

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

DE LA REDENCIÓN, LA LIBERTAD Y LA ESPERANZA
ROMANTICISMO Y TRADICIÓN RETÓRICA EN
LA LLAGA DE FEDERICO GAMBOA

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN LETRAS
(LETRAS MEXICANAS)
PRESENTA
FERNANDO ADOLFO MORALES OROZCO

ASESORA DE TESIS. DRA. ADRIANA SANDOVAL LARA

MÉXICO D.F., 23 DE OCTUBRE DE 2009.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 esta 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 mis padres.

Gracias, Adriana Sandoval.

Gracias, Esther Martínez, Edith Negrín, Gustavo Jiménez y Leonardo Martínez.

Índice

Introducción	1
Primera parte. Historia de <i>La llaga</i> . La novela de la crítica social que la crítica literaria pasó por alto	7
1. Una novela que se perdió en el silencio	7
2. Federico Gamboa y <i>La llaga</i> en la historia de la literatura	10
3. Romanticismo, Realismo, Naturalismo y Modernismo en México	16
4. ¿Qué leyó Federico Gamboa para crear <i>La llaga</i> ?.....	17
5. El Romanticismo social en Francia y México.....	19
Segunda parte. Gregorio Báez. Un hombre romántico en prisión	22
1. La noche y el alma romántica. El agua, el faro y las estrellas	22
2. De la inclemencia del sistema carcelario: Gregorio Báez castigado en cuerpo y alma	31
3. La ternura del desposeído y la ignominia contra el débil. Imágenes de lo grotesco y lo sublime	41
Tercera parte. Eulalio Viezca. La tragedia del héroe romántico	48
1. La conformación de un héroe trágico y la ruptura del idilio familiar	48
2. Eulalio y Pilar: los pecados del amor degradado	55
3. La caída de Eulalio. El héroe suicida y el sonámbulo	64
Cuarta parte. El camino del héroe romántico en busca de la libertad	72
1. De gardenias y otras flores. La castidad como primer signo de purificación .	72
2. Las pruebas de la expiación. Eulalio Viezca y el encuentro con su pasado ...	81
Quinta parte. La esperanza y la redención por el sufrimiento y por el amor	89
Sexta parte. Situación retórica y arbitrio transfigurador de la realidad. Las llagas corporales y las llagas nacionales	101
Conclusión	126
Bibliografía	133

Introducción

Federico Gamboa escribe en su *Diario* en 1939, unos meses antes de su muerte, lo siguiente: “México es tierra de bendición y de prodigio, llamada a lograr quién sabe qué grandes destinos. [...] En sus campos y ciudades prospera y se aclimata cuanto existe en su superficie y su seno [...] hasta las ideas más descabelladas y peregrinas de remotos países. Todo aquí florece y fructifica, siempre que por querer patrióticamente mejorarlo, no lo deformemos y desnaturalicemos” (VII: 363-364)¹. Unos cuantos párrafos más adelante, el anciano escritor habla acerca de la enfermedad a la que estuvo y está expuesto el país que lo vio nacer; una enfermedad que se remonta a tiempos antiguos (desde la conquista) y que ha traído como consecuencia intervenciones extranjeras, guerras intestinas y otros males que han menguado la salud y el ánimo de la sociedad mexicana. Casi de súbito, el ánimo del escritor se aflige por el pesimismo que lo lleva a pensar que la salud de los pueblos y de los individuos no es algo que pueda conseguirse plenamente, aún cuando muchos científicos y pensadores hayan intentado curar este país. La causa de la enfermedad, sostiene el autor, es la voluntad “enclenque” que caracteriza a los habitantes, así como que el pueblo mexicano se resiste a aceptarse enfermo “por natural pudor”. Finalmente, ya en un discurso más providencial, expone lo que él considera sería el remedio al alcance de todos nosotros para alcanzar la salud: “para sanar, bastaría con que todos, lo que se llama todos, nos pusiéramos honradamente a retemplar nuestra voluntad claudicante. La extirpación de nuestras enconadas y viejas lacras nos vendría por añadidura. Si quisiéramos!” (VII: 365). Algunos días más tarde, y presuponiendo que ya sentía llegar su

¹ El *Diario* de Federico Gamboa se encuentra dividido en siete tomos, los primeros cinco que vieron la luz durante la vida del autor y los últimos dos que fueron recogidos a partir de las notas del mismo que fueron publicadas en *El Universal*. Los siete tomos pertenecen a la colección Memorias Mexicanas del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Registro, para mayor facilidad, el volumen del tomo y la página en la que se encuentra la referencia citada.

fin, el afamado escritor encomienda México a Dios para liberarlo de los intereses extranjeros. Hasta el fin de sus días, Federico Gamboa murió esperando que su patria, su nación, lograra encontrar la cura de las llagas que carcomían su cuerpo.

Nacido en 1864, el escritor ha sido testigo de la Intervención francesa y el imperio de Maximiliano, la restauración de la República y la lucha entre quienes fueron compañeros en la batalla contra el enemigo extranjero. Educado bajo el sistema positivo implantado por Gabino Barreda, se integró a las filas del servicio diplomático mexicano durante el gobierno de Porfirio Díaz. Durante los años de la dictadura, atendió a la modernización del país y el consecuente aplastamiento de las clases bajas. A través de este tiempo, Gamboa se vio influido por la lectura de las novelas experimentales de sus modelos franceses, Émile Zola y los hermanos Goncourt, que junto con sus correrías de juventud, fueron los elementos necesarios para comenzar a escribir —y describir— los ambientes de la Ciudad de México, los tipos y caracteres de la población marginada: prostitutas, alcohólicos, criminales, pordioseros, entre otros personajes; los prostíbulos, las cantinas, los estancos de comercio y las casas de juego y muchos otros escenarios en los que se desarrollan sus novelas. Pocos años antes de la caída del Dictador, Gamboa se reencuentra con la religión católica, por mucho tiempo abandonada, y decide escribir una novela para encontrar el alma nacional, *Reconquista*, y luego, la obra con la que buscará advertir al pueblo mexicano que es necesario curarse de los males que tanto tiempo llevan lastimando la nación. De esta manera es como, en 1912, aparece publicada la última novela larga de Federico Gamboa: *La llaga*.

Al leer por primera vez esta novela, me llamó la atención una frase que dedica Francisco Monterde a la misma en la edición de novelas que publicó el Fondo de Cultura Económica en el año de 1965. Según Monterde, esta novela es una heredera de *Los*

miserables, la novela de Victor Hugo. Conforme fui adentrándome en la narración, comencé a pensar que, ciertamente, hay algunos puntos de comparación entre algunos tropos y temas en las novelas: la cárcel y sus efectos sobre los prisioneros, la búsqueda de la libertad de expresión y la necesidad de denunciar al mal gobernante, la redención del alma por medio del sufrimiento y del amor, entre otros. Esto me llevó a pensar que es posible leer esta narración a partir de lo que Roger Picard denomina Romanticismo social. Para cuando Gamboa comenzó a escribir su novela, ya se habían gestado algunos de los movimientos de lucha que más tarde desembocarían en la Revolución Mexicana: las grandes huelgas de Cananea y Río Blanco, el periodismo de los hermanos Flores Magón, por citar algunos ejemplos. Gamboa también es testigo de estas luchas obreras y periodísticas, las cuales se reflejan en *La llaga*, así como había sucedido años antes con los mismos movimientos sociales mediante los que se manifestaron los poetas franceses que Picard denomina sociales.

Todos los testimonios están de acuerdo sobre los sufrimientos inflingidos a los obreros a causa del establecimiento de la gran industria, hasta que la organización sindical y las leyes protectoras vinieron a ponerle, sino término, al menos límites. [...] A ese estado de cosas se debe en gran medida el nacimiento de las grandes doctrinas sociales de esa época [...] Tal movimiento de ideas no podía pasar inadvertido para los poetas románticos, pasó como tampoco dejaban de ver la miseria de los trabajadores. Es verosímil que de ahí hayan venido las tendencias sociales del romanticismo, así como los sentimientos naturales de piedad y de fraternidad de que desbordaba el corazón de nuestros grandes poetas o la idea de justicia que vela en el fondo de todo espíritu francés. (Picard: 149-150)

Sin embargo, Gamboa es parte de la cúpula gubernamental y no puede escribir abiertamente, incluso es posible asegurar que ni siquiera deseaba criticar al gobierno de Díaz, sino que su intención es mostrar cuáles son las herencias nefastas —sin tanta carga de determinismo— por las cuales la sociedad mexicana está enferma. Puede ser esta la razón por la cual su relato no está ubicado en una fecha precisa y por lo que, al mismo tiempo, se puede leer en cualquier contexto histórico.

Mi objetivo pues, es revisar esta novela bajo la lente del Romanticismo y diversos tópicos que aparecen, como el sueño, la denuncia social, a veces el individualismo y el pesimismo. Para este análisis tomo como base el *Romanticismo social* de Roger Picard, así como otros conceptos de Esteban Tollinchi, Paul Bénichou e Isaiah Berlin. Como parte del análisis, utilizo la metodología que propone Joseph Campbell para hablar acerca del camino de pruebas por el cual se construye la imagen del héroe y la empalmo con la concepción que de esta figura plantea Rafael Argullol en *El héroe y el Único*; finalmente, luego que el héroe se ha construido un lugar en la sociedad a la que pertenece, reflexiono acerca de su capacidad como orador cívico-cristiano, con la capacidad de denunciar los males que corrompen su comunidad y arengar a los ciudadanos en busca de la libertad, la igualdad y el respeto: temas que se ajustan al Romanticismo social, nuevamente de Picard. De este gran manifiesto filosófico que es el Romanticismo, tomo solamente algunos temas para analizar a dos de los personajes principales y su relación, tanto con otros personajes menores, como con los ambientes en los que se lleva a cabo la narración. Esto con el fin de mostrar que, más allá de ser una heredera de la novela romántica de Hugo, *La llaga* es una narración dedicada al pueblo de México para que él pueda, como dijo el mismo autor, retemplar su voluntad y sacudirse las lacras que encima tiene. Para escribir esta novela, Gamboa necesita hacerse de un discurso mediante el que, sin levantar al pueblo en armas, lo pueda arengar a buscar el bien común, motivo por el cual utiliza un discurso que, como se tratará a profundidad, tiene más que ver con el cristianismo que con la noción de progreso positivo.

El ensayo se constituye en seis grandes apartados. En el primero reviso la crítica que se ha hecho de esta novela, la posición que se le ha dado, o dejado de dar, en la historia

de la literatura, así como algunas nociones del panorama literario a fines del siglo XIX y principios del XX.

El segundo apartado lo dedico a la revisión de los motivos románticos de Gregorio Báez, personaje que fue a dar a la cárcel por haber publicado un periódico liberal que denuncia la corrupción de los funcionarios. Este personaje resulta interesante en la medida en que, desde su visión, Gamboa sostiene la igualdad de todos los mexicanos sin importar su oficio o su posición en la escala social —idea que Gamboa retoma de la religión más que del socialismo. También, aquí se pone de manifiesto cómo la realidad tiene dos facetas que deben ser observadas en conjunto para entenderla: lo grotesco y lo sublime. Finalmente, a través de los ojos de Báez, podemos apreciar la primera aparición del concepto católico de perdón de los pecados, que reaparecerá más adelante.

El tercer apartado está escrito con el fin de conocer cuál es el origen de Eulalio Viezca, el personaje principal de esta novela. Aquí revisaré la construcción del personaje como héroe romántico que cae en la tentación de una mujer fatal y que pierde el control de su espíritu al hundirse en lo pecaminoso. Cómo es que debe tocar el fondo y cometer un asesinato para liberarse del influjo hechicero de la pasión.

En el cuarto apartado indico el camino que este héroe debe seguir, las pruebas que debe pasar para poder acceder a la redención y a la purificación de sus pecados: pruebas de castidad, el enfrentamiento con el pasado y la asunción desde los infiernos, representados por los ambientes degradados, hasta encontrar un amor que no está manchado de inicio por los instintos carnales.

En la quinta parte hablo sobre el perdón, sobre la redención por el sufrimiento y por el amor, sobre la confesión del pecado y la consecuente purificación. Finalmente, en el sexto y último apartado expongo el recurso de la oratoria cristiana y la transformación de

este discurso por causa de las pugnas católicas en las que se vio envuelto el liberalismo mexicano a fines del siglo XIX y que se reflejan en el discurso de Viezca. Eulalio, que ha seguido el camino de la purificación y ha liberado su alma del peso del pecado, puede discurrir acerca de las llagas nacionales y de la forma en las que él cree que pueden ser curadas. Mediante un tono propio de orador cívico católico, Viezca se convierte en un romántico social que denuncia los males y plantea la noción de bienestar, la manera de alcanzar la felicidad y la paz del pueblo. Para realizar este recorrido por la novela, he comentado todas aquellas acciones que aportan un elemento para entender en conjunto cómo se desarrolla este camino de salvación. Una vez dicho esto, deseo nada más que este mapa sea, pues, una visión para leer una novela que no sancionó la tradición literaria.

Primera Parte. Historia de *La llaga*. La novela de la

Primera Parte. Historia de *La llaga*. La novela de la crítica social que la crítica literaria pasó por alto

La condición esencial del arte legítimo es la verdad: la verdad implacable, la que nos horroriza porque sale a contar en letras de molde lo que ha visto dentro de nosotros, la que se torna en acusador de nuestros vicios y de nuestros defectos, la que podría delatarnos con los que nos estiman, probando que no somos santos ni podremos serlo ni lo seremos jamás.

Federico Gamboa. *Impresiones y recuerdos*.

1. Una novela que se perdió en el silencio

Según algunas notas del *Diario* de Federico Gamboa, la concepción de la última novela — exceptuando por supuesto la novela corta *El evangelista*, publicada en Nueva York en 1922— surgió en Guatemala tras la lectura de la obra *El Santo*, libro de Antonio Fogazzaro publicado en el año de 1905. Gamboa menciona esto en la entrada del 31 de julio de 1911 (V: 265); sin embargo, no es esta la primera mención que se hace de la novela en el *Diario* del diplomático mexicano. Ya desde el 27 de febrero de 1906 (IV: 58), aún antes de terminar los dos últimos capítulos de *Reconquista*, Gamboa tiene en su imaginación el argumento de esta novela. Es interesante considerar que esta obra fuera la que más tiempo tardó entre su concepción original y su publicación. De hecho, las constantes menciones en el *Diario* del autor, le darán al público lector una idea de lo convulsa que fue la existencia de don Federico Gamboa durante los años de creación de *La llaga*. Baste por lo pronto mencionar que esta novela fue escrita en los albores de la Revolución.

Aunque sus páginas iniciales se redactaron en abril de 1910, *La llaga* quedó interrumpida durante más de un año y se completó de un tirón entre junio de 1911 y agosto de 1912. Los revolucionarios maderistas habían derrotado mientras tanto a Porfirio Díaz y, tras una breve tregua de esperanza en el nuevo régimen, empezaba el periodo de turbulencia que iba a desembocar en la dictadura de Victoriano Huerta (Uribe: 85-86).

El 23 de agosto de 1912 fue escrita la palabra final de *La llaga* en Brujas, Bélgica. Luego prosiguieron las distintas ofertas de edición de la misma, la determinación de Gamboa por ceder el derecho de edición a la casa Renacimiento de España y la sorpresiva invitación por parte de Rubén Darío y la revista *Mundial Magazine* para publicar “un manuscrito inédito del diplomático mexicano” entre sus páginas. La travesía editorial de *La llaga* es accidentada, pues Renacimiento se tarda poco menos de 9 meses para entregar los ejemplares de muestra, tiempo en el cual Gamboa no logra llegar a un acuerdo con *Mundial* y, por lo tanto, no logra publicar en la misma su última novela larga. Con todo, el 12 de julio de 1913, *La llaga* fue entregada a su autor en formato de “un ejemplar de lujo y otro ordinario” (VI-112). El diplomático se encuentra a punto de regresar a México. Así comienza la historia de esta novela poco comentada por la crítica.

Contrario a lo sucedido con las novelas anteriores, las cuales fueron reseñadas y comentadas en distintos espacios periodísticos así como en las reuniones de diversos cuerpos académicos¹, no existen referencias a críticas que se hayan realizado durante los años que siguieron a la publicación de *La llaga* en el *Diario* del autor. Probablemente responda este silencio de las esferas culturales mexicanas a la guerra intestina que la República vivió durante los siguientes años. Gamboa manifiesta constantemente la

¹ *Santa*, por ejemplo es comentada tres veces, según las anotaciones del *Diario*, por R. Muñoz Serrano, en *Le Nouveau Monde* de París y en *El Diario del Salvador*, más adelante por José Juan Tablada en la *Revista Moderna* y otras reseñas. Sucedió lo mismo con *Suprema Ley*, *Metamorfosis* y *Reconquista*, de las cuales se conservan las críticas que realizó Victoriano Salado Álvarez en el volumen que recogió Ma. Guadalupe García Barragán titulado *Victoriano Salado Álvarez: Crítico de Federico Gamboa*. Guadalajara: El Colegio de Jalisco, 2004. Esto por citar algunos ejemplos.

aparición de artículos periodísticos referidos a su persona, pero que se refieren a su carrera política. El silencio que rodea la recepción de la novela, finalmente queda roto cuando entre 1918 y 1919, tras el éxito de la dirección cinematográfica de *Santa* a cargo de Luis G. Peredo, el mismo director realiza una versión muda de *La llaga*. Rafael Portas, según Adriana Sandoval, narra que:

[Peredo] no había logrado conseguir que Camus [el productor de la *Santa* antes mencionada] se interesara en una versión fílmica de otra interesante obra de Gamboa, titulada *La llaga*, resolvió entonces realizarla por su propia cuenta, y para ello se asoció con Gonzalo Varela y con el propio autor, que acababa de regresar de su destierro en Cuba. La producción se filmó en Veracruz, excepto ciertas escenas tomadas en el Colegio Militar (Sandoval, 2005: 108).

Nuevamente resulta intrigante el silencio que Gamboa mantiene sobre la producción de esta película en su *Diario*, seguramente producto de ver frustrados sus deseos de vivir holgadamente de las ediciones de sus obras y de las adaptaciones filmográficas.

En agosto de 1919 la casa Dutton de Nueva York le propone a Gamboa costear la traducción de *La llaga* —a cargo de Charlotte Brewster. El ansia de ver finalmente una novela traducida al inglés hace que Gamboa reviva el sueño de riqueza. Para el 3 de enero de 1920, “un inesperado y gratísimo aguinaldo: la casa Dutton y Cía de Nueva York, en carta [le pide al autor] *Suprema ley* para traducirla y [le anuncia] que *La llaga* pronto estará traducida” (VII: 9). Nuevamente, la decepción no tarda en llegar debido a que un académico universitario considera que la novela no es adecuada para la moral norteamericana y por este hecho, la compañía declina esta traducción y publicación.

Desde entonces y hasta el inicio de 1937, Gamboa no vuelve a mencionar nada acerca de su novela. Es en este año cuando se realiza la segunda adaptación cinematográfica de *La llaga*, nuevamente con la participación de Gonzalo Varela en la producción y con la dirección de Ramón Peón. El anciano Federico Gamboa se reúne con el

guionista y realiza varias acotaciones y cambios a la adaptación, según consta en la entrada del 23 de febrero del mismo año (VII: 345). Para entonces, la decepción de Gamboa ante el sueño nunca alcanzado de vivir de su obra es tan grande que su pensamiento sobre la adaptación es el siguiente:

Resueltamente los libros cuyo asunto se traslada al cinema son libros cuando no inconocibles para su autor, sí horrorosamente mutilados y aun colgados de milagros que, en cierto modo, los desfiguran y desnaturalizan. Pero ¿de dónde sacarle el dinero que le pagan a uno por esa mercantil palingenesia? Los tiempos de hoy son cinematográficos en todos sentidos... (VII: 345)

Ésta es la última mención que Gamboa realiza acerca de *La llaga* en su *Diario*. De la película, Adriana Sandoval indica que: “se optó por una secuencia cronológica que resulta desafortunada, pues el tema de la llaga social aparece a mitad del film —y ni siquiera muy convincente” (2005: 112). También menciona que algunos de los personajes, como Martiniano o la madre de Eulalio aparecen como clisés de la abnegación, el sufrimiento, la solemnidad y la cursilería —lo cual desfigura de cierta manera a los personajes de la novela. Gamboa alcanza a ver esta versión en el cine, pero tampoco la comenta. El escritor habría de morir en 1939, unos meses antes de cumplir setenta y cuatro años, el 15 de agosto.

