modernismo)*, en: *Historia crítica de la Literatura Hispánica*, # 30. Madrid, Taurus, 1989.
- FERRERES, Rafael. *Los límites del modernismo*. 2a. ed. Madrid, Taurus, 1981.
- FRANCO, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. 5a. edición. Traducción de Carlos Pujol. Madrid, Ariel, 1983.
- FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. 16a. edición. Traducción de Aurelio Garzón del Camino, México, 1995.
- GALVEZ, marina. "La novela hispanoamericana (hasta 1940)", en: *Historia y crítica de la Literatura hispánica*. 32, Madrid, Taurus, 1990.
- GARCÍA BARRAGÁN, María Guadalupe. *El naturalismo literario en México*. Cuadernos del Centro de estudios literarios, México, UNAM, 1993.

- GARCÍA BERRIO, Antonio. *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. Madrid, Cátedra, 1989.
- GÓMEZ OCAMPO, Gilberto. *Entre María y la vorágine: la literatura colombiana finisecular (1886-1903)*. Bogotá, Fondo cultural cafetero, 1988.
- GONZÁLEZ, Anibal. *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid, Gredos, 1987.
- _____. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1983.
- GONZÁLEZ, Libardo. *Contribución a la historia política de Colombia*. Bogotá, La Carreta, 1985.
- GROSSMANN, Rudolf. *Historia y problemas de la literatura latinoamericana*. Traducción de Juan C. Pabst, Madrid, *Revista de Occidente*, 1972.
- GULLÓN, Ricardo. *Direcciones del Modernismo*. Madrid, Alianza, 1990.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. *Modernismo, supuestos históricos y culturales*. 2a. ed. Bogotá, Universidad Externado de Colombia, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- _____. "Sobre el modernismo", en: *Escritura*, (Caracas), Año II, # 4, julio/diciembre 1977, pp. 207-233.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel. *Obras XI, Narrativa I, Por donde se sube al cielo (1882)*, Prólogo, introducción, notas e índices de Belem Clark de Lara, Edición de Ana Elena Díaz Alejo, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, UNAM, 1994.
- _____. *Cuentos, crónicas y ensayos*. 3a. edición. Prólogo y selección Alfredo Maillenfert. Biblioteca del estudiante universitario 20, México, UNAM, 1992.

- _____. *Poesías completas*. 3a. edición, 2 vol. Edición y prólogo de Francisco González Guerrero. México, Porrúa, 1978.
- HALE, Charles A. *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*. Trad. Purificación Jiménez. México, Vuelta, 1991.
- HALPERIN DONGHI, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*. 9a. edición, Madrid, Alianza editorial, 1981.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max. "Influencias francesas en la novela de la América española", en: LOVELUCK, Juan. *La novela hispano-americana*. Santiago, Editorial Universitaria, 1972, pp. 97- 106.
- _____. *Breve historia del modernismo*. 2a. reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica. 1978.
- HINTERHÄUSER, Hans. *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Traducción de María Teresa Martínez. Madrid, Taurus, 1980.
- ISER, Wolfgang. "La estructura apelativa de los textos", en: RALL, Dietrich (Comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Trad. Sandra Franco y otros, México, UNAM, 1987, pp. 99-119.
- JARAMILLO URIBE, Jaime. *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*. 2a. edición. Bogotá, Temis, 1974.
- JARAMILLO ZULUAGA, J. Eduardo y Juan Gustavo COBO BORDA. "Modernismos", en: *Historia de la poesía colombiana*. Bogotá, Casa de poesía Silva, 1991.
- JIMÉNEZ PANESSO, David. *Fin de siglo, decadencia y modernidad. Ensayos sobre el modernismo en Colombia*. Santafé de Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, Universidad Nacional de Colombia, 1994.
- _____. *Historia de la crítica literaria en Colombia*. Santafé de Bogotá, Centro Editorial Universidad Nacional de Colombia, Instituto Colombiano de Cultura.

- JITRIK, Noé. *Las contradicciones del modernismo*. Jornadas 85, México, El Colegio de México, 1978.
- LARROYO, Francisco. *La filosofía iberoamericana*. 2a. edición, México, Porrúa, 1978.
- LOTMAN, Yuri. *La estructura del texto artístico*. Trad. Victoriano Imbert, 2a. ed. Madrid, Istmo, 1982.
- LYOTARD, Jean-François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Trad. Enrique Lynch, 3a. reimpression, México, Gedisa, 1991.
- MAINER, José-Carlos. *Modernismo y 98, primer suplemento*, en: RICO, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española*, 6/1. Barcelona, Crítica, 1994.
- MEYER-MINNEMANN, Klaus. *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. Trad. Alberto Vital, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- _____ "La novela modernista hispanoamericana y la literatura europea del «fin de siglo»: puntos de contacto y diferencias.", en: SCHULMAN, Ivan A. *Nuevos asedios al modernismo*. Madrid, Taurus, 1987.
- MORALES, Carlos Javier. "Introducción" a: MARTI, José. *Lucía Jerez*. Madrid, Cátedra, 1994.
- OCAMPO LOPEZ, Javier. *Los orígenes ideológicos de Colombia contemporánea*. México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1986.
- ORTEGA RICAURTE, Enrique. *Misiones colombianas en los archivos europeos*. México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, Comisión de Historia, 1951.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. 2a. ed. México, Seix Barral, 1991.