2. Federico Gamboa y *La llaga* en la historia de la literatura

La mayoría de los críticos coincide en señalar que Federico Gamboa es el máximo exponente del naturalismo en México², sin embargo, en casi todos los casos, también es

² Ya desde 1974, el historiador de la literatura, Fernando Alegría, ha sentado las bases para la descolonización de los llamados naturalistas hispanoamericanos: “Si aceptamos el hecho de que existe un abismo entre las doctrinas de Zola y su obra novelística, hasta el extremo de que la crítica francesa ha llegado a considerarle como un romántico equivocado y un desorbitado realista, entonces debemos reconocer también que sí dejó huella en la América Hispana, y una huella de vastas proporciones. Porque Naturalismo “puro” no existe en nuestra literatura. En cambio, a fines del siglo XIX y comienzos del XX abundan en Hispanoamérica las denuncias sentimentales, densas de documentación concreta, pletóricas de fe positivista, dirigidas a exponer y

obligado encontrar que el enraizamiento del autor ante esta escuela literaria es más bien una mera necesidad de imitar los modelos de escritura de quienes consideró sus maestros: Émile Zola y los hermanos Goncourt. En este sentido, la crítica de la literatura oscila entre creer que Gamboa es un escritor naturalista o que pertenece a otra corriente artística. En todo caso, sí resulta interesante observar qué matices de la obra de Gamboa son aquellos que diversos estudiosos han considerado los más importantes para una mejor comprensión de la obra del diplomático y escritor. Dos de sus contemporáneos, Carlos González Peña y Nemesio García Naranjo, escribieron sendos ensayos que luego serían recogidos en el volumen de homenaje a quien fuera Director de la Academia Mexicana de la Lengua. En ambos trabajos se observa desde cierta perspectiva, que el naturalismo de Gamboa obedece a la cuestión de estructura y temática, mas no a la manera de resolver los temas que aborda en cada una de sus novelas:

Se ha hablado del Naturalismo de Don Federico Gamboa. Evidentemente, y por el procedimiento, su novela muestra claro influjo francés, influjo naturalista. Pero su Naturalismo no va más allá de la técnica, de las exterioridades; se aparta de las doctrinas de las escuelas, —hoy por lo demás, mandadas archivar por puerilidad, y que mentira parece, hayan provocado tantas borrascas. Ausente hállase en su obra el determinismo y sus personajes —que por algo sentimos palpitanes— muévense conforme al libre albedrío. Ausente, la estrechez materialista que todo lo resuelve por procesos fisiológicos. No cortó las alas a la poesía ni al ensueño; y su mundo novelesco nímbase, hacia las postrimerías, con los mismos resplandores de la fe (González, 1938: 120).

corregir los males de la sociedad burguesa y a defender los derechos de la clase obrera, de la mujer y el niño desvalidos, denuncias que llevan el sello inconfundible de Zola y de su robusta pasión por la justicia social” (Alegría: 84). En este mismo tenor, y según John Brushwood, ni Gamboa, ni el resto de los escritores a quienes les fue impuesta la categoría de naturalistas consiguieron reproducir el modelo que había propuesto Zola en su manifiesto: “Las excepciones hechas por los mexicanos [con respecto al Naturalismo] se refirieron a cuatro problemas: 1) los límites de la realidad, 2) el buen gusto, 3) el desarrollo narrativo, 4) el propósito didáctico. Los mexicanos entendieron que los límites de la realidad eran fijados por la experiencia visual o la composición materialista [...] creían además que el tratamiento del hombre dentro de estos límites le negaba libertad. Consideraban que el resultado literario de este método era opuesto al Realismo. Es perfectamente razonable suponer que la actitud mexicana fue motivada por sus fuertes lazos con la Iglesia [...] esta realidad no debía incluir nada que atentara contra el buen gusto [...] cualquier material sería válido estéticamente si era abordado a través del arte, de modo que se negaron a aceptar la tesis y consideraron que lo que era ofensivo al pudor debía ser omitido [...] el ritmo y la intensidad de la novela debía permanecer inalterado a lo largo de todo su desarrollo [...] sostenían que el novelista podía explotar legítimamente las cualidades dramáticas del enfrentamiento del hombre con sus problemas, que sólo la observación detallada y objetiva hacía evidentes” (Brushwood, 1998: 64-65).

Mención que se complementa con la que propone García Naranjo en “El maestro de la armonía y de la gracia”, puesto que propone a Gamboa como un defensor de Zola, pero que al mismo tiempo desarrolla su carrera como si fuera la “trayectoria luminosa de Tolstoy que, iniciada con el naturalismo técnico de sus novelas, termina en un espiritualismo puro” (124). Es un hecho que desde entonces se observa la contradicción existente entre el modelo naturalista cerrado que propone Zola y que, ni siquiera él mismo logra sostener en su literatura³. Para Julio Jiménez Rueda el naturalismo de Gamboa “se concreta, pues, a la apariencia de los hechos, a la descripción de los ambientes, a los temas escogidos, a ciertas audacias de fondo y de forma, a la morbosa delectación en los episodios escatológicos” (166-167).

Esta noción se vuelve más incisiva con la aparición de la crítica de Mariano Azuela, el cual tacha la obra de Gamboa como sucia por el afán de “sacar enseñanzas de filosofía ramplona de las peores situaciones, además de ser antiestética, es mistificación y charlatanería” (202). Menciona además que la escritura de Gamboa refleja la pugna que vivió el autor por haber sido educado en el positivismo de la Escuela Nacional Preparatoria fundada por Gabino Barreda, al mismo tiempo que fue imbuido por las tendencias católicas propias de la familia mexicana del siglo XIX, motivo por el cual “su obra se resiente de ello, en desarrollo desigual y contradictorio, molesto para el lector” (Azuela: 202). Ésta es la crítica que estará presente en algunas historias de la literatura, como es el caso de la

³ Según Lukács, Zola decide abandonar sus obras experimentales al momento en que se da cuenta de que es posible que cualquier pequeña contingencia sea capaz de desarrollar una nueva historia. En este momento es cuando “Zola abandona la monotonía naturalista, se vuelve romántico de manera decorativamente pintoresca, escolar, y continuador de la tendencia retórica, inclinada a lo monumental, a la manera de Víctor Hugo. Hay en esto un elemento trágico, una particular tragedia del escritor.

Zola que, como hemos visto, criticaba tan vehementemente el pretendido Romanticismo de Balzac y Stendhal, para liberarse al menos en parte de las consecuencias antiartísticas del propio Naturalismo, se veía obligado a recurrir al genuino Romanticismo de Víctor Hugo” (Lukács, 1940: 121).

escrita por Ralph Warner en 1953. Esta historia se desacredita a sí misma, pues además de reciclar los comentarios que profirió Azuela en 1947, manifiesta claramente su desconocimiento de la obra completa del escritor mexicano al darle el carácter de protagonista de *La llaga* a Gregorio Báez⁴, siendo que éste sólo aparece en la primera parte de la novela:

Las novelas de Gamboa son en su estructura tal vez las mejores del siglo: bien planeadas, claramente escritas, con una trama que procede directamente a su desenlace. Adolecen de exceso de detalles y a veces de interrupción de la acción para describir una escena no necesaria al movimiento del relato. Pero donde flaquean con más frecuencia es en la moralización —resultado casi inevitable de la novela de tesis— y en la explicación de ciertas características de sus personajes por la teoría de la herencia, cuando se podría haber encontrado otra más sencilla y razonable. [...] La última novela de Gamboa, *La llaga* (1910) trata de la historia de Gregorio Báez que, después de varios años en San Juan de Ulúa purgando el crimen de haber dado muerte a su novia, trata de rehabilitarse en una sociedad hostil. Las deficiencias ya señaladas en general en la obra de Gamboa se encuentran también aquí (107-110).

Estas críticas, infundadas si observamos que ni Azuela ni Warner conocían *La llaga*, pueden contrastarse con los comentarios —superficiales si desea juzgarlos así el lector— del académico Carlos González Peña y de Raimundo Lazo: escritores de sendas historias de la literatura en 1954 y 1967, respectivamente. Para González Peña existe un fuerte propósito moralizador en las novelas de Gamboa —propuesta naturalista, también postulada por Zola— pero con un toque distinto al del naturalista francés por la inspiración religiosa y la redención —en el caso de *La llaga*— “donde el héroe, presidiario que conserva en el alma una luz de bondad y de bien, lucha por rehacer su vida en el amor” (349). De la misma manera se pronuncia Lazo, pues en las novelas de Gamboa, concretamente en *Santa*, *Reconquista* y *La llaga*, se observa el “descarnado análisis” de manera objetiva mezclado con un propósito moralizador en torno a la vuelta a las creencias religiosas y a la rectificación por medio del amor (Lazo: 76). Estas dos visiones son igualmente interesantes

⁴ En este error también cae el *Manual de Literatura Hispanoamericana* coordinado por Felipe Pedraza Jiménez, editado en el año 2000.

si se contrastan con la de Pedro Henríquez Ureña, crítico mucho más agudo que logró apuntar una nueva perspectiva de lectura para la obra de Federico Gamboa pues, según el dominicano, en “Federico Gamboa, *hay alguna influencia por el gusto modernista*” (Henríquez Ureña: 239, las cursivas son mías). Finalmente, y a partir de las consideraciones de Mariano Azuela así como de las realizadas por los críticos mencionados, Fernando Alegría realiza un balance de estas propuestas y establece que la narrativa de Gamboa:

enfrenta la decadencia sin prejuicios, la va disecando capa a capa, investigando cada veta y cada intersticio de su compleja urdidumbre social e intelectual. Este proceso ideológico — más libre en *Suprema ley* y *Santa*, y dogmático en *Metamorfosis* y *La llaga*— no entorpece el desarrollo natural de sus narraciones. [...] Lo que Azuela llama “moralizar es, en la novela de Gamboa, reflejo del sentido común y de la moral ambiente, es decir, parte del cuadro de la época. Es ciertamente un decorado *ad hoc*. No lo tomemos en cuenta y nos quedaremos con una pintura audaz e intoxicante de una muchedumbre que se hunde en el miasma de la perdición gozando su tragedia, impulsada por una especie de hambre animal (92-93).

Si se parte desde la perspectiva que se ha venido abordando, no será nada difícil comprender a qué se refiere María Guadalupe García Barragán cuando dice que Gamboa es un romántico por temperamento y naturalista por la manera en que desarrollaba los temas y la documentación en sus novelas. Tampoco será difícil concebir por qué la crítica de los últimos veinte años ha girado en torno a estas disquisiciones. Aun cuando los temas de sus novelas son diferentes, muchos historiadores aún se mantienen en la postura de considerarlo naturalista sólo por el trato del adulterio, de la prostitución o el crimen. Ha quedado de lado la reflexión sobre la redención, el retorno a la religión o el principio de la verdad, ese trabajo del escritor que Gamboa ya consideraba como suyo desde el tiempo en que escribió el capítulo “Historia de *Apariencias*” en su libro *Impresiones y recuerdos*. Tal parece —retorno a esta idea— que los historiadores de la literatura no han leído toda la obra de Gamboa. Baste recordar el error que en el que muchos críticos han incurrido al

pensar que la novela fue escrita en 1910⁵, error basado, según hipótesis de José Emilio Pacheco, en el hecho de que la novela está dedicada a México en el centenario de su independencia. La crítica de los últimos veinte años se mantiene en presentar a Gamboa como un escritor realista-naturalista, repitiendo el esquema de la crítica que menosprecia.

Es éste el caso de Emmanuel Carballo:

[el naturalismo de Gamboa] en términos absolutos, huele y sabe a falso, equivale a moda, a pretendido y no satisfecho deseo de originalidad. [...] su Realismo discordante es una especie de consciente feísmo literario que subraya los aspectos sórdidos o desagradables de la vida. Además, la ruindad, el vicio y la miseria actúan en él, quizá, como estimulantes que encienden su pluma. [...] Más que un experimentador de la realidad, Gamboa es un observador minucioso. En su obra no extrema el análisis de la realidad, la documentación abundante y científica y el examen clínico de los personajes. Por otra parte, no logra expulsar de sí las preocupaciones religiosas y los juicios aprendidos en el catolicismo. [...] Su parentesco con el Naturalismo no es de método sino de tema. [...] Al no desprenderse las tesis que intenta demostrar de las historias que narra, como debe ocurrir en la novela naturalista ortodoxa, recurre a la prédica directa, a la interpretación de los hechos; desvirtúa así una de las características de la doctrina de Zola y los Goncourt.[...] Gamboa desea para su obra la etiqueta de Naturalismo y no la consigue. Se ríe del Realismo y figura entre sus cultivadores más afortunados (83-84).

Que contrasta con la postura de Manuel Antonio Arango, colombiano que defiende la presencia del romanticismo en los temas mezclado con el tratamiento y las fórmulas del naturalismo y puestos en escena por personajes realistas (Arango: 211-212), y que lleva a las manifestaciones más cercanas al periodo actual: la idea del sincretismo en las distintas corrientes literarias que convivieron en el fin del siglo XIX mexicano.

⁵ Hay incluso afirmaciones como la de Christopher Dominguez Michael en la revista *Vuelta* en 1989 que indica: “Con *La llaga* —descripción de la cárcel como metáfora de la sociedad coagulada— el naturalismo — a las puertas de la revolución— se vuelve parodia involuntaria de sí mismo. La posteridad le jugó a Gamboa bromas humillantes en ese sentido. Ser escritor naturalista es una difícil profesión: si a Eugenio Sue se le suicidó un obrero en plena sala para homenajear al cronista de las miserias proletarias, los desaguizados que sufrió Gamboa no fueron pocos. *El mártir Aquiles Serdán estaba leyendo La llaga poco antes de ser asesinado por las tropas federales*” (Domínguez 1989: 20, las cursivas son mías) Más adelante, en 1994, evita por completo el tema de la fecha de creación. En la introducción al capítulo II de la primera parte de *La llaga*, el cual fue incluido en la *Antología de la narrativa* que preparó para el Fondo de Cultura Económica, dice que Gamboa dejó en esta novela “su máxima ironía sociológica. Descripción pormenorizada y tremenda de las prisiones porfirianas, fue, sin quererlo, diagnóstico *in situ* de las condiciones materiales que transformarían los ríos de champaña de las fiestas del Centenario en los torrentes de sangre de la revolución (1994: 84). Me parece exagerado el dramatismo de la imagen propuesta por Domínguez Michael. Con todo, concedo el exquisito gusto para seleccionar el capítulo II donde Gamboa pinta un excelente cuadro de la prisión de San Juan de Ulúa; pintura que, sin duda, no habría conseguido de no ser por la documentación realizada.

3. Romanticismo, Realismo, Naturalismo y Modernismo en México

El fin de siglo XIX en el ámbito literario mexicano es muy distinto de lo que sucede en Europa. Según dice Felipe Pedraza en su *Manual de literatura hispanoamericana*, “cuando aparecen las primeras novelas realistas en América, no se ha liquidado ni mucho menos la escuela romántica [...] en Méjico aún aparecen en la década de los ochenta novelas románticas de Ignacio Manuel Altamirano. Esto explicaría la aparición en este país de una escuela realista a finales de siglo. A ella pertenecen Federico Gamboa, Rafael Delgado y José López Portillo” (§ 4.1.1.3). Hasta este momento, la historia de la literatura ha intentado segmentar en corrientes la producción literaria nacional, lo cual, por supuesto ha dejado de lado el estudio minucioso de las obras en pro del “encajonamiento” de los escritores en una sola corriente. Lo cierto es que Gamboa ha sido juzgado por el tema de su novela más famosa: *Santa*, la prostituta de Chimalistac. El resto de su obra ha sido olvidado en el tiempo y en realidad son pocas las referencias que de ella tenemos. Es en el inicio del siglo XXI cuando la vemos aparecer de manera tímida entre los comentarios que realizan los estudiosos. Álvaro Uribe, en 1999 se refiere a *La llaga* de la siguiente manera:

Todo escritor merece no obstante ser juzgado por sus mejores páginas y muchas de las de Gamboa se encuentran en *La llaga*. Por el crudo realismo y la sincera piedad con que escarba en las lacras sociales del México porfiriano, el recuento de la vida diaria en la prisión de San Juan de Ulúa va más lejos que la descripción de las iniquidades y miserias de la cárcel de Belén en *Suprema ley* (83-84).

De igual manera revisa otros comentarios como el de la relación existente entre la quinta égloga de Virgilio y el final de esta novela —relación que será revisada más adelante. La revisión se extiende también hacia los temas que tratan sus novelas, como si se intentaran establecer puentes o ejes rectores de toda la obra gamboana. Éste es el caso de la *Historia*

de la literatura de José Miguel Oviedo que analiza a grandes rasgos los ambientes del prostíbulo y los compara con otras actividades ciudadanas con el fin de demostrar que la narrativa de Gamboa refleja la opresión de los de abajo y la perversión del mundo natural por la modernidad; a “la industria que prostituye a los obreros, la técnica [que] corrompe y destruye la armonía de la naturaleza” (Oviedo: 188). El peruano se acerca a la idea de la novela de denuncia cuando asegura que la sociedad es el mal: “la herida incurable que está aludida en *La llaga*”.

4. ¿Qué leyó Federico Gamboa para crear *La llaga*?

Los últimos textos a los que he tenido la oportunidad de acceder en esta búsqueda me permiten hacer algunos ajustes al análisis que pretendo mostrar. Manuel Prendes Guardiola, en el año 2002, escribió sobre *La llaga* lo siguiente:

Las dos posteriores novelas de Gamboa [a *Santa*] potencian extraordinariamente el interés por aspectos más profundos, filosóficos y trascendentales de la realidad, por desgracia en detrimento del arte narrativo, pues son bastante pesadas de leer. [...] En cuanto a *La llaga*, novela directamente dedicada por el autor a su país, se nos narra la reinserción en la sociedad de Eulalio, un ex criminal y ex presidiario a quien finalmente redimirá el amor de Nieves y la esperanza de su maternidad. La fecundidad y el trabajo son presentados por extensión como la fuente de salvación de la nación mexicana, como asimismo sostuvo Zola en su inconclusa serie de novelas *Los cuatro evangelios*. La crítica a la sociedad y al poder constituido es aquí más abierta que en ninguna otra novela de Gamboa, tal vez por haber sido publicada después del porfiriato (Prendes: 75).

Mientras que Francisco Monterde en el prefacio que abre la antología de novelas de Federico Gamboa publicadas por Fondo de Cultura Económica, establece que *La llaga* es una versión mexicana de *Los miserables* de Víctor Hugo. Adriana Sandoval, por su parte, comenta que “Gamboa tal vez aspiraba, no tan secretamente, a convertirse en el Eugenio Sue de México. Recordemos que después de la aparición de *Los misterios de París* se llevó

acabo una importante revisión del sistema carcelario francés y de las miserables condiciones que imperaban en los presidios” (Sandoval, 2005: 111). No olvido, por supuesto, las menciones de *Il Santo* de Fogazzaro, novela que sostiene en sus páginas la reforma de la Iglesia Católica y que luego fue indizada por esta institución en el catálogo de libros prohibidos. “The result of more than fifty-four years of religious, philosophical, and social studies and investigations” (Littlefield, 1906)⁶. Salvados los errores que se han mencionado en las distintas historias de la literatura que aquí se han cotejado y dejando de lado las filiaciones con otras obras que seguramente leyó Gamboa, creo que todos los críticos tienen la oportunidad de emparentar *La llaga* con distintos temas utilizados en las novelas del siglo XIX y que todos estos temas, en general, se pueden reunir en dos: la redención del pecado por medio del amor así como del sufrimiento y la búsqueda de la libertad para una nación cuyas llagas sociales no han podido ser curadas. En este sentido, me parece que debo regresar a la premisa original que Gamboa estableció para su escritura al inicio de su carrera. Consigno aquí algunos párrafos que describen el manifiesto narrativo de un joven Gamboa que no tomó para sí una corriente literaria o una escuela filosófica, aunque en una contradicción de sentidos, terminó defendiendo el romanticismo entre los hispanoamericanos:

Y suponiendo que Zola su obra y sus teorías le salgan equivocadas y defectuosas, no veo por qué ha de barrerse con el sistema en que milita él, en que han militado los clásicos de todos los tiempos, el sistema honrado, valiente, de *decir la verdad, decir lo vivido, lo visto, lo que codeamos, lo que nos es familiar*. [...] La belleza eterna de los clásicos *radica en su amor a la verdad*. [...] La condición esencial de arte legítimo es la verdad, la que nos horroriza porque sale a contar en letras de molde lo que ha visto dentro de nosotros [...]

⁶ Una excelente reseña de esta novela puede verse en el portal electrónico del *New York Times* bajo el título “Fogazzaro’s much discussed novel” aparecida el 11 de agosto de 1906. En esta novela, según Littlefield, el argumento gira en torno a Benedetto, un hombre que anteriormente era llamado Piero y que, tras su conversión a la santa religión católica, se enfrenta al mundo con una nueva misión. Lograr que todos aquellos que se crucen en su camino vivan de la manera en la que vivió Cristo. La liga del recurso en línea es http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?_r=1&res=9E07E2D8113AE733A25752C1A96E9C946797D6CF

En cuanto al otro romanticismo, el que todos llevamos en el alma, y los hispanoamericanos más que cualquiera por el complejo heredismo de que somos usufructuarios, en vez de dañar la sinceridad artística la ensancha y la hermosea. Es un romanticismo que cautiva, muy hondo; *un hambre de ideal*, de ser poeta [...] ese romanticismo está muy bien como está, será perdurable y hay que emplearlo en la obra porque es cierto, porque afirmo que lo experimentamos todos (1994: 150-152, las cursivas son mías).

5. El Romanticismo social en Francia y México.

Como una nota de carácter teórico, deseo realizar algunas reflexiones acerca del Romanticismo social, movimiento poético que, según establece Roger Picard, surgió como una respuesta ante la Revolución francesa: “que generalmente se les aparece a los románticos como una especie de acontecimiento sobrenatural, marcado por el sello de la divinidad, [y que] no había puesto en primer plano la cuestión social [...] se trataba pues de completar la obra inacabada” (Picard: 47). Una serie de escritores como Lamartine, Víctor Hugo, Fourier y Saint-Simon tomaron como su bandera, buscar el camino por medio de sus textos para reformar, de manera profunda, la sociedad; todo esto basado en los ideales de fraternidad y justicia. Nos dice Roger Picard en su texto *El Romanticismo social* que estos autores intentaron construir una fe que rejuveneciera y reconstruyera el cristianismo. “La liberación de la miseria que oprime al pueblo es la finalidad de los románticos sociales, así como la emancipación del espíritu y la defensa del ciudadano contra los poderes” (Picard: 47).

Este movimiento filosófico literario tuvo entre sus máximos representantes a Víctor Hugo. El escritor creía en la necesidad de transformar a la multitud en pueblo, esto es, educarlo por medio de la lectura. Para Hugo, la función del poeta —y me atrevo también a incluir la del narrador— es la de ser el pastor de los espíritus. Se observa claramente esta función de predicador que debe tomar un autor al momento de escribir sus obras. Como ya

se ha dicho, el cristianismo está inserto en este manifiesto, sin embargo, una posible separación de lo católico es la eliminación de la noción de castigo para el malvado. Si bien el catolicismo condena al pecador, en el cristianismo que proponen los románticos sociales lo más importante es la noción de la piedad y el perdón.

Sólo la piedad puede redimir el mundo. [...] así como la voluntad de la redención moral que rehabilita al culpable y justifica la piedad.

En esto es en lo que difiere del cristianismo, ya que éste maldice al malvado y no le compadece; él se adhiere a la doctrina del libre albedrío y, por consecuencia, no excluye el castigo del culpable, aun cuando el perdón final y celestial deba absolverle. Y, sin embargo, el poeta permanece unido a un verdadero cristianismo, y su filosofía de la piedad suprema acaba siempre en invocaciones al Dios de la bondad, así como a la enseñanza de la palabra de amor (Picard:130-131).

El Romanticismo social está presente en México desde mediados del siglo XIX.

Dice Adriana Sandoval que es Ignacio Manuel Altamirano el primero en referirse a José Rivera y Río, Pantaleón Tovar, Nicolás Pizarro y Juan Díaz Covarrubias como “los novelistas sociales”. Son estos narradores quienes introducen en sus novelas “la noción de responsabilizar a la sociedad en detectar, analizar y resolver los males sociales, educativos y económicos” (Sandoval, 2008: 202). Federico Gamboa menciona en su conferencia *La novela mexicana* de 1914, sólo el nombre de Rivera y Río. Aún cuando la mención es mínima, es posible asegurar que Gamboa conoce su obra. Basten estas líneas para marcar unas cuantas reflexiones en torno al Romanticismo social, sus orígenes y su tradición en México, un manifiesto filosófico que aparecerá claramente como una marca sobre *La llaga*. Con base en todo lo dicho anteriormente, mi propuesta es revisar el Romanticismo en *La llaga*, no como el que menciona Gamboa en otros fragmentos de sus *Impresiones y recuerdos*: el de las reminiscencias del pasado (los mundos medievales, o la reconstrucción del indígena mexicano), sino el de la búsqueda de la verdad. Aquel romanticismo que permite que el amor sea el camino para regresar al bien. Aquel romanticismo que propuso

Gamboa para reflejar su país amado y para intentar curar las llagas que lo enfermaban, por medio de las imágenes de la cárcel, que de grotescas se vuelven sublimes por momentos, así como de ambientes hostiles y ruines, entre los cuales hay un refugio en el que nace el amor y se limpia el alma de los pecados. Probablemente, el manifiesto “sincerista”, como lo llamó el entonces joven académico, haya dejado de ser tan idealista y se haya convertido, para el momento de la escritura de *La llaga*, en un grito de auxilio para un porfirista que se vio en la necesidad de abandonar su patria amada. Como sea que haya sucedido, los motivos personales de la escritura de Gamboa no pueden ser analizados, pero los motivos literarios, sí. Justo a esto, me dedicaré en los siguientes apartados.

Segunda parte. Gregorio Báez. Un hombre romántico en prisión

La “galera” había zozobrado mucho antes que el sol, en mar de sombras densas; y las lámparas de petróleo pendientes del techo, en vez de disiparlas agonizaban en ellas con estremecimientos de perseguido que no acierta a escapar por resquicio alguno (1127)¹.

1. La noche y el alma romántica. El agua, el faro y las estrellas

En medio de la noche, la isla de San Juan de Ulúa se hunde entre las sombras. Dos presos intentan observar la tierra firme desde la crujía en la que se encuentran encerrados junto con otros hombres. Adentro, el ruido de los prisioneros asemeja al barullo de las bestias, delicuentes castigados con la oscuridad de la galera. Los dos amigos, Eulalio Viezca y Gregorio Báez, se dirigen a sus catres. Momentos más tarde, la cena es servida, Gregorio regresa para tomar su turno en la repartición, pero Eulalio se lo impide y lo convida a cenar platillos especiales que le son servidos a una élite de prisioneros por órdenes del “mayor”. Eulalio también invita a Martiniano, pero éste prefiere continuar con sus lecturas. De esta manera, comienza *La llaga*, ilustrando al lector cómo es que existe una clara diferencia entre los delincuentes comunes y los tres personajes referidos.

Después de cenar, comienzan los preparativos para dormir. Del anterior barullo de la cena, nada queda. Los reclusos se quedan dormidos, “cual si fuesen felices y libres”; pero Gregorio Báez no logra conciliar el sueño. Las tinieblas en las que se ha hundido al cerrar los ojos lo asustan. La noche es, al principio, amenazante para Báez, pero al volver a abrir

¹ Todas las notas de *La llaga* pertenecen a la edición preparada por Francisco Monterde para Fondo de Cultura Económica, 1965. De aquí en adelante, sólo se enunciará el número de página que corresponde a la misma.

los ojos, “descubrió que de las aspilleras se filtraba —¡oh!, con esfuerzo grandísimo— una claridad que lenta y suavemente crecía y posesionábase de la galera” (1133). Es la luz de las estrellas la que se filtra por los muros en un acto simbólico de triunfo sobre la oscuridad: “Su carácter celeste las presenta también como símbolos del espíritu” (Chevalier: ESTRELLA); espíritu que se impone a la oscuridad en la que duermen el resto de los hombres bestializados en las descripciones anteriores. Báez es el único que presencia esta incipiente luminosidad y por lo tanto se puede interpretar que es su espíritu el que se elevará con el desarrollo de la narración. A esta claridad la acompaña el rumor de las aguas que rompen contra las paredes de San Juan de Ulúa.

Y claridad y rumor lo enternecieron, forzaronlo [a Gregorio Báez] a incorporarse en su camastro, para percibir mejor los avances de la una y las vibraciones del segundo, antojándosele ambos caricia callada y melancólica de la luz y el sonido, que piadosamente se aventuraran hasta el antro en que hacinados yacían el crimen y los hombres. [...] Más que luz, el rumor del agua² le acarició el espíritu acongojado; llegó a prestarle ánima, equiparábalo a hermana de caridad que recatando los andares leves, fuera llegándose de cama en cama, sin ascos a los sudores acres, ni a los alientos fétidos, ni a las heridas mortales y a las cicatrices del delito o del castigo, para cerciorarse de que, al menos, todos dormían y economizaban fuerzas para resistir clima y condena (1133).

La luz de las estrellas y el agua que se escucha fuera de la galera mistifican el ambiente y permiten al espíritu que reine sobre la oscuridad de la noche de los instintos. El espíritu de Báez se regenera y se purifica del contacto con los demás prisioneros. Entonces, hasta este momento, el ambiente que hasta hace unos minutos era bestial y amenazante, adquiere una atmósfera que entenece el corazón del prisionero, cuyo noctámbulo pensamiento comienza a volar.

² “Las significaciones simbólicas del agua pueden reducirse a tres temas dominantes: fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración” (Chevalier: AGUA). En estos momentos se combinan dos de los símbolos que otorgan un significado a la narración que a continuación seguirá en la novela. La historia de Gregorio Báez se abre al lector con la conjunción de estos elementos; después de que el narrador cuenta las causas por las que Báez se encuentra encarcelado, otro símbolo se conjuga con los dos anteriores: el faro. “Ya son tres los que me acompañan [dice Báez] el faro, el agua y la caridad de la noche estrellada” (1145). Sobre este tema regresaré más adelante.

En medio de la penumbra, el narrador inicia el relato de las causas por las cuales Báez se encuentra prisionero en la isla veracruzana. Para que este recuerdo pueda llevarse a cabo dentro de la novela, es necesario que haya llegado la noche, pues justo es en este momento cuando se pueden recordar los hechos pasados; sin embargo: “la noche no es sólo el instante bienhechor de la soledad en la naturaleza, en el cual suben hasta el corazón los recuerdos. No tarda en mostrarse ante el poeta como la gran reveladora, la fuente oculta de nuestros sentimientos y de las cosas, el tesoro infinito en el cual, bajo las pisadas del explorador, surge todo un mundo de imágenes” (Béguin: 265). En un salto analéptico, Báez refresca sus impresiones de la vida en libertad. Como joven que es, Báez es un héroe romántico según la temática que para estos personajes establece David Gies:

Uno de los temas que dominan el sistema de imágenes del Romanticismo es el de la Enajenación. El héroe romántico se cree —y está— aislado de la sociedad. Con frecuencia se encuentra solo y separado de la cómoda protección del *statu quo*. Tal marginalidad se expresa literariamente en los orígenes del héroe, la ira y hostilidad que le dirigen los representantes del poder y de la autoridad y el aire de misterio que inevitablemente oscurece su verdadera identidad. En otro plano, la manifestación de esta separación se expresa a través de imágenes que representan la enajenación física: el héroe se encuentra escondido detrás de varias máscaras o encarcelado en una prisión, un monasterio, una cueva o hasta una mansión infernal cuyas puertas se abren hacia un plano de maldición eterna. (142).

Báez es un joven que abandona su casa, a su madre y a su novia para perseguir la libertad de expresión, sueño cristalizado por la publicación de un pequeño semanario. En este periódico, Báez dedica sus líneas a denunciar la corrupción: “corregir abusos, extirpar prácticas arraigadas y nocivas y a modo de remate y término, entronizar la Libertad, la Justicia, el derecho, así, con letras mayúsculas, como puños, que llenaban casi la primera plana del número-prospecto” (1135). Sin otra estrategia que la persecución de los ideales, Báez pronto se gana la simpatía de seguidores que le proporcionan el empuje para denunciar los abusos porque, según las palabras del narrador: “la situación en el Estado era

insostenible de verdad, y sus pobladores, por una o por otra razón, aunque el yugo los infamara y lastimase, ni chistar osaban” (1135).

Cuando se dio cuenta que era leído, el joven se volvió más temerario y aguerrido en su discurso y en sus críticas. La postura de Gregorio Báez es la de la rebeldía en contra del orden establecido: “Un sentido de confrontación penetra estas obras. La rebelión y el desafío se expresan no sólo en la actitud personal del héroe contra la tiranía emocional y social que siente sino también en su actitud política. [...] se resuelve a derribar las murallas de oposición, y la rebelión que esto representa se exterioriza en su lucha contra poderes políticos” (Gies: 146). Entre otros logros de esta época, Báez formaliza el compromiso con su novia Magdalena. Báez, en las palabras del narrador, vivió durante diez meses “un doble ensueño: el del amor por la mujer, y el de su culto por la justicia, los dos muy propios de su juventud y de su fuerza” (1136).

El relato se detiene y nuevamente la imagen regresa a la galera donde medita Báez su destino. El cuadro que a continuación se describe apoya la noción de que los personajes con nombre o características propios son diferentes del resto de los prisioneros. La oscuridad no es tan profunda y Báez observa las siluetas de los encarcelados, luego observa el lugar completo y se detiene cuando mira “a las claras los cuerpos del viejo don Martiniano, y de Eulalio Viezca, el del “mayor” que reposaba de espaldas, en cruz los brazos, y a la cabeza ida hacia la izquierda, cual un ajusticiado...” (1136). Los cuatro personajes han sido tocados por la luz del espíritu, no nadan en la inmensidad de la penumbra como el resto de los habitantes de la cárcel.

El relato continúa; Báez es este apóstol que debe denunciar el abuso a través de *El Denunciante Ilustrado*. Báez es un romántico en su pensamiento e incluso está dispuesto a apoyar a quien se levante en armas para derrocar al sistema imperante. En este sentido, la

filosofía de Báez no dista mucho de la que propone Víctor Hugo para Marius Pontmercy, en *Los miserables*. Como Marius, Báez decide alejarse de su novia para luchar por la libertad, con la distancia de que el francés se enfrenta cuerpo a cuerpo y durante la guerra civil, sus compañeros mueren. El motivo sigue siendo vigente para el tiempo de la construcción de este personaje. Báez, en este tenor —y Gamboa, al retomar un aspecto de este modelo—, se pueden calificar como románticos sociales.

La liberación de la miseria que oprime al pueblo es la finalidad de los románticos sociales, así como la emancipación del espíritu y la defensa del ciudadano contra los poderes. [...] Así pues, el movimiento romántico, que unía las preocupaciones sociales con las doctrinas literarias, representaba la renovación política y moral de la que él mismo era parte integrante. Expresaba el nuevo orden de ideas y de sentimientos que se elaboraba, y sus elementos esenciales se preocupaban más por el fondo que por la forma, a despecho de las apariencias [...] nunca había sido más verdadera la fórmula de Bonald: “la literatura es la expresión de la sociedad” que en el alba del romanticismo (Picard: 47-48).

La siguiente imagen corresponde a otro tópico romántico: el amor interrumpido. Por causa de una descalabrada sufrida, Gregorio regresa a la casa materna para su convalecencia. Durante este tiempo, Magdalena, su novia, lo visita todas las tardes. “Eran las horas blancas de esperanza y dicha; [...] brotaban entonces las promesas más tiernas, los juramentos más amantes, los abandonos más apasionados y castos, los presentimientos, las profecías... y el agua [otra vez el elemento regenerador] cantábales al oído, la dulcísima canción de los amores... (1138). El tema del amor interrumpido³ se hila más adelante, luego de que se da a conocer cuál fue el hecho que produjo el encierro de Báez en San Juan de Ulúa. En una reelaboración del tema de David y Betsabé⁴, un gobernador sin nombre —así

³ “La felicidad de los amantes no nos conmueve sino por la espera de la desgracia que los acecha. Esta amenaza de la vida y de las realidades hostiles que lo alejan hacia algún recuerdo, no la presencia. La presencia no se puede expresar, no posee duración sensible alguna, no puede ser más que un instante de gracia” (Rougemont: 53).

⁴ “Una tarde, después de haberse levantado de la siesta, se paseaba David por la terraza del palacio, y desde allí vio a una mujer que se bañaba. Era una mujer muy bella. David ordenó que averiguaran quién era y le dijeron: ‘Es Betsabé, esposa de Urías el heteo’. La mandó a buscar, la trajo a su casa y se acostó con ella cuando acababa de purificarse de sus reglas” (2-Samuel: 11 2-6). Luego de acostarse con la mujer, el rey

como no tiene nombre ninguno de los hombres animalizados que se encuentra en la prisión— desea a la mujer de uno de sus trabajadores, pero he aquí que la mujer es decente y su marido decide ajustar cuentas con el funcionario. El tema está desarrollado de una manera diferente, pero en esencia es el mismo. De hecho, el narrador de *La llaga* menciona otras claves para comprender la relación de estos hechos. Cuando Gregorio es encarcelado, la madre es la primera en espantarse debido a que: “precisamente sabía de lo que el gobernador era capaz; conocíalo desde granuja, cuando descalzo y libre vagaba por el pueblo [como si fuera un pastor], luciendo *sus* habilidades en el manejo de la honda. (1140). Es con una honda que David se enfrenta al gigante Goliat y lo mata. Gamboa usa este artificio para recordar de dónde proviene el tema al que hace referencia. Jehová castiga a David. Por intercesión del profeta Natán, Jehová avisa al rey que el hijo nacido de la unión malhabida morirá. Gamboa, en el lugar de Natán, pone a Gregorio Báez, el profeta que debe denunciar los males de la sociedad que le corresponde. Éste también es un motivo romántico:

El poeta [en este caso, el periodista] se hace historiador para proseguir por su cuenta y bajo su inspiración la visión providencial de la historia propia de la tradición judía y cristiana; se convierte en el revelador del vínculo formado por Dios entre las generaciones y los siglos. En su época misma, en el siglo XIX, conmemora y anuncia las cosas humanas en nombre de Dios. Ya no se trata de recordar nostálgicamente, como se ha hecho con tanta frecuencia, al poeta de los orígenes: ya tenemos a este poeta entre nosotros reinvertido de su misión y “pleno de la ingenuidad de convicción que llevaban en su alma los poetas de los primeros siglos, cuando era a la vez profetas y legisladores” (Bénichou, 1981: 355).

El gobernador utiliza todas sus artimañas hasta conseguir que la esposa del empleado acepte cometer adulterio. Como en otras novelas, Gamboa gusta de denunciar el

David envía por Urías, el cual es un general del ejército israelita que se preocupa por su cuerpo de combate. David ordena que pongan a Urías en la parte más peligrosa del combate y lo dejen solo para que sea muerto. Acto seguido toma por esposa a Betsabé. La traición es doble, pues además de cometer adulterio, David sacrificó a uno de sus mejores generales sólo por la lujuria.

abuso de poder. Báez descarga su furia contra el gobernador en *El Denunciante Ilustrado*. Finalmente, Gregorio será aprehendido y enviado a Ulúa, no sin antes lograr despedirse de su madre y de Magdalena. La escena es interesante porque rompe uno de los motivos propios del romanticismo: la falacia patética, ya que durante la despedida de Gregorio, su madre y Magdalena: “¡Cómo reía la mañana plácida y tibia!” (1140). La madre del preso llora; no así Magdalena, a quien “las ojeras agrandábanle los ojos, [...] con siniestra expresión de acometividad y desconsuelo. Había algo de sonambúlico en su mirar y en sus maneras, [...] Miraba al futuro, los días o los años que la ausencia durara, miraba la maldad y el crimen de los poderosos” (1141). Magdalena se transforma en una figura melancólica⁵ en medio de un estado entre el sueño y la vigilia —la marca del sonambulismo⁶ antes mencionado. El tiempo se acelera en el hecho, aunque el narrador detiene la historia al mismo tiempo que desarrolla como una pausa de la diégesis la vida en la estación de ferrocarril. De este ensueño en el que la vida sigue su curso natural, despierta Magdalena al momento en que Gregorio es conducido para abordar el tren. La novia olvida todo rastro de

⁵ La melancolía es uno de los sentimientos que permea la tradición de los textos románticos. En *Aurelia* se menciona al inicio de la obra la aparición de: “un ser de tamaño desmesurado —hombre, mujer, no lo sé— revoloteaba penosamente en la altura y parecía debatirse entre espesas tinieblas. Carente de aliento y de fuerzas, acabó por caer, finalmente, en mitad del oscuro patio, desgarrando y ajando sus alas a lo largo de los tejadillos y los balaustres... parecía teñido con tintes bermejos, y sus alas brillaban con mil reflejos cambiantes. Vestido con un ropaje largo de vetustos pliegues, se parecía al *Ángel de la Melancolía* de Albrecht Dürer” (Nerval: 23).

⁶ Como se ha dicho, el sonambulismo también es un tópico romántico. En este caso, el tema remite al estado de inconciencia en el que la norma social puede romperse. Sólo porque Magdalena se encuentra en este estado, más adelante, podrá pedirle a Gregorio que le dé un beso en la boca. Sobre este tema, Guillermo Solana apunta lo siguiente: “Por la misma época en que Balzac escribía la *Obra maestra desconocida*, el poeta y crítico Heinrich Heine proponía en su *Salón de 1831* (a propósito del pintor Decamps), una fábula sobre el destino del artista: ‘el artista se parece a esa princesa sonámbula que, de noche en los jardines de Bagdad, recogía con la ciencia más profunda del amor y disponía en *selam* las flores más raras, cuya significación ya no sabía cuando se despertaba. Después se sentaba por la mañana en su harén, miraba su ramo de la noche, se perdía en reflexiones como a propósito de un sueño olvidado y terminaba por enviarlo al califa bien amado. El gordo eunuco que lo llevaba, aunque embelesado a la vista de las bellas flores, no sospechaba su sentido. Pero Harún al-Raschid, jefe de los Creyentes, sucesor del Profeta, poseedor del anillo de Salomón, comprendía enseguida el lenguaje del ramo; su corazón sobre su larga barba’. La leyenda de Heine certifica que, después de todo, el sonambulismo puede servir a la seducción. El trance de inconciencia en que el artista aparece sumido daría al espectador la mejor prueba de intimidad y veracidad” (Solana: 302).

pudor y ante todos los presentes le pide a Báez un beso. “Gregorio no supo más ni vio nada más; cual si hubiese apurado algún licor misericordioso y extraño, ebrio de ventura, dejöse caer en un banco del coche, cerró los ojos y apretó los labios, para que la divina esencia, que se los perfumaba, no se disipase...” (1142). La metonimia es perfecta: los amantes se han entregado uno al otro en este acto tan rápido. Magdalena y Gregorio han sellado su pacto de amor aún cuando éste quede interrumpido por la cárcel.

[...] en el amor lo supremo es más bien la *entrega* del sujeto a un individuo del otro sexo, la renuncia a su conciencia autónoma y su aislado ser para sí, que se siente impulsado a tener sólo en la conciencia del otro su propio saber de sí. En esta relación el amor y el honor se presentan contrapuestos. Pero, a la inversa, podemos considerar también el amor como la *realización* de lo que ya está implícito en el honor, en cuanto la necesidad del honor es verse reconocido, y comprobar la infinitud de la persona aceptada por otra persona (Hegel: 85-86).

Este recurso es suficiente para que, nuevamente, la galera en donde Gregorio se encuentra preso se torne menos inclemente de lo que era al principio de la narración. Nuevamente, se hace hincapié en el sonido del agua y la claridad filtrada por las aspilleras. En este momento Gregorio Báez se encuentra en un estado entre el sueño y la vigilia. Báez ha entrado en armonía con los elementos de la naturaleza, situación que se logra, aunque sea momentáneamente, por efecto del amor. Albert Béguin desarrolla este tópico de la armonía con la realidad a partir de la obra de Novalis. El estudioso francés asegura que el poeta —y en este caso, el personaje— oscilan entre la conciencia y el inconsciente, y que esta oscilación responde a fenómenos naturales que desatan estos estados del alma. En este caso, el murmullo del agua y la tenue claridad de las estrellas son las que desataron el recuerdo de Gregorio Báez, recuerdo que fue coronado con el beso de Magdalena.

Estas iluminaciones son, pues, los instantes en que, dejando de apearse al mundo de los cuerpos, distinto del mundo del espíritu, el hombre percibe, como por relámpagos, su unidad radical.

Pero no hay que olvidar que Novalis vive y piensa en dos planos a la vez: el de la realidad actual, cumple, de nuestra consciencia incompleta, y el de esa misma realidad transfigurada por la magia, la voluntad, el amor (Béguin: 254).