PERUS, Françoise. *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*. Xalapa, Centro de Investigaciones lingüístico-literarias, Instituto de Investigaciones Humanísticas, Universidad Veracruzana, 1992.

PHILLIPS, Allen W. *Temas del modernismo hispánico*. Madrid, Gredos, 1974.

PICO, Josep (comp.). *Modernidad y postmodernidad*. 1a. reimpr. Madrid: Alianza Editorial, 1992.

PICON GARFIELD, Evelyn e Ivan M. SCHULMAN. "*Las entrañas del vacío*" *ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*. México, Ediciones Cuadernos Americanos, 1984.

POLO GARCÍA, Victorino. *El modernismo. Vol. I: la pasión por vivir el arte. Vol. II: antología*. Barcelona, Montesinos, 1987.

PRAZ, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Traducción de Jorge Cruz. Caracas, Monte Avila, 1969.

_____. *El pacto con la serpiente. Paralipómenos de "La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica"*, Trad. Ida Vitale, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

RAMA, Ángel. "La dialéctica de la modernidad en José Martí", en: *Estudios martianos*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1974, pp. 129-197.

_____. *Rubén Darío y el modernismo*. Colección Trópicos, Caracas/Barcelona, Alfadil Ediciones, 1985.

RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

RIVAS GROOT, José María. *Novelas y cuentos*. Bogotá, Biblioteca popular de cultura colombiana, Editorial ABC, 1951.

- ROMERO, Armando. "De los Mil Días a la Violencia: la novela de entreguerras", en: *Manual de Literatura Colombiana*, Vol. 1, Bogotá, Procultura/Planeta, 1988, pp. 395-432.
- ROMERO, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. 2a. edición, México, Siglo XXI, 1976.
- RUEDAS DE LA SERNA, Jorge A. *Los orígenes de la visión paradisiaca de la naturaleza mexicana*. México, Coordinación general de estudios de posgrado, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1987.
- ROTKER, Susana. *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*. Colección Premio, La Habana, Casa de las Américas, 1992.
- SALAS DE LECUNA, Yolanda. *Ideología y lenguaje en la narrativa de la modernidad*. Caracas, Monte Avila Editores/Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1992.
- SALINAS, Pedro. *Literatura española siglo xx*. 4a. edición, Madrid, Alianza, 1980.
- SCHULMAN, Ivan A (Ed.). *Nuevos asedios al modernismo*. Madrid, Taurus, 1987.
- SCHULMAN, Ivan A. *Génesis del modernismo. Martí, Nájera, Casal*. México, El colegio de México/Washington University Press, 1960.
- _____. "Reflexiones en torno a la definición del modernismo", en: CASTILLO, Homero. *Estudios críticos sobre el modernismo*. Madrid, Gredos, 1968, pp. 325-357.
- SCHULMAN, Ivan A. y Evelyn PICON GARFIELD (ed.) *Poesía modernista hispanoamericana y española (antología)*. Madrid, Taurus, 1986.

- SCHULMAN, Ivan A. "Hacia un discurso crítico del modernismo concebido como sistema", en: CARDWELL, Richard A. y Bernard Mc GUIRK (Eds.) *¿Qué es el modernismo? nueva encuesta, nuevas lecturas* Society of Spanish and Spanish-American Studies, University of Colorado, Boulder, 1993.
- SEFCHOVICH, Sara. *México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*. México, Grijalbo, 1987.
- SEGRE, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Trad. de María Pardo Santayana. Barcelona, Crítica, 1985.
- SELMA, José Vicente. *Los prerrafaelitas. Arte y sociedad en el debate victoriano*. Barcelona, Montesinos, 1991.
- ZAVALA, Iris M. *La posmodernidad y Mijail Bajtín. Una poética dialógica*. Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- ZAVALA, Lauro. "Para nombrar las formas de la ironía", en: *Discurso, teoría y análisis* (México); Unidad académica de los ciclos profesional y de posgrado del colegio de ciencias y humanidades Nueva época, # 13, otoño 1992, pp. 59-83.
- ZEА, Leopoldo. *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*. 7a. reimpr. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- _____. *El pensamiento latinoamericano*. 3a. edición, Barcelona, Ariel, 1974.
- ZULETA, Ignacio. *La polémica modernista: el modernismo de mar a mar (1898-1907)*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1988.