Y la realidad actual, como la llama Béguin, se impone nuevamente. Gregorio Báez es exiliado de su sueño amoroso por el ruido de las ratas que “sin duda, había estado oyéndose desde que la galera dormía” (1143). El ambiente se torna oscuro nuevamente porque Gregorio no se acostumbra a la prisión dantesca en la que se encuentra. Báez se siente perdido porque, al contrario del resto de los prisioneros, él no sabe cuánto habrá de durar su condena, así como también, porque al contrario de los presos “de malas herencias morales”, él no es feliz con la vida regalada que se vive en el presidio. En este momento es cuando el último de los símbolos aparece en la narración. “Dio Gregorio con la causa mentalmente buscada de aquel chirriar lejano, preciso, mecánico, que sin fijarse escuchara en los principios de su vigilia: era *el faro*, girando en su torre, desde la que espiaba *tremante y medroso*, el desierto de las olas y de abismo, y que en noches como ésta, sin tormenta, dejábase oír...” (1145, las cursivas son mías). Faros y lámparas son signo de la presencia de Dios y también lo que permite distinguir lo verdadero de lo falso (Chevalier: LÁMPARA). El artificio simbólico se completa entonces. Ante la vista de Dios, el espíritu de Gregorio Báez se regenera por influjo del amor —tópico que luego se repetirá en la figura de Eulalio Viezca. Al mismo tiempo, con esta conjunción de símbolos se puede observar la importancia de una figura como la de Gregorio Báez, un luchador por la libertad de expresión que debe servir como una estrella que eleve el espíritu, como el agua que limpie a la comunidad para la cual escribe y que sea un faro para llevar a esta misma sociedad en la búsqueda de la libertad y la igualdad. Pero esta conjunción de símbolos sólo es posible dilucidarla en la realidad del Inconsciente, aquél donde Gregorio reconstruye su propia historia y donde puede recordar el momento justo en que se entregó en cuerpo y alma al amor de Magdalena. En la realidad consciente, Báez mismo cae en la cuenta de que en el

mundo al que pertenece su cuerpo no impera la Suprema Ley, y por tanto la conjunción con la naturaleza no se puede llevar a cabo por el pecado que cunde en la tierra. La naturaleza, entonces, se ve distinta:

—Sólo las cosas grandes— seguía pensando Gregorio, adormilado⁷ ya —los astros, el mar, permanecen despiadados y plácidos en su ciego funcionar de elementos. Los astros, desde lo alto, alumbran la tierra, *empedernida y pecadora*, en tanto que el agua, abajo, en noches de calma como la de hoy, *besa y vuelve a besar, con lascivo ósculo desmayado*, playas y costas [otra vez, la tierra y el cuerpo atados a la noción de pecado], los puertos innúmeros que, al través de los cristales opacos de sus faros temerarios —símbolos de esperanza y de plegaria—, a intervalos avientan a lo inconmensurable de las ondas traicioneras haces de luz acongojada y vacilante, que al igual que todas las esperanzas humanas, allá se va, a lo callado y remoto, a deshacerse en espumas de dolor y realidades de amargura. (1145, las cursivas son mías)

El romanticismo de Gregorio se completa, de esta manera, por ese acento de duda acerca de si valió la pena haber defendido la causa de la libertad y terminado en prisión, lejos de su amada; por la melancolía que afecta su espíritu.

2. De la inclemencia del sistema carcelario: Gregorio Báez castigado en cuerpo y alma

Amanece. La galera vuelve a la vida; mientras los galeotes se desperezan y abandonan sus catres de madera, don Martiniano comenta con Gregorio y Eulalio la historia del Fuerte de San Juan de Ulúa. La escena que sigue es grotesca. Mientras los “decentes” conversan, los prisioneros defecan justo frente a las narices de los personajes. Gregorio, quien todavía no se acostumbra a la vida en la prisión, se queja. Acto seguido, los demás encarcelados

⁷ Nuevamente se puede hablar del momento entre el sueño y la vigilia, cuando el cuerpo parece desencadenarse de todo aquello que está legislado en el mundo real. Este tema lo trata Guillermo Solana nuevamente a partir de un tratado de los sueños: “En su texto, *Sobre algunos fenómenos del sueño*, se ocupa Charles Nodier de las revelaciones y maldiciones de los sueños, pero ante todo trata el dormir como una especie de ámbito hermético. El espíritu sólo se libera de la ofuscación de la vida exterior ‘bajo el dulce imperio de esta muerte intermitente, donde se le permite descansar en su propia esencia y al abrigo de todas las influencias de la personalidad de convención que la sociedad nos ha hecho’” (Solana: 301).

preparan sus sucios utensilios para recibir el desayuno. Nuevamente aparece la perturbación de Báez por la poca higiene con la que son tratados. No solamente está ante el lector la privación de la libertad corporal como castigo por los delitos cometidos, sino que se abre la perspectiva del castigo que Foucault enuncia de la siguiente manera al hablar de la transición de la tortura a la cárcel:

Si no es ya el cuerpo el objeto de la penalidad en sus formas más severas, ¿sobre qué se establece su presa? La respuesta de los teorizantes es casi evidente. Parece inscrita en la pregunta misma. Puesto que ya no es el cuerpo, es el alma. A la expiación que causa estragos en el cuerpo debe suceder un castigo que actúe en profundidad sobre el corazón, el pensamiento, la voluntad, las disposiciones. [...] El aparato de la justicia punitiva debe morder ahora en esta realidad sin cuerpo (Foucault: 24).

Más que castigado con penas corporales, es el espíritu de Gregorio el que sufre ante la perspectiva de vivir en esas celdas por un tiempo indeterminado. Nuevamente, el narrador se refiere a las costumbres de los prisioneros que rápidamente terminan de desayunar y luego conforman una doble fila para salir de la prisión como si fueran menos que humanos: “A causa de las rayas bicolors de la librea y del silencio que guardaban todos, en su marcha acompasada y lenta simulaban enorme animal primitivo que camino de la luz se desperezara y arrastrase dentro de su guarida” (1147). La pena máxima corresponde a Gregorio que, alejado de sus compañeros, debe insertarse dentro de la columna. Báez, por un momento se animaliza junto con el resto de los prisioneros. El clima y el ambiente también se enrarece. De la tímida luz estelar que se colaba por las aspilleras la noche anterior no queda resto, en su lugar: “con iracundia tropical trepaba el sol, por Oriente”. Tras salir, la reificación de estos seres humanos queda completa: al ser contados los presos por un capitán, éstos deben gritar, no su nombre, sino su número de matrícula. Para rematar esta deshumanización, los presos tienen prohibido hablar mientras caminan por parejas. El proceso queda completo; al salir por del baluarte de Santiago:

“experimentaban un placer meramente animal con aquella renovación de atmósfera y aquel remedo de libertad; [como los perros que encontrarán más adelante] sólo atinaban a dilatar la nariz” (1148).

Los trabajos forzados, inclementes de por sí para quien está acostumbrado a las faenas físicas, resultan mucho más pesados para el periodista. En este proceso, el narrador hace hincapié en que Báez logra realizar su trabajo y, salvadas las torpezas del principiante, queda libre de los azotes de los capataces; lo cual reafirma la idea de que el castigo no es de carácter corporal, sino anímico, puesto que el trabajo se vuelve fácil con la experiencia que adquiere, pero el castigo de trabajar forzosamente en algo que no se desea se vuelve también mucho más pesado para Báez. Otra imagen aparece en esta narración que se contrapone a los símbolos nocturnos enunciados más arriba y que tienen influencia sobre el personaje. Si antes el sonido del agua fortalece el espíritu, en este momento, en el cielo “el sol *de fuego* le quemaba la piel y cortábale el respiro” (1150).

El motivo del sol que quema aparece varias veces en las siguientes páginas. Todo el ambiente nos da una idea del infierno en el que se queman eternamente las almas según la religión católica. Gamboa menciona, entre otras cosas, “las abrasadas arenas del islote”; “el sol, caía a plomo, y las peñas, las mismas rocas diríase que sufrían con la caricia brutal del astro que tostaba a los hombres”; “las bayonetas que materialmente herían con sus reflejos”. Ya antes, Gamboa había llamado la atención sobre los tres separos en donde se castiga a los presos con el aislamiento. El “Purgatorio” el “Infierno” y la “Gloria”. Todas estas imágenes así como algunas de las que se ha hablado anteriormente, proceden directamente de *La divina comedia* de Dante. El olor nauseabundo —como el de los servicios en la galera— es la marca de la entrada a la Ciudad de Dite, en el canto undécimo del Infierno, en donde se encuentran los últimos tres círculos del averno y donde se castiga

a los violentos, a los fraudulentos y a los traidores. En el canto decimocuarto aparece la arena hirviente en el círculo donde son castigados quienes fueron violentos contra Dios, contra el arte y contra la naturaleza. Las imágenes más interesantes y dignas de ser apuntadas son las que pertenecen a los cantos vigésimo quinto y trigésimo. Ambos cantos se refieren al octavo círculo del Infierno, donde reciben su castigo los falsificadores. En el vigésimo quinto, el narrador describe la fantástica transformación de hombres en serpientes: “la cola de la serpiente se hendió en dos partes, y el de la herida hendió estrechamente sus plantas, juntándose entre sí las piernas y los muslos de modo que no se descubría señal alguna por donde la juntura se conociese. La cola hendida tomaba en el uno la forma que se perdía en el otro, y la piel de éste iba ablandándose mientras la de aquél se endurecía” (Dante: 127), esta imagen está reelaborada en la figura que conforma la columna de prisioneros mientras salen de la galera en la que se encuentran encerrados Báez y compañía. La segunda imagen, en el canto trigésimo, se refiere directamente a Gregorio Báez. En el décimo foso del octavo círculo, los que han cometido fraude con sus palabras —hablamos de un periodista que fue encarcelado por “levantar falsos testimonios” en su periódico— son castigados por una fiebre violentísima:

¿Quiénes son esos dos desventurados que despiden humo de sí como cuando se mojan las manos en el invierno, y que están tan juntos y cerca de tu derecha?
“Hallélos aquí, me respondió, cuando caí precipitado en esta sima, y después no se han movido, e inmóviles creo que seguirán por toda la eternidad. La una es la pérfida que acusó a José [la mujer de Putifar]: el otro es el pérfido Sinón [quien se fingió perseguido por los griegos y luego introdujo el caballo de madera en Troya], el griego de Troya: su aguda fiebre es causa del pestilente vapor que exhalan (Dante: 153).

El influjo del sol es lo suficientemente fuerte como para que Báez casi se desmaye, cuando una mano caritativa le ofrece aguardiente para beberla y respirar sus vapores para despertar del letargo. La bebida refresca a Báez y lo revitaliza. Esto sólo puede ser posible bajo la perspectiva de la emulación del infierno dantesco, si el propio Gamboa está consciente de

que Báez en realidad no es culpable del delito que se le imputa. El escritor está convencido de que su personaje realmente es un crítico de la sociedad y que la denuncia que realiza Báez a través del periodismo es una necesidad imperante para buscar la justicia. De ahí que se le permita tomar, aunque sea aguardiente, para despertar del sopor —como el agua del bautismo que limpia de los pecados y otorga nueva vida⁸. Una vez más, debo recalcar la idea de que el castigo tiene que ver, no con el cuerpo, sino con el espíritu o alma del romántico Báez. Se apunta ya la idea de que la redención viene por medio del sufrimiento y de la religión. Dos veces sucede este conato de desmayo y la subsecuente ingesta de aguardiente. La segunda ocasión, Báez y el resto de los prisioneros están ya cerca del baño. Es necesario recalcar que, en ambas ocasiones, quien regala a Báez el líquido es un personaje desconocido. Agua, sombra y un poco de descanso bastan para reconfortar al periodista del “indecible espanto del cautiverio” (1152). Luego viene la hora del baño.

Dos son las visiones del agua en este pasaje. Mientras Gregorio se recupera del calor, el resto de los presidiarios se desnuda rápidamente, deseosos del agua fresca que “prometía su dulce tibieza y su frescor incomparable. [...] el agua que caía y caía, llamándolos como daifa barata y fuerte, que no temiera la embestida de tantísimo hombre sediente” (1153). El agua juega un papel erótico, pues, como si fuera una hetaira, reparte placer a todos los prisioneros que desean ser poseídos por esta sensación. El líquido no puede regenerar el alma de quienes no la poseen, como por ejemplo, los presos

⁸ El tema ha sido tocado anteriormente por otros autores. Lewis Wallace escribe *Ben-Hur* en el año de 1880. En la novela, el Joda Ben-Hur, el protagonista, es encarcelado por “lanzar una teja contra un gobernador romano” y es condenado a las galeras. Durante el viaje a la playa, Ben-Hur, fatigado por la sed que le provoca el desierto, cae y un joven, compadecido ante el cansancio del prisionero, le da de beber agua, con lo cual Judá recupera sus fuerzas y puede continuar su viaje. Es hasta el final de la obra cuando se sabe que el misterioso hombre que le dio agua a Hur es nada menos que Cristo, quien en ese momento está siendo crucificado en Jerusalén. El tema se remonta al episodio de Jesús y la samaritana (Juan 4, 1-48). Jesús pide a la mujer que le dé de beber y ella le dice que no puede hacerlo, pues él es judío y ella samaritana. Tras un diálogo de varios versículos Jesús afirma: “El que beba del agua que yo le daré, no volverá a tener sed. El agua que yo le daré se hará en el manantial de agua que brotará para vida eterna” (Juan 4, 14).

animalizados, carentes de ilusión —recuérdese aquellos que disfrutaban la vida regalada de la prisión. Gregorio, en este momento, y a la luz del día, ha dejado de ser un soñador para convertirse en un crítico de la comunidad en la que se desenvuelve⁹. El espectáculo es sublime y se torna grotesco a la vez. Los cuerpos de los encarcelados son de variadas dimensiones:

las rigideces de unos y las curvas de otros resaltaban fealdades y bellezas; había espaldas cuadradas y recias; pectorales levantadísimos, a los que su propia fuerza y desarrollo daban aspecto de senos femeninos y virginales; omóplatos cuya solidez saltaba a la vista, con el menos impulso de sus dueños; hombros, bíceps y antebrazos que, atléticos y pétreos, hinchábanse; cinturas estrechas, vientres abolsados y lacios, de viejos bebedores incurables; costillas que se dilataban y se contraían [pero lo que nunca deja de advertirse] pies que al andar y correr asíanse a guijarros y arenas, sobre los que se cerraban y abrían cual *garras de ave o ventosas de tosco animal rampante* [...] (1153, las cursivas son mías).

Así como el agua posee dos caras, los cuerpos de los hombres, esos fragmentos de personas, animales y cosas que conforman esta imagen, también doblemente sublime y grotesca, ofrecen al lector, según el canon romántico, un acercamiento a la verdad. Ya no es la visión clásica del discóbolo o la perfección de formas la que impera en el arte. Existe una visión crítica de lo real a través de la visión del romántico: “Esa sensibilidad no clásica, emplazada por la realidad a la crítica estética, que exhibe entre sus modelos literarios a Rabelais, a Cervantes, a Shakespeare, [...] ‘dará un gran paso’ a favor de la verdad: ‘hará lo mismo con la naturaleza, mezclará en sus creaciones, pero sin confundirlos, lo grotesco y lo sublime [...], la bestia y el espíritu” (Arnaldo: 196). Gregorio Báez por primera vez se enfrenta a la realidad de la comunidad en la que está viviendo. Al mismo tiempo que

⁹ “La tensión entre distancia y acercamiento ante el mundo del crimen en las ciudades dio lugar a la aparición de un motivo que aparece en estos autores [Gamboa, de Campo]. La cárcel, escenario de vicios y degeneración, hogar del crimen, no sólo interesaba a los periódicos. Gamboa, De Campo y el joven Mariano Azuela describieron las imágenes de la vida carcelaria. Sus exploraciones se sitúan entre las del *flaneur* que recorría y observaba las calles de las grandes capitales, a la vez distante y absorto por la multitud, y el desapasionado visitador gubernamental. Gamboa entró, con escolta oficial, a los calabozos de la cárcel de San Juan de Ulúa, porque “yo necesitaba ver[los] con mis ojos para describirlos en mi libro”, *La llaga*. La observación directa le permitió describir los cuerpos de los criminales en términos que enfatizaban la explicación biológica” (Picatto: 146).

observa los cuerpos, Báez se horroriza de ver los cráneos rapados. El comentario de Báez es suficiente para observar que la realidad es más de lo que puede soportar este héroe romántico: “¡Dios santo! Y ¿eran aquellos hombres sus semejantes y sus hermanos?...” (1153). La digresión del narrador influye en el pensamiento de los lectores, porque habla acerca de ciertos conocimientos de la entonces muy popular ciencia de la frenología; marca naturalista del discurso del narrador es este constante retorno a intentar explicar por medio de esta ciencia el comportamiento criminal de estos hombres. Sin embargo, el narrador es muy claro: “Si Gregorio hubiera entendido de eso, se habría creído en un infierno de verdad” (1154). Esta marca en el discurso deja libre al narrador para encauzar la perspectiva de la lectura, pero el personaje no tiene el conocimiento de tal ciencia para formarse un criterio. Impera solamente la visión que causa horror y que permite a Gregorio fundar un sentimiento de piedad por los hombres que mira bañarse, y por la humanidad que “¿no alcanzará nunca la perfección y el bien?” (1154).

El sentimiento de piedad no está solo, está acompañado por la resignación, la melancolía y la furia de saberse impotente para lograr cambiar el destino de la humanidad. Báez, como romántico, es egomaniaco; en él se agolpan todas estas sensaciones, y al parecer, termina preguntándose si vale la pena tener hijos en este tiempo y, de ser afirmativa esa respuesta, si es posible evitar que ellos caigan en los errores que el padre cometió. Báez, en este momento, está por situarse entre los románticos pesimistas: “Hay también otro linaje, el de los hombres que sostienen que si la sociedad es mala, si es imposible que se dé en ella la moralidad adecuada, si ella obstruye todo lo que uno hace, si no hay nada que se pueda hacer, entonces, deshagámonos de ella —dejemos que se venga abajo, descuidémosla— que se permita toda forma de delincuencia” (Berlin: 116). Pero esta última situación no cuaja, pues en ese momento los guardias interrumpen su filosofar para

que Báez deje de contemplar al resto de los prisioneros y se les una en el baño. Al contacto del agua con la piel de Gregorio, el pensamiento se transforma. El viento sopla desde los montes y roza el cuerpo mojado del personaje: otra vez se está ante el influjo espiritual de origen celeste. Chevalier compara al viento con el Espíritu Santo (Chevalier: VIENTO); máxime cuando proviene de una montaña, hogar común de Dios —el monte Sinaí, por ejemplo. Al contacto con la brisa, el alma de Gregorio Báez piensa de una manera diferente, el pesimismo se pierde con el agua que lava su cuerpo y entonces es capaz de albergar la esperanza en el género humano: “Mas habría algunos que, como él, no estarían dañados del todo; que, como él, guardarían por sus adentros esperanzas e ilusiones, [...] ¿Bah!, el mundo, malo y todo, no está perdido” (1155). La providencia y la esperanza en la regeneración están presentes en el pensamiento del periodista¹⁰.

¹⁰ Años antes, en 1903, Gamboa ha regresado a la práctica del catolicismo. Ya desde la escritura de *Reconquista* podemos observar una lección del catolicismo social que proviene, según Jean Meyer, de los movimientos católicos del siglo XIX francés. Sobre esto que Bénichou denomina el neo catolicismo en su libro *El tiempo de los profetas*, reproduzco los siguientes postulados: “Otra noción, de un ascendiente más universal y más irresistible aún, dominó el pensamiento de la época romántica: la del progreso, hija de la filosofía de las luces; y esta noción fue desde entonces interpretada, cada vez más generalmente, no en el sentido de una virtualidad propia del hombre y cuya realización dependiera de él —la *perfectibilidad* según el término consagrado—, sino como una garantía de porvenir humano escrita en el devenir del mundo. A favor de esta versión en cierto modo perezosa del progreso, podía invocarse, o bien una necesidad puramente natural, o un plan providencial en vías de realización. La utopía seudocientífica trató en vano, en esta primera mitad del siglo XIX, hacer triunfar la primera variante; sólo lo logró más tarde, en su refundición marxista, cuando imaginó poder identificar por nuevos medios la toma de conciencia de la necesidad histórica con la regeneración del género humano. La época romántica prefirió por lo general adoptar una versión providencial de esta dichosa necesidad.

Esta preferencia es muy natural por parte del neo-catolicismo, que no puede aceptar el progreso más que atribuyéndoselo a la providencia; con esta especie de anexión, la religión gana quizá más de lo que pierde: deja de ser inmutable, pero para volverse actual, es decir verdaderamente inmortal. Ahora bien, el progresismo laico ha llamado, paralelamente, a la providencia en socorro del progreso: lo que se llama, en el socialismo y la democracia de aquella época, el desarrollo humanitario se supone siempre que realiza un proyecto divino; no se ve en parte alguna que el progreso, ni en su dirección ni en su marcha, sea por entero imputable al hombre, y esté sujeto a los azares felices o ruinosos de su voluntad. La doctrina de la perfectibilidad revistió así, entre los pensadores laicos, la forma de una fe religiosa en el futuro. Esta fe iba con frecuencia aparejada con la adopción, como fines del progreso, de valores cercanos a los del cristianismo, incluso con una referencia al espíritu del Evangelio, que el humanitarismo pretendía interpretar más fielmente que la Iglesia. [...] el romanticismo ha espiritualizado la noción de progreso” (Bénichou, 1984: 353-354).

En Gregorio renace la esperanza de volver a ser libre y de encontrarse con su madre y con su novia. Pero más importante, espera el triunfo de sus ideales; todo esto pensado mientras se baña en la pila. Una vez terminadas las labores del aseo personal, los presos deben lavar sus ropas. Nuevamente aparece un recordatorio de la Biblia. En el libro del *Levítico*, el ritual para purificarse de algunos delitos del cuerpo y del sexo consiste en que el pecador lave su cuerpo y lave sus ropas, con lo cual quedará puro hasta que caiga el anochecer (Levítico 15: 1). Resalta este hecho porque, al momento en que los prisioneros lavan sus ropas, “por tardío pudor, obligábaseles a cubrirse de la cintura abajo, mientras duraba el fregoteo de los lienzos que tendían la sol” (1156); al mismo tiempo, el hecho de quedar puro al anochecer, es una marca de liberación del espíritu para que pueda, como ya se ha dicho, entrar en el estado de ensoñación del cual se habló más arriba. Acto seguido, mientras los presos charlan y esperan que sus ropas se sequen, los guardias toman su turno para bañarse. La escena se repite. Esta vez son los guardias desnudos quienes están entre el agua y a Gregorio le asombra observar que sin ropa, guardias y prisioneros son idénticos.

Ahí sí que la fraternidad aparecía elocuente e inequívoca; soldados y presos pertenecían a una sola capa social, a un propio origen étnico. [...] unos y otros eran los de abajo, los instintivos, los históricamente postergados y continuamente desposeídos de privilegios, tierras, derechos y granjerías; los doblados secularmente encima de los arados; los que siempre jadearon bajo la pesadumbre de las cargas que enriquecen y benefician a los de arriba, al amo inacabable, ayer rey, presidente hoy, capitalista mañana y siempre amo (1157).

Gregorio, al ver cómo se bañan los soldados mientras los prisioneros se secan al sol, “se olvidó de sí mismo y se abandonó a la *piEDAD infinita* que le inspiraban, que desde pequeño él le habían inspirado allá en su pueblo, donde, viviendo con ellos, empezó a percatarse del estado en que autoridades y ricos a sabianda los mantienen” (1158). Finalmente, después de estas disquisiciones acerca de la igualdad, siempre en términos

religiosos, Báez se percata nuevamente de que una vez vestidos, la igualdad se borra y todos adquieren un lugar en la comunidad que representan. “y cada quien volvió a ser lo que era antes del baño: unos, soldados, otros galeotes” (1159).

Las nociones de igualdad se repiten en los siguientes párrafos. Soldados y galeotes son distintos por el vestido; la comparación se realiza con los hombres “libres” (las comillas, en este caso, son del autor) que trabajan junto con los prisioneros para levantar el rompeolas que detiene el embate del mar. Ninguno de los dos tipos es libre, ya que ambos deben someterse al inclemente castigo del sol o a la fatigosa labor de cargar y alinear piedras; unos por el trabajo forzado, otros por la necesidad de ganarse el jornal. Y más ruin el trabajo, porque la naturaleza amedrenta al hombre libre así como al preso, cuando la marea abate el dique construido y el trabajo se viene abajo por la fuerza del mar. Ante la omnipotencia de las fuerzas naturales, a Báez le parece que los hombres —el que martilla, quien acarrea— no son más que “bestias desvalidas y frágiles”. La historia nuevamente se detiene en esta digresión que regresa a Gregorio su aire melancólico. A ratos, la piedad embarga su ánimo, otras veces el fastidio por la vida es demasiado. Con todo, el final de estos pensamientos siempre termina en el ámbito de la esperanza. En este caso, el motivo de la espera en Báez se funda en la promesa de la vida eterna, un motivo que no había aparecido de manera explícita anteriormente dentro de la novela. En este momento se hace presente la religiosidad en Báez. El cristianismo sigue presente, tanto en Báez como en la intención del autor al escribir esta novela.

[la religión] mantiene sobre las almas la influencia que le viene de la tradición, y ha conseguido un renuevo de fuerza gracias a la experiencia revolucionaria francesa [y en este caso, a la experiencia del levantamiento armado en México], porque proporciona un cemento espiritual a la sociedad de los individuos. [...] los más profundos la consideran el último asidero espiritual de la sociedad moderna (Furet: 17).

El día de trabajo resulta agotador, Báez luego se dirige a comer con el resto de los prisioneros; este acto lo ubica en el principio de igualdad del cual se ha hablado en las últimas páginas. Al entrar en la galera, Báez es invitado a comer con los “decentes”, pero no acepta la invitación por no saber cómo pagar su parte y, además, por el cansancio que siente. Como último acto, antes del sueño, su piedad y su esperanza son recompensadas, aún cuando sea en una manera pequeña. Eulalio ha hablado con los oficiales sobre lo “peligroso” que es dejar a Báez trabajando con los demás prisioneros, tal vez por los rumores de ser alborotador; y que es motivo suficiente para dejarlo mejor dentro de la galera, y darle sol y ejercicio con cuidados especiales. El intelecto, potencia del alma que sumió a Báez en la oscuridad de la prisión, es el mismo que lo ha salvado del trabajo forzoso. Gregorio no sabe cómo agradecer la ayuda de Viezca. Fatigado, Báez se tira en el catre que le corresponde y duerme profundamente.

3. La ternura del desposeído y la ignominia contra el débil. Imágenes de lo grotesco y lo sublime

Wolfgang Kayser, en 1957, establece que “lo grotesco es el mundo distanciado, [...] deben revelarse de pronto como extrañas y siniestras las cosas que antes nos eran conocidas y familiares” (Kayser: 224)¹¹. En el momento en que la narración, suspendida por la siesta de

¹¹ En 1919, Sigmund Freud desarrolla su teoría de lo *Unheimlich* en un artículo que lleva por título la misma palabra. Según Freud *Unheimlich* (en español, lo siniestro o lo ominoso) es “sin duda, el antónimo de *heimlich* (íntimo, secreto y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar. Pero, naturalmente, no todo lo que es nuevo e insólito es por ello espantoso, de modo que aquella relación no es reversible. Cuanto se puede afirmar es que lo novedoso se torna fácilmente espantoso y siniestro; pero sólo algunas cosas novedosas son espantosas; de ningún modo lo son todas. Es menester que a lo nuevo y desacostumbrado se agregue algo para convertirlo en siniestro (Freud: *Lo siniestro*). Kayser retoma este argumento para fijar su posición sobre el mundo de lo grotesco. Esta es la razón por la cual, años más adelante, Bajtin, en su texto *La cultura popular*

Báez, continúa, el personaje despierta sin saber cuánto tiempo ha dormido y, en un principio, sin saber siquiera en dónde se encuentra. Atontado por el sueño, observa que todos los presos se encuentran expectantes en medio de la galera, acomodados en círculos, por algo que sucede. Una voz se escucha: “—Puja, Tambora”, puja—... ¡Déjenla sola, déjenla!... ¡Alúmbrale tú, Heraclio, chúpale al cigarrillo”... ¡Ya salió el primero, y es retinto!...” (1163). Al no tener conocimiento del suceso, Báez pregunta qué es lo que sucede y uno le contesta que la Tambora está pariendo. Báez se sorprende al darse cuenta que el parto de un animal ha logrado que los criminales con quienes se encuentra preso, hayan podido demostrar un poco de ternura. Conmovidos ante el acto de dar vida, en los presos se deja ver el sentimiento y la grandeza del espíritu. Báez medita sobre este punto cuando de repente aparece “el Sacristán” con el cabo de vela que usa para leer y alumbrar la escena. Cuál no será la sorpresa de Báez al darse cuenta que Tambora no es otra cosa más que una rata de las que viven en la galera. “La sorpresa y el shock son elementos del carácter de lo grotesco” (Kayser: 225). Atónitos se encuentran, no sólo el periodista, sino los demás asistentes al alumbramiento por causa de la tranquilidad del animal ante el dolor del parto. Entonces, ante el testimonio de la vida que se renueva, el acto grotesco — construido por elementos naturalistas como el animal que representa lo sucio y lo bajo, así como la sorpresa y el desasosiego que produce la visión a Báez— se torna en un acto sublime, donde las marcas de la fealdad, de la bajeza y de la ruindad son borradas y en su lugar aparece en el espíritu lo bello. La propuesta de este tema se remonta a la pugna de

en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais, asegure que el estudio de Kayser quedó incompleto, pues niega todo el carácter carnavalesco y festivo de lo grotesco. Bajtín, sin embargo, asegura que para el siglo XIX, la concepción de lo grotesco toma otro camino distinto al que había seguido durante los años medievales y renacentistas. En el Romanticismo la postura grotesca desarrolla predilección por el humor irónico, la oscuridad y la rebeldía en contra de un mundo acabado. El culmen del grotesco en el Romanticismo viene con Víctor Hugo y su manifiesto en el prólogo a “Cromwell”. Según Bajtín, el estudio de Wolfgang Kayser sólo define claramente el grotesco en esta vertiente romántica y moderna.

románticos y clásicos que se sostuvo años antes, en 1827, cuando Víctor Hugo presentó el prólogo de su obra de teatro *Cromwell*:

Tenemos la convicción de que podría escribirse un libro que ofreciese mucha novedad sobre el empleo del grotesco en las artes. Podrían probarse en él los grandes efectos que los modernos han sacado de ese tipo fecundo, sobre el que una crítica mezquina se encarna en la actualidad. Quizá nosotros mismos, por el asunto que tratamos, nos veamos obligados a señalar de paso algunos de sus rasgos. Diremos ahora solamente que, como objetivo cerca de lo sublime, como medio de contraste, lo grotesco es el más rico manantial que la naturaleza ha abierto al arte. [...] Lo sublime sobre lo sublime con dificultad produce un contraste, y necesitamos descansar hasta de lo bello. Parece, por el contrario, que lo grotesco sea un momento de pausa, un término de comparación, un punto de partida, desde el que nos elevamos hacia lo bello con percepción más fresca y más deseada. [...] Podemos decir que el contacto de lo deforme ha dotado a lo sublime moderno de algo más puro, de algo más grande que lo bello antiguo, y debe ser así. Cuando el arte es consecuente consigo mismo, conduce con más seguridad cada cosa a su fin (Hugo: 8-9).

Los prisioneros testigos del parto de la “Tambora” compadecen a la rata, cuyos ojos llorosos se dirigen hacia los espectadores. Aquellos que, dice el narrador, no tuvieron compasión por la gente a quien asesinaron o robaron, son movidos por la piedad; el espíritu desbordado por la ternura que les inspira observar este ser inferior padeciendo por tanto tiempo aún cuando “el arrepentimiento por sus propios delitos no asomaba todavía” (1167). No contentos con presenciar el alumbramiento, los mismos presos ayudan a las ratitas recién nacidas para que puedan encaramarse en la madre y poder tomar el primer alimento. “Es la ternura de los huérfanos de ella, la servidumbre ineludible de nuestro corazón condenado, de querer por la fuerza!” (1167), dice don Martiniano y continúa. El cariño y la ternura son producidos en el espíritu, pero don Martiniano no olvida mencionar también la parte animal, al asegurar que si a los presos les fuera dada una flor, la deshojarían, así como que si una mujer entrara en la galera, viva la comerían hasta dejarla en los huesos. Martiniano comprende perfectamente la naturaleza de los hombres, que queda reflejada en esta escena donde lo sublime y lo grotesco se funden para dar forma real al hombre moderno:

De la forma de lo grotesco, desarrollada por el arte romántico, y de la mezcla entre lo grotesco y lo sublime en sus obras “con la mirada fija sobre los acontecimientos banales y al mismo tiempo formidables”, el ingenio romántico se orienta a la “verdad”. Esa sensibilidad no clásica, emplazada por la realidad a la crítica estética, que exhibe entre sus modelos literarios a Rabelais, a Cervantes, a Shakespeare, ante todo, y entre sus modelos plásticos a Miguel Ángel y a Ruben, “dará un gran paso” a favor de la verdad: “hará lo mismo con la naturaleza, mezclará en sus creaciones, pero sin confundirlos, lo grotesco y lo sublime [...], la bestia y el espíritu”. (Arnaldo: 196)

La última escena dentro de la prisión de San Juan de Ulúa servirá para demostrar la otra cara de la moneda: la bestia humana. Gregorio, Eulalio y don Martiniano conversan alegremente sobre diversos tópicos durante las noches en prisión. Los tres se encuentran en una conversación cuando un rumor se eleva de las galeras. Una canción sube de volumen y la tertulia queda interrumpida ante el sonido de la tonada que anuncia el hechizo de la marihuana sobre uno de los prisioneros.

Obsérvese aquí una reminiscencia de la escena del prostíbulo de doña Elvira, cuando algunos clientes llegan al lugar borrachos y causando estragos. Justo en el momento en el que entran los clientes, Hipólito, el de *Santa*, piensa en cómo posibilitar la manera de que la meretriz más famosa de México se enamore de él, un pobre pianista ciego y horroroso. En esta ocasión, antes de la aparición del drogado, los “decentes” vuelan sus pensamientos, sin un tema en particular. Al igual que en la escena de los alcoholizados, en esta novela, la aparición de los enajenados queda acompañada de la lujuria, la bestialidad y la torpeza. En ambos casos, la escena se desarrolla de manera rápida y al final, resulta un muerto de estos enfrentamientos.

Era la marihuana, *la yerba maldita* ya conocida [...] la sustancia *enloquecedora*, que, en contraposición al opio, que deprime, al alcohol, que momentáneamente excita para después deprimir y anonada, centuplica la personalidad y estimula a los actos brutales y delirantes. [...] los labios resecos y las lenguas *entorpecidas*, de las dilatadas pupilas fosforescentes salían, a modo de relámpagos, miradas grávidas de todas las vesanias y de todos los crímenes. [...] Y lo mismo que si una hidra se destrozara, así se abalanzaron [los enyerbados] sobre los demás reclusos que, aterrados, huían el bulto a los asaltos bestiales de los “grifos”, con armas blancas casi todos. Un remolino de cuerpos en fuga, que se agazapaban y enderezaban conforme a las exigencias de la defensa y del ataque; una

gritería ensordecedora, maldiciones y ayes, lamentos y ruegos, carcajadas y porvidas; rumor de la lucha, brazo a brazo; golpes certeros, que sonaban diversamente según golpeaban rostros, cráneos o tóraces; golpes en vago, que hacían tambalearse al agresor. [...] Inopinadamente, vio Eulalio que el “Sacristán” trataba de escapar a la persecución encarnizada de dos brutos de aquellos, encendidos en lujuria bestial y torpe, junto a la armazón de huesos del pobre tísico, desde el fondo de la cuadra corriendo sofocado, sin parar mientes en que aquí chocaba contra una cama, allí contra las piedras en que hacía daño grandísimo [...] Cayó tres veces, mas logró todavía ponerse en cobro, hasta que los otros no le dieron alcance, y sin oír los ruegos y sollozos del inmolado, comenzaron a perpetrar su ignominia¹² (1241-1243, las cursivas son mías).

Aquí aparece otra vez la mención del infierno dantesco. Así como el huracán castiga a los lujuriosos en el segundo círculo del infierno, el torbellino en que se ha convertido la galera envuelve al “el mayor” y a los oficiales que entran en la galera para enfrentarse con los drogadictos. Uno de ellos, “El Zamorano” es herido en la rodilla por una bala que disparó alguno de los militares. Varios de los prisioneros participantes en la trifulca son enviados a los separos del “Infierno” el “Purgatorio” y la “Gloria”.

Al contrario de la escena de la “Tambora”, aquí es la bestialidad del prisionero, no por las galeras, sino por el influjo de las sustancias, la que pervive. Cuando regresa la tranquilidad a las celdas, así como cuando regresa la tranquilidad en el prostíbulo de *Santa*, un cadáver es el centro de atención de la sala. En aquel caso, prostitutas y clientes del burdel comparecen ante el ministerio para aclarar lo sucedido. Aquí el castigo debe

¹² La presencia del alcohol y las drogas resulta de gran relevancia para los artistas y bohemios de fin de siglo, no así para un Gamboa maduro y que, para estos momentos, había regresado a la religión católica, “olvidando” los excesos de su juventud. “Decadente como era, la sociedad citadina mexicana de fines del siglo pasado y principios de éste, todavía no había dejado que la conciencia sobre las drogas y sus influjos se convirtiera en un enemigo omnipresente, menos aún en algo que pusiera en tela de juicio su legitimidad, tal como sucede hoy en día” (Quirarte: 23). Las drogas no estaban prohibidas en esa época, por lo que la denuncia de los actos que son provocados por su consumo, es más que una cuestión de moralidad, es de legalidad. Tanto en *Santa* como en *La llaga*, el escritor inserta escenas de este tipo. Compárese la narración de arriba con la de *Santa* que reproduzco a continuación: “como un río de fuego, corría por las venas aumentando la circulación rítmica de la sangre; se evaporaba, y por dentro de los organismos, incontenible y arteralmente, subía hasta los cerebros [...] A los comienzos de la excitación, colores de rosa, júbilos hiláricos e inmotivados, dicha de vivir, necesidad de amar; [...] El enemigo [el alcohol] adelanta, la invasión continúa, ya es casi la derrota. [...] abrió las cárceles para engrosar sus filas, y los presidiarios, armados, salen de los presidios que la voluntad custodia herida y maltrecha, sin energía ni resistencias [...] *el cerebro se entenebrece, la voluntad yace inmóvil, el discernimiento se ausenta*. Y los resultados son *salvajes, primitivos [...] se arrasa lo bello [...] un alcohólico de más y un hombre de menos*” (Gamboa, 1979: 180-181). Los atributos del alcohol y de la marihuana son casi idénticos, según el tratamiento que Gamboa le da a estas sustancias en sus novelas.

provenir de otro lugar, pues se encuentran todos en la cárcel. Para el “mayor” el castigo es autoinfligido, pues se culpa de haber permitido que, bajo su vigilancia, se haya logrado contrabandear la sustancia. El propósito de esta escena es denunciar el efecto maligno de estas sustancias, pero también, gritar la ineptitud de los cuerpos militares, de los sistemas de vigilancia y de la laxitud del sistema penitenciario, criticar asimismo la posibilidad de caer más profundo en los vicios que la prisión permite y que la justicia mexicana no está preparada para readaptar a sus delincuentes en las cárceles. El narrador nuevamente toma su posición de artista que debe mostrar lo que está podrido dentro del sistema al que pertenece.

De regreso a la tranquilidad, solamente “el Zamorano”, quien ha perdido la simetría en sus piernas, desea vengarse del oficial que le hubiera disparado. Los soldados se enteran de este hecho y uno de ellos, Crisógono, decide “entregarse” al “Zamorano” antes del cambio de guardia que lo colocaría libre en el puerto de Veracruz. “El Zamorano” y Crisógono se enfrentan uno al otro y, justo en este momento, es cuando lo sublime reaparece y lo bestial se encamina hacia las sombras. Cuando el preso pregunta por qué le ha disparado, el soldado sólo se remite a encogerse de hombros y a señalar su uniforme, las armas “con viejo ademán de esclavo que no puede rebelarse contra viejos yugos crueles” (1246). El simbolismo es utilizado por el narrador y a partir del mismo se desprende el discurso de igualdad que oprime al soldado y al preso por igual:

Volvieron a contemplarse el victimario y la víctima, sin suspender la marcha imperativa, ese su recorrer de la misma calle de la amargura; y palparon que, aunque con distintas cadenas, encadenados recorríanla ambos. [...] Los dos hombres, entonces, después de corregir su paso, juntáronse más aún, y sus manos por un instante estuvieron unidas, estrechamente unidas, sellando la mutua dádiva de perdones y olvidos (1246-1247).

Al final de la escena, el perdón es el acto de mayor valor. El alma sublime se eleva sobre la carne y los instintos. Es a través del acto de contrición como ambos personajes

encuentran la paz. La igualdad que ya se había percibido en los cuerpos de oficiales y prisioneros durante la escena del baño, ahora es equiparable a la que existe entre las almas de ambos bandos. A manera de diálogo con México —público de la novela, según el prólogo— Gamboa plantea la necesidad de saberse iguales entre los mexicanos, con el fin de evitar enfrentamientos innecesarios que sólo terminan con la muerte del que es el propio hermano.

Y después de esto, Gregorio Báez desaparece de la novela. Sólo se sabe que algunos años más tarde fue liberado. El espíritu de Báez no pudo ser destruido aunque sus ideales sí fueron lastimados. La edad y el encierro han hecho estragos en Gregorio, y en lo poco que le queda de su socialismo. Con todo, en libertad, la conducta cauta no le impide seguir luchando por defender a “los de abajo”. Gregorio ha aprendido en la cárcel la noción del perdón en la acción de Zamorano y Crisógono, un encarcelado y un guardia que son iguales ante la naturaleza, con todo y que la sociedad los haya puesto en lugares diferentes. Báez obtiene de la cárcel, la fortaleza del espíritu que le permitirá seguir su labor como romántico social en busca de la defensa de la igualdad y la libertad de expresión.

Tercera parte. Eulalio Vezca. La tragedia del héroe romántico

Tercera parte. Eulalio Viezca. La tragedia del héroe romántico

1. La conformación de un héroe trágico y la ruptura del idilio familiar

Gregorio Báez está intrigado ante la personalidad de Eulalio Viezca, ese hombre que lo ha convidado a compartir la cena especial al lado de don Martiniano y “el mayor”. El narrador presenta a Eulalio como un personaje de carácter apacible y rodeado de misterio. De él solamente se conoce su pasado militar, de ahí que lo llamen en algunas ocasiones “oficial”, así como que tenga privilegios como la exclusión de los trabajos forzados a los que se dedica el resto de los presos. Báez es un romántico idealista, como ha quedado descrito en el capítulo anterior. Aunque en varios episodios parece perder la esperanza ante los horrores del claustro de Ulúa, Báez mantiene su espíritu exaltado y guerrero, ansioso por luchar en contra de los males de la sociedad a la que pertenece. Eulalio es la cara contraria. La faz de Viezca se ajusta también a la del héroe romántico, pero desde la perspectiva de lo trágico. Eulalio se ajusta al proceder trágico que “requiere una alta conciencia de la propia soledad e individualidad en la exigencia ávida de plenitud y en el heroico reconocimiento de la limitada posibilidad humana” (Argullol: 259). De ahí que Báez logre alejarse como prisionero del resto de sus compañeros, mientras que Viezca se pregunta: “Habría perdido tan por completo el sentido moral?... ¿No sería que el mismo presidio anestesia tal vez remordimientos y recuerdos, y así explicaríase que los reos que piensan y sufren tantísimo con el cautiverio, sobrevivan a las largas condenas, y ni enfermen ni enloquezcan entre los hierros?” (1168), y que, al mismo tiempo, sea capaz de disimular perfectamente ante el resto de sus compañeros de celda, de sus guardias o de los superiores con quienes laboraba

o de aislarse de las conversaciones de los presos o de las largas diatribas con las que ameniza don Martiniano la vida en prisión.

La historia de Viezca inicia con la descripción de la casa donde habita durante su niñez. En este bosquejo imperan los adjetivos que significan el concepto de lo viejo y lo derruido por el tiempo: “Las habitaciones olientes a humedad [...] una alfombra barata y ya desteñida en sus ramazones monótonas [...] juguetes de porcelana casi todos mutilados; dos álbumes, sin cerraduras uno de ellos” (1168). Sobre estos objetos preside la imagen de la Virgen de Guadalupe y, a manera de compañía, los retratos de los padres de Eulalio, ambos de las épocas de juventud en la que el padre era militar condecorado y la madre una joven con “rostro dulce, de mujer buena, expresivos y rasgados sus ojos negros de mexicana” (1169).

La imagen de la sala se ve seguida por la descripción del dormitorio del matrimonio, en donde el ambiente cambia y se observa que los objetos que ahí se encuentran no guardan ninguna relación entre sí: aparece la dureza del hierro en el armazón de la cama complementada por la colcha finamente tejida en gancho; “un lavabo que no emparentaba con las mesas de noche ni con el ropero” (1169). Aquí la descripción funciona como una llamada de atención que el narrador utiliza para anunciar la extinta comunión entre la pareja, la cual contrasta con los retratos de la sala, en donde se ven jóvenes y agraciados, benditos por la Virgen de Guadalupe que los une. Las marcas de modernidad se hacen presentes a lo largo de este cuadro.

Lo más interesante de esta descripción es la manera en la que se construye el ambiente y se anuncia la desdicha que habrá de acontecer a la familia Viezca. Sin embargo, antes de entrar en ese tema, es necesario observar que la descripción detalla de manera profunda toda la casa excepto una de las alcobas: “Luego, el cuarto suyo, de Eulalio, con lo

indispensable apenas” (1169). Ya desde este momento aparece la representación misteriosa de Eulalio, pues ni siquiera cuando era niño tenía actitudes que dieran a conocer su carácter. Al mismo tiempo, es posible observar cómo Eulalio está acostumbrado a este tipo de lugares que sólo contienen lo necesario para el descanso —como será también la crujía en la que se encuentra encerrado durante su estadía en San Juan de Ulúa. En este sentido, la amplia descripción funciona como un motivo para comprender el carácter tan reservado y lacónico de Viezca. “Para ‘representar’ —es decir, para *significar*— los lugares de un relato, los actores que lo pueblan y los objetos que lo amueblan, el narrador-descriptor recurre a sistemas descriptivos que le permiten generar no sólo una ‘imagen’ sino un cúmulo de efectos de sentido” (Pimentel: 25).

En este ambiente donde todo se encuentra incompleto y enmohecido, se desarrolla la infancia de Eulalio Viezca. El joven es testigo de cómo se destruye la vida de don Ricardo, su padre, por los efectos del alcohol. Interesa sobre todo, para el narrador, la caída en la que se ve envuelta la vida de la familia Viezca. La casa que guarda los trofeos de juventud de los padres —alhajas, medallones y sobre todo, “las medallas conmemorativas que adquirió [Ricardo] con riesgo de su vida, la espada que lo acompañaría en los instantes heroicos de las guerras, y que en el aparatoso desfile marcial de las procesiones cívicas, ufana de la mano amiga que empuñaba, refulgiría al sol” (1170). Todo es vendido o empeñado al mismo tiempo que crece el muchacho y que la afición alcohólica del padre se refuerza. “La unidad idílica de lugar [en la novela moderna] se limita, en el mejor de los casos, a la casa familiar-patrimonial *urbana*” (Bajtín: 382). Este idilio se ha roto por la misma modernidad que no respeta la figura, antes heroica, del militar y que se ha vuelto

innecesaria dentro de la paz porfiriana¹. El narrador ilustra con mayor profundidad esta ruptura del tópico al permitir que un personaje como don Ricardo aparezca ante los ojos de Eulalio cayéndose de borracho mientras la abnegada madre intenta llevarlo a la cama y acostarlo. Con todo, la admiración por la figura paterna no se pierde ni se rompe:

Algo había dado por salir y ayudarla a cargar a su padre; pero la adoración en que siempre la tuvo, el respeto inmenso que tenía por él, su padre, el héroe, el condecorado por valiente, el herido por balas extranjeras, el citado como modelo de pundonor y de bravura, el ascendido en pleno campo de batalla, lo clavaron tras de su puerta, desde la que vio la espantosa escena desarrollándose en el silencio del inmueble dormido y a oscuras en corredores y patios; silencio roto por los sollozos de la mujer desdichada, que tiraba del beodo con grandísimo esfuerzo, sus manos bajo las axilas de él, toda doblada sobre el viejo prematuro, cuyos tacones arrastraban por el desnudo pavimento de ladrillos con rumor sofocado y siniestro... y los vio que se hundían, piezas adentro, agrandados con la flama de la vela que se consumía en la mesa de noche de la desmantelada alcoba (1171).

Los adjetivos utilizados para la descripción de este cuadro alcanzan a ilustrar lo oscuro y patético de la escena. Se construye de esta manera un ambiente en donde realmente se puede desarrollar el espíritu pesimista de Viezca hijo. Éstas son las causas por

¹ Es interesante observar cómo son tratados los personajes militares en las novelas de Federico Gamboa. Marcelino, el alférez que seduce a Santa, es un muchacho, joven como lo fue Ricardo al conseguir sus medallas, pero la perspectiva que de Marcelino se tiene es muy distinta. La descripción de carácter no es amplia, pero es notoria su irresponsabilidad al momento en que Santa queda embarazada. El otro personaje militar que aparece en las novelas de Gamboa es don Moisés, protagonista de *El evangelista*, que también es un joven al inicio de la novela. En su caso, se deja llevar por el brillo del imperio de Maximiliano así como por lo bien que del emperador hablan las Machuchas, tías suyas con quienes vive durante su estancia en Querétaro. Moisés se alista en el ejército imperialista. A lo largo del desarrollo, observamos que la carrera militar de Moisés se ve interrumpida tras la caída y fusilamiento del austriaco. Moisés se ve obligado a esconderse y a huir de Querétaro para mantenerse con vida. En ambos casos, el motivo de la milicia ha sido trabajado de una manera distinta a los militares que aparecen en la historia literaria mexicana. Baste por ejemplo recordar al heroico Eugenio, en *El criollo* de José Ramón Pacheco, un digno representante de la fuerza y el valor de lo mexicano en aras de construir la identidad nacional. Fernando Valle, en *Clemencia*, ya no es este heroico militar, sino que prefiere sacrificarse por amor a la protagonista e incluso dejar libre a un traidor. Para el tiempo de Gamboa, y ante la modernidad que se ha apoderado de la ciudad, el militar debe ceder paso al burgués. No es gratuito que incluso el presidente Díaz haya cambiado la espada por el bastón en los tiempos del positivismo mexicano. Soldados y militares ya no pueden ser los héroes que necesita un México en tiempos de la modernización. Ante la fragmentación de la figura del soldado en la literatura mexicana, es posible que Marcelino sea quien desflora a Santa, que don Ricardo pueda caer en el alcoholismo, que Eulalio, como veremos más adelante, sea capaz de asesinar a su esposa y que Moisés cambie las armas por las letras en la última novela de Federico Gamboa. Lo militar posee un significado muy especial para Gamboa: su padre, como Moisés, fue oficial del imperio de Maximiliano y, a la muerte del emperador, tuvo que dejar la carrera de las armas para poder mantener a su familia.

las que Eulalio desee que “una onda de muerte los barriera a los tres” (1171)². Las escenas subsecuentes se desarrollan rápidamente. El alcoholismo de don Ricardo provoca que éste enferme de gravedad y, finalmente, fallezca. Eulalio y doña Adela, su madre, corren con mala suerte un tiempo más. A la muerte del padre sigue el desprendimiento de los objetos que quedaban dentro de la casa y por último la venta de todos los enseres, excepto la Cruz de Puebla, único objeto que trae a la mente de la mujer el pasado heroico de su marido y que, junto con las historias de la madre, así como el apoyo del padrino don Isidoro, convencen a Eulalio de seguir el camino de las armas y alistarse en el Colegio Militar.

Comienza entonces el periodo que Eulalio mismo nombra “del ensueño”: “pues las palabras y los hechos que lo precedieron y lo circundaron, algo de soñación tenían, de los sueños que, sabiendo que los soñamos, no quisiéramos, sin embargo, que concluyeran nunca” (1180). El héroe comienza entonces su camino al separarse de su madre³ para entrar a la academia militar. “Verdaderamente, el periodo de ensueño para Eulalio aquí tuvo su origen y principio” (1181). En este momento de la narración, Eulalio y don Isidoro se dirigen hacia la cima del cerro del Chapultepec, en cuyo castillo se encuentra el Colegio Militar. Durante el sueño del héroe romántico, según Schubert “el hombre y la naturaleza son una sola cosa, y las leyes y las armonías eternas de la naturaleza eran una sola cosa, y

² “En una descripción se da el interesante fenómeno de una doble perspectiva: *descriptiva y narrativa*. [...] Estas formas de significación se van configurando a partir de las múltiples señales al narratario —implícitas o explícitas, y que remiten a un código referencial compartido, o incluso a una “complicidad” ideológica—; de los operadores tonales y de los connotadores temáticos; es decir de todos aquellos elementos descriptivos, y en especial de los adjetivos y frases calificativas, que no describen directamente el objeto sino que remiten a los temas que animan la tonalidad del relato, o al estado de ánimo, la visión del mundo y las opiniones del sujeto que lo contempla. La descripción es por ello el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos de un texto narrativo” (Pimentel: 41).

³ Joseph Campbell, en *El héroe de las mil caras* establece que en la tradición popular, el héroe debe atender a una llamada a la aventura para comenzar su camino y que, cuando no rechaza la llamada, recibe generalmente la ayuda de una figura protectora. Esta guía sobrenatural de los mitos y la tradición popular funciona de una manera semejante en esta novela. Eulalio debe abandonar la casa materna para conformarse como el héroe trágico y la ayuda que recibe para cruzar este umbral es la de su padrino, quien ha logrado, mediante sus conexiones, que el muchacho ingrese a la academia militar. Aunque el estudio de Campbell está basado en los mitos, me parece que los motivos siguen siendo vigentes en esta novela y por tanto, dignos de ser anotados.

las leyes y las armonías se expresaban en el hombre mismo con más claridad que nunca después.’ Todavía ahora consideramos como los instantes de más excelsa dicha aquellos ‘en que nuestro ser se encuentra en profunda comunión con la naturaleza entera’” (Béguin: 139). Mientras Eulalio sube la colina, se muestra por vez primera un cambio en su ánimo, y la naturaleza que lo rodea responde de la misma manera:

Sintió Eulalio que el corazón como que le tropezaba dentro del pecho, tal vez porque el suceso tanto tiempo anhelado ya estaba allí, y él suponía que aún faltaran camino y merecimientos para alcanzarlo [...] por su diafanidad y hermosura, la mañana antojábase de cristal; la niebla, que más temprano empañana la atmósfera [como ha sucedido antes en la vida de Eulalio], habíase evaporado [...] En el cielo ni una nube, ni un solo jirón que manchara el hondo azul purísimo del dombo gigantesco (1182).

Eulalio está esperanzado en la educación militar; cree en ese futuro que le dará la academia para ser un defensor de la justicia. El romanticismo que refleja Viezca está en el campo de la exaltación. Como un motivo anticipatorio, Eulalio cree que el Castillo de Chapultepec es la instalación perfecta para el Colegio Militar, dado que es necesario subir desde lo bajo y lo oscuro, desde lo miserable para convertirse en paladín. Hay un dejo de espiritualidad cuando el mismo Viezca piensa en este escenario: “sobre él enseñaban cosas que, para bien aprenderlas, necesitase de una elevación material y moral muy por encima de nuestras ruindades y lacerías” (1183). El alcázar de Chapultepec es la cuna de los héroes y Eulalio, en su juventud, se sentía orgulloso de pertenecer a él. Cuál no será la diferencia, cuando, de regreso a San Juan de Ulúa, el mismo Viezca desea haber perdido la vida en el castillo o en el bosque y, de esa manera, evitar la catástrofe que lo condujo a la cárcel, todo lo que lo despertó de ese periodo de ensueño en el que vive feliz y sin preocupaciones. “Para el romántico la acción onírica es, como consecuencia una actividad heroica. Heroica y, desde luego, trágica, pues la incontinencia romántica acostumbra a no vislumbrar los límites de la medida, y no pocas veces el apasionado buceo del inconsciente se distingue

escasamente del extravío de la locura” (Argullol: 421). La ensoñación de Eulalio le permite pensar en el bosque de Chapultepec como un bosque santo y único por su condición de escenario de la historia indígena e hispánica —otra marca de romanticismo es este acendrado nacionalismo vigente sobre todo en el tiempo de la escritura de la novela. Este romanticismo de exaltación es lo que permite a Eulalio explorar su vena poética y lo que, en el momento de la prisión en Ulúa, le otorga esa necesidad de escribir para escarmiento o ejemplo. Las digresiones sobre el bosque de Chapultepec permiten observar otra faceta de Eulalio Viezca: la posibilidad de describir este ambiente como otra oportunidad de idilio: “Insensiblemente, miraba luego el valle íntegro y hermoso, con hermosura de tierra bíblica de promisión y recompensa” (1187); uno que puede construir ante la desaparición del idilio íntimo, el de la casa paterna.

El mundo idílico que se destruye no es considerado como un simple hecho del pasado feudal que está en vías de desaparición, en los límites históricos de éste, sino que se observa a través de una cierta sublimación filosófica: emerge al primer plano el profundo *humanismo* del hombre idílico y el humanismo de las relaciones entre las personas; luego la *integridad* de la vida idílica, su relación orgánica con la naturaleza; se evidencia de manera especial el trabajo idílico no mecanizado, y , finalmente, los *objetos idílicos* inseparables del trabajo y de la existencia idílica. Al mismo tiempo, se subraya el carácter estrecho y cerrado del microuniverso idílico.

A este microuniverso condenado a la desaparición se le contraponen un mundo grande, pero abstracto, en el que las personas están separadas entre sí, están encerradas en sí mismas y son egoístas prácticos; un mundo en el que el trabajo está dividido y mecanizado, en el que los objetos están separados del trabajo individual (Bajtín: 384).

Pareciera que este ambiente será reconstruido. Otro rasgo que aparece por primera vez es la aparente felicidad de Adela y de Eulalio los domingos de visita. La figura de doña Adela se ajusta a los cánones que deben seguir las madres mexicanas. Montserrat Galí cita un artículo de José Joaquín Pesado aparecido en el *Presente amistoso* de 1851 en la página 17: “las madres forman por lo común el corazón de los hijos, y éstos conservan para toda su vida las impresiones de virtud y de orden que reciben en su niñez. Si a todos los maridos tocara una buena esposa, y a todos los hombres una buena madre, las casas serían felices,

las familias dichosas, los hombres en mayor edad arreglados y la sociedad escelente [sic]" (Galí: 152). La labor de Adela es la de preparar el camino para su hijo. En una visión simbólica que anticipa el desarrollo del conflicto en el que se verá envuelto Eulalio, Adela ve a su hijo acercándose a la casa después de haber salido del Colegio Militar el domingo de visita: "él, detenido en la acera de enfrente; ella, inclinada en el barandal del balcón, presa de emoción indecible: debido a semejanzas hasta entonces no advertidas, y que hoy el uniforme ponía al decubierto, en su hijo resucitaba el esposo, cuando de joven comenzó a asediarla" (1187). Como se ha dicho, éste es un motivo anticipatorio de lo que sucederá más adelante, cuando Eulalio se enfrente a la ruptura del idilio en el que vivió durante la ensoñación, provocada por el deseo y el pecado: la seducción de Pilar.

2. Eulalio y Pilar: los pecados del amor degradado

Los años corren y tanto Eulalio como doña Adela han logrado obtener un poco de paz, así como reconstruir el idilio que alguna vez se vivió en la casa familiar. En la actual residencia de doña Adela, custodiada por dos monjas exclaustadas que son dueñas del departamento, los domingos se llevan a cabo las reuniones donde Eulalio, su madre y el compadre Riaño dialogan sobre las experiencias adquiridas por el muchacho en el Colegio Militar. Nuevamente, aparece en estos gestos, junto con el espacio idílico modernizado una anticipación de la caída de Eulalio, más profunda aún que la de su padre, puesto que la madre ve en él que cada día será más guapo que su progenitor: "Según doña Adela confió en reserva a esas señoras, Eulalio prometía ser aún más guapo que su padre, quien —y mostrábales un antiguo retrato del muerto—, lo fuera de sobra, hasta... que sus dolencias principiaron a minarlo" (1190). Eulalio, en su ensueño, recuerda con pesimismo estas acciones; trágicamente, el pasado hace que su carácter rompa la común tranquilidad con la

que se presenta ante los demás. En la intimidad de sus recuerdos y sus sueños, Eulalio — como el héroe romántico trágico— desea la muerte ante la imposibilidad de recuperar el pasado que lo hizo feliz: “¡Ah!, cuántas ocasiones, cuando la borrasca de su propia existencia lo arrojó a los abismos morales y materiales en que su cuerpo y su espíritu se debatían, maldijo Eulalio a la muerte que no quiso llevárselo entonces, en uno de aquellos anocheceres perdurables” (1192). Eulalio se encuentra frente a frente con la nostalgia provocada por la ausencia⁴.

Todos los caminos románticos conducen a la autodestrucción. Ésta es evidentemente la consecuencia lógica de la espiral heroico-trágica por la que el romántico siente alternativamente, y cada vez en proporciones más desmesuradas, la proximidad y lejanía del *Único*. La pasión de la totalidad se inflama en su espíritu en dimensión cada vez mayor a medida que más grande es la frustración de su anhelo. [...] Es este momento, en el devenir romántico, en que la muerte aparece como un horizonte fijo, pero sólo como culminación de un proceso en el que el morir es una operación lenta y no exenta de gozo (Argullol: 445).

Finalmente, aparece la razón por la cual habrá de fracturarse el idilio amoroso y casto entre la madre y el hijo. Durante las vacaciones de invierno, en casa de la madre acomodado por las ancianas que le proveyeron de un catre y una mesa de noche, Eulalio, “que de nada más había de menester, ni nada más apetecía” (1193, otra vez la marca de

⁴ “La nostalgia es la pasión de la ausencia. Ausencia no de esto o aquello, sino ausencia como tal. Ciertamente que ésta asume muchos nombres y figuras según el grado de una indecisión gradual: la amada, la patria, lo divino, el ideal o el absoluto... Y precisamente el absoluto, libre de cualquier determinismo y particularidad, es el vórtice en que se saborea por entero la realidad; pero no para aniquilarla, sino para restituirla a sí misma. La realidad no reside en sí misma, sino que constantemente remite a algo destino, y justamente lo distinto absoluto, la nada, es el horizonte de todo posible significado, la sede del ser. La nada final es el verdadero objeto de nostalgia, y que la nostalgia tenga por objeto la nada da lugar a la más singular de las paradojas románticas; la anticipada por Goethe cuando pone en boca de Werther, que va a suicidarse: “Me acerco a la ventana, oh querida, y tras las nubes que cruzan raudas el cielo tormentoso aún las estrellas. ¡No, vosotras no caeréis! El Ser Eterno os lleva en el corazón igual que a mí.” Como si para reapropiarse de su vida hubiese que perderla, y perderla deliberadamente, del mismo modo que para sustraer la verdad de las cosas al tiempo que todo lo devora, fuese necesario exponerlas y destinarlas a la nada. Por eso la nostalgia, en tanto que deseo sin objeto, es pasión sin ausencia, necesidad que no se deja satisfacer. Nostalgia es *Sehnsucht*; y *Sucht* de *sehnen* es doloroso deseo de anhelar lo que se nutre en sí y no halla paz, no ya por impotencia para alcanzar el objeto de su deseo o porque este objeto le sea oscuro, sino porque se trata de un objeto simplemente inobjetivable. La nada es inobjetivable, y la nada es la dimensión originaria de todo lo inexistente; del mismo modo que en Novalis es el secreto, el misterio, el sentido más elevado, custodiado por el “no” del infinito y de lo ignoto, o en Goethe es la eternidad que relampaguea en la suspensión del tiempo” (Furet: 242).

desapego mundano de Eulalio), doña Remedios, parienta de las beatas, convida a doña Adela y a su hijo a las posadas que habrán de celebrarse en su casa. Doña Remedios tiene dos hijas, Rosario y Pilar, ésta última “como espiga de trigo llegada a la plenitud de su belleza y crecimiento, se alzaba enhiesta y cimbradora” (1193).

Si doña Adela es una madre abnegada, poseedora de un amor casto por su hijo, la personalidad de Pilar será la contraparte. En estas dos mujeres se ilustran los arquetipos de la mujer frágil y la mujer fatal, puesto que cada una responde a las características de éstos. Se ve a doña Adela siempre en el ambiente hogareño o en la iglesia, acompañada por las dos beatas y en espera de la llegada de su hijo los domingos de visita. “Se expulsa a la mujer de clase media de la vida práctica como requisito de progreso material. Se trata de una reclusión casi monacal, al grado que Bram Dijkstra, en *Idols of Perversity*, habla de un verdadero “culto a la monja doméstica” (Chaves, 1997: 49). Doña Adela es la mujer que hace feliz a Eulalio y que al mismo tiempo le otorga la capacidad de discernimiento entre lo bueno y lo malo. Al mismo tiempo que da la noticia al joven Eulalio de la invitación, es doña Adela la que se preocupa más al atestiguar la reacción de júbilo que en su hijo se produce. Eulalio sabe que esta acción desconcierta a su madre e incluso está dispuesto a no ir a las fiestas con tal de complacerla. La posición de doña Adela se ajusta a esta concepción positiva de la mujer que plantea Comte, según José Ricardo Chaves: “la misión de la mujer es salvar al hombre de la corrupción, a la que está expuesto en su vida de acción y pensamiento. [...] este énfasis en la función salvadora de la mujer virtuosa y hogareña permite conjugar en ella los aspectos de virgen, madre y esposa, sintetizada en la figura de María, la madre de Jesús” (1997: 49). Finalmente, doña Adela considera que sería demasiado impedir la asistencia de Eulalio a las posadas, e incluso las dos exclaustradas

opinan a favor del joven cadete. La madre —la rectora de la virtud— en este momento deja de tener efecto sobre la vida de Eulalio, quien ahora es libre para actuar según su albedrío.

La descripción de la posada es otro cuadro de costumbres pintado por el narrador. Adornos de papel y faroles cuelgan de los techos de la vivienda en donde se lleva a cabo el convivio; los hombres y mujeres sentados, mientras las jóvenes visten sus guantes y coquetean con los jóvenes recién llegados a la casa de doña Remedios. En el centro de la pieza, “los Peregrinos” en busca de las tierras bíblicas que se topan con una metrópoli herida por las vías del tren y el murmullo de la gente como hormigas. —otra marca de hastío que se siente ante la modernidad de la ciudad capital. En medio de este barullo, el joven Eulalio, inexperto y torpe por la falta de experiencia en el ritual de los festejos sociales que no le ha permitido adquirir la vida en el Colegio, observa a Pilar, que se pasea por el salón y le dirige sonrisas inocentes. Otra vez, el narrador hace uso de la animalización para connotar la imperiosa crítica contra la relajación de los ritos y las costumbres religiosas, así como para anunciar la presencia del pecado en la reunión:

En efecto, a una señal suya [de Rómulo] dispararon de la azotea *ensordecedora* salva de cohetes de bomba; se organizó la procesión encabezada por los “Peregrinos”, que cuatro *arrapiezos* [obsérvese la connotación despectiva] conducían en vilo y con exagerados miramientos; [...] la orquesta marcó el tono, y a los compases repiqueteados y *vulgarcillos* de la letanía, tuvo principio la caminata *místico-profana*, que, como *reptil fosforescente* y *torpe*, recorrió varias veces la casa entera. [...] Al paso de la procesión, luminosa y alegre, todas las habitaciones poblábanse de sombras trémulas, de mirares de súplica y promesa, de risas ahogadas, de sacras invocaciones (1196, las cursivas son mías).

La escena es una preparación de lo que acontecerá más adelante. El párrafo apunta hacia la oposición entre lo místico y lo profano, como lo indica el mismo narrador en un momento: los jovenzuelos, casi mendigos que toman en andas las figuras de los peregrinos, contrario a lo establecido por la época, que según María Esther Pérez Salas, debían ser llevados por cuatro jovencitas. La letanía cantada en tono vulgar, lejana al ritual, y luego la

figura de la serpiente presente en el misterio del Nacimiento de Cristo, lo cual otorga una idea de pecado; luego, la contraposición de la procesión alegre y su paso por las habitaciones a manera de oxímoron, pues ni siquiera la luz de las velas con la que se acompañan los peregrinos es capaz de iluminar la casa, sino que deja a su paso la sombra y el temor, la angustia (y la consecuente aparición de la súplica) y la necesaria invocación a un poder mayor. Finalmente, doña Remedios, para cerrar este cuadro de desacralización, no permite que se rece la novena, con lo cual queda completamente reducido de significado el ritual de la posada y la idea de la venida de Cristo para salvación de los hombres del pecado original⁵. Todo el contexto anuncia un mal inicio en la relación de Pilar y Eulalio. Así se realiza el ritual. Ante la falta de religiosidad y de pureza, Pilar muestra por vez primera, su verdadera naturaleza seductora:

En cuanto la música preludió el vals con que principió el baile, Eulalio se fue a Pilar derechamente; porque no se le apartaba la frase que sin antecedentes ni preliminares, le espetó a ella a tiempo que cerraban la vidriera y se solicitaba la posada:

—¡Usted quédese en el corredor, Eulalio, usted tiene que ser de los que “piden” y yo de las que “dan”... si me agrada y conviene! —añadió para terminar, entre risueña y seria ante el estupor que se retrataba en el semblante maravillado del cadete (1197).

Inicia así la caída de Eulalio. Pilar persigue a Eulalio con la mirada, motivo propio del enamoramiento platónico, pero en este caso trastocado por ser la mujer la que toma la iniciativa. Eulalio está atemorizado incluso porque no sabe qué es lo que siente ante este ataque: “amor, lo que él entendía por amor, no lo sentía aún; de ahí que lo exasperara esa

⁵ Una detallada descripción de la celebración de las posadas se puede leer en el apartado “El trajín de una casa” que se encuentra antologado en el volumen 4 de la *Historia de la vida cotidiana en México*. De esta descripción, baste por el momento traer aquí lo importante que resulta el rezo del rosario para iniciar con este rito: “Una vez reunida la concurrencia, se hincaban alrededor del altar y daba comienzo el rezo del rosario, que era dirigido por un sacerdote amigo de la familia o por algún otro devoto. Al término de cada misterio se entonaban cánticos acompañados por un bandolón y una flauta. Al concluir el quinto misterio todos se ponían de pie y cuatro jovencitas [el motivo, la virginidad y la pureza de estas jóvenes] tomaban las andas con los peregrinos para llevar a cabo la procesión. [...] Se recorrían todas las piezas de la casa” (Pérez: 202-203) Es necesario volver sobre esta descripción para comprender cómo Gamboa, al momento de escribirla, deja de lado los motivos rituales y sólo hace caso de los festivos. Esta situación es también una marca que deja Gamboa para su público, porque está olvidando la verdadera razón de la fiesta religiosa.

inquietud interna que de su organismo adueñabase, un grato malestar jamás experimentado antes, urgencia imperativa de que volaran las horas y volviera la noche en que Pilar había prometido bailar con él más piezas [...] perseguíalo la mirada de la chica” (1197). Se ve entonces que el amor no está presente en esta relación incipiente, sino el instinto y la pasión. De hecho, el narrador redondea la imagen —y atisba otra premonición de la caída— cuando anuncia que Eulalio está “medio ebrio de ver y respirar a esa criatura de tentación y de peligro” (1198)⁶. ¿Cómo no caer ante la turbación de ser tan bellamente descrito? Pilar es la encarnación de los rasgos que debe poseer una mujer fatal: labios como pétalos que encuadran dos hileras de dientes sin mancha —los dientes son símbolo del tomar posesión, de la agresividad debida a la apetencia de los deseos materiales (Chevalier: DIENTES) y también son un símbolo de la caída y de la muerte, pues son los únicos huesos que se ven de todo el cuerpo humano; aliento y trinos de una risa de plata —como las sirenas de Odiseo que atraen a los hombres con su canto; y un aura que envenena el espacio de Eulalio y lo hace desvanecer. “A fin de no perder el sentido, de huir la mirada de sus ojos árabes⁷, cerraba él los suyos, y apretándola más, advirtiéndole sus tibiezas, las curvas de su carne virginal, que con sus labios, *lenocinios* rápidos le consentía palpar al baile, por un momento creyó que *soñaba...*” (1198, las cursivas son mías). Así, al terminar casi las noches de posada, el hechizo de la seducción se completa. Eulalio regresa a casa y al buscar dinero

⁶ “Fue durante el siglo XIX cuando el amor y la sexualidad se ubicaron en el centro de la pasión literaria. En aquel ambiente, crecientemente secularizado, fue posible hablar de sexo sin mencionar el amor. [...] En este ambiente de interés por el sexo y el amor, la literatura no se queda atrás en cuanto a exploración de la sensibilidad erótica” (Chaves, 2005: 234).

⁷ “Físicamente la mujer fatal tiene sus marcas. A la hora de las descripciones, la cabellera y los ojos son focos privilegiados para establecer la diferencia —por oposición— con la mujer frágil” (Chaves, 1997: 86). Aquí, la descripción que más hace peso es la de los ojos árabes, símbolo de extranjerismo y, por ende, de peligro. El tópico del extranjero como personaje que anuncia una mala nueva, que porta una enfermedad o que es el causante de que el equilibrio se trastorne, está presente desde la literatura antigua. Comenta Mario Praz al momento de revisar la configuración de la *Belle dame sans merci*: “ideal exótico e ideal erótico corren parejas y aun este hecho constituye otra prueba de una verdad bastante evidente, o sea, que el exotismo es habitualmente una proyección fantástica de una necesidad sexual” (Praz: 361)

para pagar al portero encuentra en su bolsillo el abanico de Pilar, quien se lo había dado en prenda a cambio de que regresara la siguiente noche y se lo entregara⁸. Puede ser el abanico como en este caso, o una flor, como en el caso de Marguerite Gautier y Armand Duval, o el de Carmen y don José. En los tres casos, tanto el abanico como las flores deben ser devueltos a la dueña, lo que significa que la pareja volverá a unirse. La entrega de estos objetos en custodia realiza el efecto de hechizar al hombre que, en los casos de Pilar y de Carmen, por ejemplo, pierde toda su fuerza de voluntad ante las órdenes y caprichos de la hechicera. Eulalio, como apunta el narrador, termina con la voluntad encadenada a la de Pilar: “A cada noche remachábase la cadena, suave hasta entonces, en que sus dos voluntades iban quedando cautivas. Ellos mismos, ignorantes de que a la larga hierros tales ¡hierros al fin! Se hincan en nuestro cuerpo y nos lo dañan” (1199). En tan solo cinco noches de rituales profanos, Eulalio ha quedado a la merced de la voluntad de Pilar, aunque ella no sepa exactamente hacia dónde va encaminada esta relación: “lo que les urge es quererse, sobre todo y sobre todos, añadir eslabones y eslabones a la cadena que los ata, aunque mañana los martirice y los ahogue...” (1199).

Doña Adela aparece nuevamente e intenta que su hijo vuelva al camino que le tiene proyectado. Avisa a Eulalio las vicisitudes de las que puede ser víctima si decide optar por hacer caso al amor y dejar de lado la carrera que le espera en la milicia. Estos avisos aparecen sólo porque el mismo Eulalio no sabe en qué va a parar el noviazgo; doña Adela reacciona ante el peligro en el que ve a punto de caer a su hijo con palabras dulces pero fuertes. Sin embargo, estos consejos no son escuchados, pues el hechizo del que se ha

⁸ “Cualquiera que fuera la moda predominante, los detalles eran importantes: los sombreros y el bastón en los caballeros; los guantes (de cambray, batista o piel), los bolsos, en especial el “ridículo” procedente de la época de la Revolución francesa; las cigarreras y los abanicos (que transmitían mensajes con los movimientos) en las damas” (Pérez Monroy: 63).

hablado antes ha surtido efecto. “cuando tornó de nuevo al lado de Pilar, [Eulalio] no acertó sino a encarcelar ofrecimientos y propósitos, hondo, bien hondo, donde ni ella con la mirada enloquecedora de sus ojazos árabes, que a él alumbrárale hasta sus más escondidos pensamientos, pudiera descubrirlos ni sospechar que habíalos formulado” (1200).

La pasión en la que se ven envueltos Eulalio y Pilar es una pasión melancólica según los testigos de los encuentros durante el resto de las posadas en casa de doña Remedios. Eulalio y Pilar son incluso llamados “los taciturnos” porque prefieren apartarse de las fiestas y sufren por el amor que se tienen. Eulalio, el héroe trágico, se intenta aferrar a un amor que no se construyó de la manera en que debería hacerse, según el canon de la época y por eso sufre. Pilar se sabe transgresora también, puesto que hasta antes de conocer a Eulalio, ha sido tildada como casquivana y extremadamente liberal. Eulalio intenta modificar el idilio que ha construido con su madre en un deseo de evitar el destino de su padre —sin futuro en la milicia, con una familia rota y una mujer a la que no respeta— el héroe romántico intenta por todos los medios posibles escapar de la Nada en la que se encuentra a la muerte de su padre, ausencia que se ha ido llenando con las visitas a su madre, las tertulias con su padrino Riaño y finalmente, con este amor que es capaz de tranfigurar la visión de Eulalio y de expulsarlo del espacio en el que se ha visto inserto hasta este momento.

El primer beso de Eulalio y Pilar es premonición del futuro que espera al héroe, porque se produce “entre los hierros de la reja” (1202). Otra vez se anuncia el destino trágico que le espera a Eulalio por haber caído en el juego de la seducción de Pilar. Este destino quedará sellado un poco más adelante, cuando, con saña, Eulalio desvirga a Pilar “cierta noche en la que la carne no pudo más”. De ahí en adelante, el sino de Eulalio viene

en caída libre pues viven un amor que no está santificado por el sacramento del matrimonio —otra marca en el discurso del católico Gamboa.

Muy tarde, los jóvenes intentan sacralizar este loco amor que los une. El matrimonio se lleva a cabo, pero de una manera degradada, puesto que el escenario es el de “una parroquia apartada y ruin, sin azahares ni otros símbolos de pureza, sin velación ni cantos de órgano, [con un] padre que los uniera, sin afeitar, mal trajeado, las manos carentes de unción alguna [y un] sacristán astroso y oliente a alcohol” (1207). Para Eulalio y Pilar así comienza la vida de pareja, con un dejo de mortificación y castigo, según el narrador cuenta. Sin la bendición de las respectivas madres, la unión será adversa. De regreso en la casa de Pilar, y ante la confesión del asunto a doña Remedios, ésta última echa en cara la falta de prudencia de los jóvenes, aunque, por intervención de Rómulo —ese ruin que usa la palabra para envolver— termina por bendecirlos y advertir a Eulalio que debe querer y hacer feliz a Pilar.

Por último, el plan de Eulalio se viene abajo, la voluntad del cadete era regresar al Colegio y terminar su carrera para alcanzar un buen rango en el cuerpo militar. Pero como ya se ha apuntado anteriormente, la voluntad de Eulalio ya no le pertenece. Antes de salir de casa de doña Remedios para ir con su madre a confesar lo sucedido, Eulalio es interceptado por Pilar, quien hace uso de sus ojos y su mirada, pero de una manera diferente: al llorar, Pilar le pide a Eulalio que no la deje sola, puesto que es su esposa y su lugar es junto a ella. Eulalio, atribulado, pues sabe que debe confesar su pecado a su madre, se debate entre dejar el Colegio o dejar a su esposa. El hechizo es más fuerte. Todo el futuro que se había labrado para Eulalio está perdido. Aún cuando no abandona la carrera militar, el héroe acepta dejar de lado muchos de sus deberes por vivir al lado de Pilar.

3. La caída de Eulalio. El héroe suicida y el sonámbulo

Eulalio se dirige a la casa de su madre para confesar lo sucedido. Doña Adela se encuentra abatida por los resultados que ha traído esta relación, pero no pierde la compostura. Es ella, pues, quien conmina a Eulalio a conseguir un lugar para que el recién iniciado matrimonio pueda habitar.

Doña Adela alcanza a ver el verdadero poder de la seducción de la joven: “su *sortilegio* de juventud y belleza, que tan pronto diera al traste con la seriedad y rectos propósitos del mancebo” (1209, las cursivas son mías). Otra vez son mencionados los atributos propios de esta mujer fatal, en este caso, el encantamiento como si fuera un poder mágico —Pilar es una Circe— que ha logrado encantar con sus atributos a Eulalio y lo ha despojado de su voluntad.

A propósito de Circe, la hechicera mítica y voluptuosa que convertía a los hombres en cerdos, tuvo buena acogida en la producción artística de fin de siglo, como símbolo de las tendencias regresivas y bestiales de la sexualidad de la mujer. [...] Ella es la belleza tentadora que induce a la lujuria, al mal, a la animalidad, la que hace que el hombre tenga que renunciar, vencido por el deseo sexual, a sus ideales de trascendencia, de dominio por la razón (Chaves. 1997: 92).

Eulalio continúa ciego ante el hechizo de su mujer, pero todavía posee un resquicio de voluntad al prometer a su madre que no dejará la carrera de las armas, que limpiará el nombre de su difunto padre y que se hará acreedor de portar y “guardar la cruz, el pedazo aquel de esmalte y otro, que ellos tres por reliquia, disputáronla siempre, y que de milagro había salvado de todos los naufragios morales y materiales de la familia...” (1210). Símbolo de la religión católica, esta cruz es lo único que le permite a Eulalio potenciar su voluntad y no ceder, por lo menos, en abandonar el Colegio por un año más, ante los deseos de Pilar.

La descripción del ambiente que rodea al Cerro de Chapultepec, antes lozano y luminoso, se torna oscuro y misterioso, lo cual refleja el actual estado de ánimo de Eulalio.

Cada noche que escapa después del toque de queda, Viezca desciende por las paredes del Castillo y se interna en el bosque con el fin de regresar a la casa junto con su esposa. Aún arrebatado por la temeridad propia de la juventud, el alma de Eulalio presiente el desenlace de su matrimonio. El ambiente refleja los sentimientos de Viezca cada vez que emprende el camino a su casa envuelto entre las sombras:

en su ánimo pudo más el aspecto del bosque, arrebujado de sombras, poblado de misterio y de ruidos inexplicables e insólitos. [...] de improviso, el viento, *iracundo*, agitaba las ramazones y las copas altísimas, que, primero, *temblaban* cual si no supieran disimular el crimen que la ráfaga *castigaba*, y se inclinaban, después, unas sobre otras [...] y en el *trágico* silencio que seguía al rumor, oíase cómo las hojas desprendidas de los árboles palpitantes, tropezando aquí y allí por las cortezas, caían en el suelo negro; y su caída *¡lo mismo que todas las caídas!* resonaba *tristemente* en el fondo del bosque y de la noche... En la altura, echado en su cuna de piedra, el castillo dormía, y más allá, en la limpidez del azul de los cielos, envueltos en los encajes y blondas de las nubes caminantes, velaban los astros (1211, las cursivas son mías).

Al reunirse los esposos en la noche nupcial, el efecto de la seducción se vuelve intenso, pero también el de la melancolía. Los amantes no cenan, aun cuando Pilar había guardado un poco de comida para compartirla con su marido. Tampoco surte efecto el engalanamiento de la alcoba nupcial. El ritual que unió a Eulalio y a Pilar fue un ritual venido a menos —según fue mencionado al final del apartado anterior—; de la misma manera se configuró la noche de bodas. Ambos amantes se encuentran afectados por el veneno del amor manchado por la pasión y el pecado. Otra vez, se hace uso de la intertextualidad para mostrar el efecto que produce entre dos amantes una separación. Al amanecer, Eulalio debe volver al Colegio para evitar que alguien note su ausencia antes del toque de diana y, como Romeo en la tragedia de los amantes de Verona de Shakespeare, comienza a vestirse sin ruido al tiempo que Pilar despierta y “adivinando de lo que se trataba, se puso a estorbarlo con todo el imán de sus atractivos, con la argumentación incoherente y débil de las mujeres, seguras por instinto, no de que convencen, sino de que

su sexo ha de vencer en cualesquiera lides. Saltó de la cama y abrazada al fugitivo, rogó con ademanes y palabras, arrebatada las ropas y ofrecía su cuerpo semidesnudo, que olía a amor... Lloró⁹” (1211-1212). Como en el caso *Romeo y Julieta*, el enlace marital de Eulalio y Pilar fue precipitado y se realizó sin consentimiento de las madres. De la misma manera, el encuentro amoroso, más que feliz y placentero, es melancólico y anuncia la inminente separación de los amantes. Al parangonar la escena de *Romeo y Julieta* con la de Eulalio y Pilar, el narrador anuncia, tanto el instinto suicida de Eulalio, como el trágico desenlace de la unión de los jóvenes apasionados. No cabe duda, en este caso, de que el romanticismo es gran heredero de la época renacentista, como afirma Rafael Argullol (23-29), así como también afirma que Shakespeare es romántico. En este caso, baste sólo mencionar que Eulalio ha sido llevado al torbellino de la pasión que ha hecho peligrar su libertad. El amor de Viezca es un amor romántico:

Es el amor que se niega la dicha de la compañía, insatisfecho, sufrido, que se alimenta de admiraciones secretas pero que, por exceso afectivo, se cohibe en su expresión, amor que hace inasequible el objeto de sus ansias, en que predomina la despedida, la ausencia, la infelicidad por las desigualdades sociales, que sacrifica el éxtasis sensual y hasta el matrimonio y, en última instancia, desemboca en el suicidio (Tollinchi: 345-348).

⁹ Cito aquí la quinta escena del tercer acto de tan conocida tragedia para ilustrar lo que menciono en el texto. “JULIETA: ¿Quieres dejarme ya? Aún dista el amanecer: fue la voz del ruiseñor y no la de la alondra la que penetró en tu alarmado oído. Todas las noches canta sobre aquel granado. Créeme, amor mio, fue el ruiseñor. ROMEO: Era la alondra, la anunciadora del día, no el ruiseñor. Mira, mi bien, esos celosos resplandores que orlan, allá en el Oriente, las nubes crepusculares: las antorchas de la noche se han extinguido y el riente día trepa a la cima de las brumosas montañas. Tengo que partir y conservar la vida, o quedarme y perecer. JULIETA: Esa luz no es la luz del día, estoy segura, lo estoy: es algún meteoro que exhala el sol, para que te sirva de hachero esta noche y te alumbré en tu ruta hacia Mantua. Demórate, así, algo más; no tienes precisión de marcharte. ROMEO: Que me sorprendan, que me maten, satisfecho estoy con tal que tú lo quieras. No, ese gris resplandor no es el resplandor matutino, es sólo el pálido reflejo de la frente de Cintia; no, no es la alondra la que hiere con sus notas la bóveda celeste a tan inmensa altura de nosotros. Más tengo inclinación de quedarme que voluntad de irme. Ven, muerte; ¡bienvenida seas! Así lo quiere Julieta. -¿Qué dices, alma mía? Platiquemos; la aurora no ha lucido. JULIETA: Sí, sí, parte, huye, vete de aquí. Es la alondra la que así desafina, lanzando broncas discordancias, desagradables sostenidos. Propalan que la alondra produce melodiosos apartes; no es así, pues que deshace el nuestro. La alondra se dice que ha cambiado de ojos con el repugnante sapo: ¡oh! quisiera en este momento que hubieran también cambiado de voz; pues que esta voz, atemorizados, nos arranca de los brazos al uno del otro y te arroja de aquí con sonos que despiertan al día. ¡Oh! Parte desde luego; la claridad aumenta más y más. ROMEO: ¿Más y más claridad? Más y más negro es nuestro infortunio” (Shakespeare).

Pero este amor es imperfecto y por tanto debe ser finito. Eulalio y Pilar viven en esta experiencia un año, al cabo del cual la pasión que lo caracterizaba se pierde y en su lugar queda un Eulalio débil, al tiempo que Pilar se perfila ya completamente como una mujer extremadamente exigente y celosa. La incapacidad de compartir el placer con su mujer así como que ésta ha dejado de verlo como cuando lo amaba, inspiran en Eulalio un sentimiento de suicidio. Todas las pruebas son soportables para este matrimonio excepto una: que se acabe el amor. Para Viezca, la primera solución es obtener la libertad por medio de la muerte porque sólo de esta manera puede recuperar la voluntad perdida por el hechizo de Pilar: “El suicidio convierte al romántico en definitivo dueño de sí. La autodestrucción le remite al pleno dominio de su identidad. [...] mediante el suicidio el romántico busca perpetuarse, morir para burlar la muerte. El suicidio es arrojarse al volcán para, en la aniquilación, reposar en el inalcanzable *Único*” (Argullol: 446). La amargura invade a Viezca, pero el suicidio no logra perpetrarse por causa de doña Adela; una aparición de la madre impide a su hijo poner fin a su vida. La figura angelical de esta mujer sigue siendo la única que puede luchar contra el hechizo de Pilar, y la única que puede quitarle un poco del dominio a la hechicera sobre la voluntad de Viezca. Sólo así Eulalio decide enfrentar su suerte y aceptarla con resignación. Aún así, al acabarse el amor, el héroe no encuentra otra salida más que escapar del mundo real, pero no a través del suicidio, sino del sueño.

Una noche, Pilar rehusa las caricias de Eulalio y se retira a dormir. Viezca intenta distraer su mente con la lectura del periódico, pero no logra abstraerse de la figura de su mujer dormida a su lado. De ella resaltan sus trenzas castañas y sus pies sonrosados, los ojos expresivos y hondos que en este momento se encuentran cerrados y los pechos, entre los cuales se encuentra una medalla de la Virgen. Es entonces cuando el sueño realiza su

efecto sobre Eulalio. El narrador, por medio del recurso del determinismo, enuncia algunas explicaciones para lo que acontece: discurre acerca la herencia que sobre Eulalio pesa por ser hijo de un alcohólico y también, de la eterna tentación que sobre todos cae alguna vez. A los ojos del narrador, Viezca no es del todo responsable del asesinato que perpetra, sea por la tara de herencia, o por el deseo de liberarse de la tentación. Al asesinar a Pilar, recobra su voluntad, aunque su comportamiento es el de una bestia que desea terminar con aquello que le incomoda: “En fiera transmutado, azuzado por ineluctable impulso, *dueño de su voluntad y su criterio*, abatióse sobre el cuerpo idolatrado e indefenso; y, bárbaramente, sin vacilaciones ni lástimas, con firmeza y *precisión* de primitivo o de verdugo, hincó sus garras de macho en la garganta de mármol, que adoraba y que, sólo por bella, merecía todas las idolatrías y todos los perdones...” (1219, las cursivas son mías).

El héroe se transporta a través de un mundo entre el sueño y la vigilia; como sonámbulo cruza las habitaciones de la casa y admira la tranquilidad que siente aún después de haber asesinado a su esposa. Es en el sueño que recupera la voluntad, tal como escribe Schopenhauer:

las circunstancias que motivan nuestros actos se presentan como hechos exteriores e independientes de nuestro querer, a menudo, incluso, como acontecimientos odiosos y absolutamente fortuitos. Pero, al mismo tiempo, se descubre entre ellos una conexión misteriosa y necesaria de manera que una *potencia oculta* parece dirigir el azar y coordinar, de un modo muy particular estos acontecimientos a nuestra intención [...] *Esta potencia combinadora no puede ser otra que nuestra propia voluntad* (Argullo: 419).

Eulalio está entre estos dos mundos; le asombra la tranquilidad que se siente, pero al mismo tiempo, el reloj de la recámara lo vuelve iracundo. Nuevamente se hace uso de un motivo conocido, usado por Edgar Allan Poe en su cuento “El corazón delator”:

mas al contacto del reloj, cuyo tic tac sintió en la mano, cual si la maquinaria se hubiese salido de la caja [...] se percató de que el pulso temblábale. Inopinadamente, a causa sin duda de que el reloj, con sus andares, remedaba una existencia consciente y viva, un ser animado, le cobró instantánea ojeriza y lo apretó más aún, el reloj era el único que había visto y oído... ¡el reloj lo delataría! (1219).

El protagonista de “El corazón delator” también es un romántico que se encuentra entre dos mundos, con la salvedad de que su estado es el de la locura. “Ustedes me toman por loco. Pero los locos no saben nada. En cambio... ¡Si hubieran podido verme! ¡Si hubieran podido ver con qué habilidad procedí! ¡Con qué cuidado... con qué previsión... con qué disimulo me puse a la obra!” (Poe). En el caso de Viezca, la locura no tiene entrada entre las explicaciones que propone el narrador, pero sí la de la tentación y el pecado, en todo caso. El motivo del tic tac, en el caso de Poe, que produce el corazón entre las tablas del piso en donde fue escondido, es el que se puede comparar con el sonido del reloj que Viezca termina por romper, pues es el testigo de su crimen. En ambos casos, finalmente, tanto el corazón como el reloj, son los motivos por los cuales se pone en marcha el proceso de la confesión del crimen. La locura del protagonista de Poe hace que el desenlace sea horroroso; en el caso del personaje de Gamboa, la confesión lleva al inicio del camino de purificación, de lo cual hablaré más adelante.

El futuro de Eulalio ya no existe. Sale de casa y se dirige con doña Adela. Al llegar, confiesa el asesinato que “Todos sus estupores de antes, sus inhibiciones de voluntad y de pensamiento, su estado *sonambólico*, se fundieron al contacto de la madre, muda de horror, a punto de desfallecer, traspasada por la nocitica brutal, reapareció el ser consciente y responsable” (1221). Por vez primera, el hombre en el que se ha convertido Eulalio enfrentará la justicia por el acto cometido. El héroe se sabe responsable por sus actos y, sobre todo, que es necesario encararlos. Doña Adela se parangona a una Virgen Dolorosa que entrega a su hijo; también es quien debe velar por la protección y la educación de los hombres de su casa, tal como lo señaló Comte y como ya se ha escrito más arriba. Es por entregarse voluntariamente que Eulalio no es condenado a muerte, a una muerte física,

aunque sabe que los años que le conceden vida dentro de San Juan de Ulúa, son parte de una muerte en la que, como se mencionó al inicio de este apartado, los sentidos y las pasiones se encuentran disminuidas o incluso nulificadas.

Tras el juicio, doña Adela cae muerta y poco tiempo después el compadre Riaño sigue a su amada por el mismo camino. De regreso a la cárcel de San Juan de Ulúa, Eulalio recuerda su pasado al mismo tiempo que uno de los presos, el “Zamorano”, canta una canción de dolor por la pérdida del ser amado. Eulalio piensa que morirá solo y sin ningún tipo de asistencia. Mientras canta “el Zamorano”, el presidio, según la descripción del narrador, era “la imagen de la muerte” (1224). La canción es melancólica y por una vez en toda la narración, algunos de los presos muestran sus sentimientos: “Percibió Eulalio que aquellos empedernidos sonaban recio, y comprendió que lloraban, porque también a él se le anegaron los ojos” (1224). Por un momento, la animalidad de los presos queda de lado y el narrador empareja al protagonista con el resto de sus compañeros de celda. Con las últimas líneas de la canción el “Zamorano” pronuncia palabras que aluden al ideal del héroe romántico en busca de su perpetuidad “Acuérdate de mí...”, y con el fin de la canción, el narrador anota dos más de los ideales del catolicismo y del romanticismo sociales: la igualdad y la hermandad. “Y todavía unos momentos oyó Eulalio, despedazados por el esfuerzo para comprimirlos, cómo salían sollozos varoniles de las gargantas de aquellos rebeldes, hermanos suyos en la doble cadena de la prisión y de la vida” (1225).

Once años han pasado desde aquellos sucesos. La galera de San Juan de Ulúa es ya el hogar de Eulalio y el lugar donde ha convivido con el idealista Gregorio Báez, con el filósofo don Martiniano y con muchos otros reos. En este tiempo, como sucedió con Edmond Dantes en el *Conde de Montecristo*, Viezca tuvo la oportunidad de educarse aún más con la caja de libros que había heredado del monedero falso. El héroe trágico ha usado

once años de su vida para cultivarse y para intercambiar pensamientos dentro de las paredes de esta prisión. Ya no está acompañado por sus amigos, los cuales fueron indultados. Sin esperanza alguna de volver a ser libre, Eulalio pasa sus días como si estuviera al borde de la vejez o de la muerte: “Experimentaba un grande cansancio eterno, cual si su alma se hubiese hecho muy vieja” (1248).

Tras once años de prisión, Eulalio finalmente es liberado de la cárcel. Eulalio, que ha caído en lo más profundo del infierno por causa de sus pecados –la tentación de la carne y el asesinato– fue encerrado; y durante este encierro aprovechó la oportunidad de filosofar y de sustraerse del resto del vulgo que lo acompaña en esta prisión. Si durante once años su espíritu se volvió pasivo fue por causa del encierro y de la meditación que lo han hecho encarar sus pecados. Con su libertad: “no podía pensar, ansiaba estar a solas, correr y gritar, y un llanto inoportuno que le manaba de muy hondo, le nubló la vista, le borraba el castillo que se abrasava de sol...” (1248-1249). Simbólicamente, Eulalio ha salido del infierno en el que estaba encerrado y en donde comenzó su purificación. Sin embargo, el castigo a su alma aún no se ha terminado, sino que comienza una nueva etapa para alcanzar la liberación. Eulalio se sabe prisionero, no de las barras de la cárcel, sino de la memoria: “–¿Cómo había de ser libre, si habíanle dejado la conciencia y el recuerdo?...” (1249). A partir de este momento, los pecados de Eulalio sólo podrán ser purificados por el sufrimiento y por el amor.

Cuarta parte. El camino del héroe romántico en busca de la libertad

Cuarta parte. El camino del héroe romántico en busca de la libertad

1. De gardenias y otras flores. La castidad como primer signo de purificación

Eulalio viaja hacia la ciudad de México por tren; se encuentra detenido en Córdoba. En medio de la tierra caliente, una muchacha de no más de dieciocho años vende sus flores desde el andén y, sin ninguna explicación, se dirige a Viezca para ofrecerle un ramo de gardenias. Fuera del presidio, Eulalio es ahora un personaje cualquiera dentro de la sociedad. Las marcas producidas en la prisión no son visibles para el resto de los pasajeros del tren, ni tampoco para la vendedora de gardenias. Viezca observa a profundidad la fisonomía de la muchacha mientras ésta sigue ofreciéndole las flores; bella figura descrita por el narrador con una plasticidad que resalta los atributos de esta hermosa doncella:

La muchacha persistía en el ofrecimiento, y como una canéfora¹, extendía el brazo con las flores, que hasta los rebordes de la ventana alcanzaban, en delicioso escorzo de su cuerpo moreno y núbil, inclinada a su izquierda, en quebrado eje las caderas virginales; uno de sus senos —agresivos y tensos tras la cárcel de la camisa con escote randado—, más alto y saliente que su gemelo, por seguir el movimiento del brazo levantado; carnosos, los hombros redondos; en la garganta, desnuda e hinchada por la postura, hilo de cuentas; la cara pálida, fina y en óvalo; un primor la boca entreabierta y risueña, los labios sensuales y guresos, los dientes parejos y blancos; de venado los ojos, acariciadores, negros, hondos; las crenchas, más negras aún, com azabache, resbalando por las espaldas, entretejidas con cintas oscuras; todo el cuerpo macizo revelando salud y aseo, el aseo que el clima impone a la gente de las costas (1250).

La descripción se asemeja a la que el narrador realiza de Pilar capítulos antes. Del mismo modo que la mujer muerta, esta joven bien podría ser toda una mujer fatal, sin embargo, resalta el aspecto de la limpieza que se encuentra al final de la descripción, perfectamente justificado por el calor del trópico, pero que logra limpiar a esta mujer del

¹ “canéfora. En algunas fiestas de la Antigüedad, doncella pagana que llevaba en la cabeza un canastillo con flores, ofrendas y cosas necesarias para los sacrificios” (DRAE: CANÉFORA). Es interesante observar el concepto que utiliza el autor para describir a esta doncella. Ciertamente, Eulalio, a partir de este momento, comenzará su camino de sacrificio y purificación para poder borrar de su alma las manchas del pecado que cometió.

deseo aunque la carga erótica está presente, así como por la idea de pureza que proviene ante la falta de los efluvios corporales como el sudor que acompañan la idea de suciedad y por ende, animalidad. Además de esto, la muchacha ofrece a Eulalio unas gardenias, flores blancas que, junto con las azucenas, acompañan también a las vírgenes en los altares de las iglesias. La gardenia es un símbolo de la gracia y la pureza, de la alegría y la felicidad, virtudes propias de la mujer joven y casta. Al momento en que Eulalio compra las gardenias a esta joven, la gracia de ésta última es transmitida al alma de Eulalio así como que se anuncia que de una mujer vendrá la felicidad para Eulalio; de ahí que el mismo narrador confiera a las gardenias –a lo largo de la descripción del viaje– el simbolismo de la vida del protagonista. Al arrancar el tren, Eulalio se siente contrariado pues, nuevamente esta simbología, no sabe qué hacer, ni con su libertad, ni con las gardenias adquiridas. Las flores, mientras tanto, quedan entre sus manos, “De considerar su blancura y percibir su perfume, prefirió conservarlas, como la primera compañía que salíale al paso, aunque antes de la noche las pobres flores ya hubiesen muerto del todo” (1251). Con este ramillete en la mano, Eulalio se encamina hacia el lugar que lo vio caer.

Todavía en Veracruz, después de haber sido liberado, Viezca se dirige a una de las posadas para alojarse antes de abordar el tren. Ya en el hostel, observa la tertulia organizada por los comensales; hombres rudos que laboran en la aduana, cargadores, no muy diferentes de los reos con los que convivió en la prisión de Ulúa, salvo en el hecho de que se saben hombres libres: “independientes, que, por serlo, gustan del trabajo a pesar de su crueldad en el rigor de esos climas” (1252). Desde la ventana del cuarto de Eulalio se observa, otra vez, la luz del faro, el mar y las estrellas, pero las sensaciones que le producen no son de comunión con la naturaleza, pues junto con estos elementos, el antiguo reo observa la faz del castillo donde alguna vez fue aprisionado. La falacia patética responde de

otro modo pues el ánimo de Viezca no se encuentra en estado de tranquilidad ante la visión; el castigo que proviene de Dios —la espada en llamas— se cierne sobre el alma de Viezca. Ese castigo nace en el interior del héroe, la culpa que éste siente por haber cometido tan espantoso crimen:

Fingíase Eulalio insólito interés en escudriñar al puerto en su reposo, y clavaba la vista en el apacible conjunto que dulcemente alumbraba la luna. En el cielo tachonado de astros, en la comba del mar que atrás de la fortaleza se ensanchaba desmesurado, recortábase la mole del castillo, y el haz radioso del faro en su revolución isócrona, a manera de flamígera espada azotaba la superficie líquida, colábase por las calles y casas de la ciudad y daba en el mismo rostro de Eulalio, que, la primera vez, se puso en cobro como si lo amenazara un peligro, la posibilidad de que el fuerte; arrepentido de haberle dado suelta, volviera a encerrarlo... Sin embargo, del mar en calma levantábase una inmensa paz, que se deshacía en las profundidades de la noche estrellada (1253).

La culpa continúa haciendo estragos en el alma de Eulalio. Mientras se desnuda para dormir, sus manos se crispan y como si tuvieran vida propia no responden a los deseos de su dueño. Se quedan inmóviles. En la imaginación de Eulalio, sus manos son las perpetradoras de su crimen y aquellas que han acabado con su vida. Viezca queda amedrentado ante la culpa e incluso llega a pensar en que debe cortarlas para extirpar de esta manera su pecado. El narrador deja entrever que la justicia humana no es suficiente para expiar los pecados, sino que es necesario sufrir este conflicto y luego encararlo para poder obtener la salvación. Ésta es la causa por la cual Eulalio debe regresar a la ciudad que lo vio nacer y caer. El fin de este viaje es encontrarse nuevamente con el pasado y encararlo —no debe olvidarse el motivo de las golondrinas que anuncian la necesaria migración. Eulalio, dueño nuevamente de sus manos, intenta pedir auxilio, protección divina, pero se sabe indigno de rezar al Todopoderoso; lo único que logra es clamar por la ayuda de su madre, el ángel intercesor que puede pedir por él ante Dios. Éste es otro motivo de la poesía renacentista y del romanticismo. Sólo Beatriz, la mujer amada, puede guiar a Dante para entrar al Paraíso; sólo Aurelia puede guiar a Nerval en su camino por el inframundo cuando

éste observa el ennegrecimiento del sol. Como ya se ha analizado anteriormente, la relación entre doña Adela y Eulalio es también un tipo de relación amorosa, el único amor puro que vivió Vitezca durante su juventud, por lo tanto, sólo la figura materna puede interceder para lograr su salvación.

El viaje toma, ahora sí, su carácter de iniciación: “El viaje romántico es siempre la búsqueda del Yo. Probablemente ésta sea la verdadera causa de todo auténtico viaje y la mítica travesía. [...] una apremiante necesidad de conquista de la identidad. En cualquier caso no hay duda de que es éste el objetivo del viaje [...] la aventura viajera romántica es épica, es lucha con el medio en la que el héroe tiene la posibilidad de poner a prueba su voluntad y forjar su identidad” (Argullol: 439-444). Dispuesto a iniciar su aventura, Eulalio decide purificar sus manos tocando a un niño, compañero suyo de viaje, ser puro por su corta edad y que no muestra ninguna sensación más que asombro por las caricias del extraño. Una línea de la narración sirve en este momento como una marca de localización geográfica y también como el símbolo de lo que en el alma de Eulalio comienza a encenderse: “El tren llegó a ‘Esperanza’” (1257). El ramo de gardenias, que aún exhala su fragancia aunque está a punto de marchitarse, sigue entre las manos de Eulalio, quien ya no soporta más la triste imagen y empieza a lanzarlas, una por una, a través de la ventanilla del tren. Como su espíritu, cada una de las gardenias se pierde en la oscuridad y las amenazas del camino. Justo cuando está por tirar las últimas, otra luz de esperanza se cierne sobre su alma. El tren se detiene y en la estación se encuentra un músico ciego y otra joven que cantan y piden limosna para ganarse la vida. Las últimas gardenias —lo que queda del espíritu de Eulalio— no se pierden en la oscuridad, por el contrario, son entregadas en un acto de caridad, junto con algunas monedas a los limosneros de la estación. Así pues, la música que simboliza la armonía del Cosmos (Chevalier: MÚSICA) se adueña del alma de

Eulalio. El anciano se queda con las monedas del héroe, la muchacha toma las flores; otra vez, en este acto se anticipa la salvación del alma de Eulalio, pues por medio del amor que más adelante nacerá, Viezca entregará su alma a Nieves, la mujer con la que conocerá otro tipo de amor.

El tren entra a la ciudad de México por el Tepeyac. Al pasar por la Basílica de Guadalupe —antiguamente llamada Colegiata— Eulalio entra bajo la protección de la madre divina, aunque éste no puede pedir su protección ya que le recuerda la madre muerta. Ante él, se extiende la ciudad que todo lo devora y todo lo consume:

La ciudad inmensa, insensible, luminosa, que en sus entrañas indiferentes y amplias recibe todo lo que le arrojan sus propias provincias, las tierras extrañas; a los buenos y a los malos, desgracias y dichas, virtudes y vicios, arrepentimientos y propósitos, a los vencidos y a los que vencen, a los que nunca han de ser grandes, aunque se encumbren, a los que nunca serán pequeños, aunque tarden en la ascensión o jamás hayan de realizarla. Todas las pasiones, todas las ansias, todas las concupiscencias; racimos y racimos de esta humanidad lamentable, que la ciudad traga y tritura, sin saciarse, sus fauces monstruosas, siempre abiertas (1260)².

Eulalio Viezca es un extranjero en su propia tierra. Desconoce por completo la fisonomía de la ciudad en donde nació y vivió su juventud. El pasado que lo condena, lo sigue persiguiendo y por este motivo, Viezca decide no alejarse mucho de la estación de trenes con el fin de evitar a toda costa enfrentarse nuevamente a los espacios que lo vieron caer. Toma alojamiento en un hotel cercano a Buenavista, atendido por orientales, y por varios días, sólo se asoma al balcón y “contemplaba el hormigueo en la calle, el laborío del patio del Central que le quedaba enfrente, pleno de carretas alineadas a los muelles de las

² “El romanticismo estaba preparado para el antiurbanismo que cundió en la época por el recelo que, de principio, sintió ante la tecnología y la ciencia y por el desprecio que sentía por todo lo artificial. La situación económica y social de la ciudad industrial no hizo más que acrecentar su pesimismo. La primera reacción y la más típica del romanticismo, propiamente dicho, fue el panegírico de la vida campestre. [...] Luego fue el contraste entre la vida del campo y la de la ciudad. [...] La novela de la época parece descubrir la existencia del proletario y concentrarse en los sufrimientos de los pobres y los abandonados de la mano de Dios. [...] en todo caso ya resulta definitivo que el hombre moderno no tiene otra alternativa que la ciudad. La mecanización, la industrialización no parecen revocables y el escape imposible. Acaso la redención pueda venir sólo de su interior” (Tollinchi 509-515).

bodegas del depósito, de hombres vencidos por la pesadumbre de los fardos llevados en la espalda hasta los vehículos” (1262). Es digno de tomar en cuenta cómo, aunque el trabajo es el mismo, los trabajadores en el puerto de Veracruz se sienten hombres libres mientras que los cargadores de México se observan aplastados por la modernidad que se hace presente en México. Finalmente, y después de varios días, el dinero de Viezca está por terminarse y decide buscar un empleo, para lo cual acude a uno de los chinos, Yee Sang, con el fin de pedirle ayuda para conseguir un trabajo en la central o los alrededores. En este caso, el extranjero funciona como una “peligrosa encarnación diabólica” (Chevalier: EXTRANJERO) pues, en vez de conseguirle un trabajo en primera instancia, provoca a Eulalio para que vaya al barrio chino y juegue lo que le queda de dinero. Si Eulalio gana, el chino no le cobrará la suma que le pide en pago por conseguirle el trabajo. El juego se transforma en otra tentación para perder el alma de Eulalio. Con todo, la prueba³ se complicará aún más en el transcurso de la noche que pasa Viezca en el callejón de Dolores.

Dentro del bar en el que los orientales juegan, una prostituta aparece y se une al resto de los asistentes. Saca una moneda de sus medias y lo juega con los demás. Eulalio, que ha vivido los últimos días como un ermitaño, está a punto de caer ante la tentación de

³ En el camino del héroe mítico, según establece Campbell, es necesario que exista una serie de pruebas para comprobar su valía: “El héroe [descubre] la existencia de la fuerza benigna que da de sostenerlo en este paso sobrehumano” (Campbell: 94). En el caso de la novela de Gamboa, las fuerzas sobrenaturales no funcionan puesto que dejaría de exaltarse el yo que se potencia por medio de la voluntad y la razón, primera necesidad de la novela moderna. Sin embargo, el camino de las pruebas sigue vigente. En este caso como un método para convencer al propio Eulalio de que puede romper con la culpa y lograr la redención de sus pecados. “No cabe la menor duda de que los peligros psicológicos, a través de los cuales eran guiadas las generaciones anteriores por medio de los símbolos y ejercicios espirituales de su herencia mitológica y religiosa, ahora (si no somos creyentes o, si lo somos, en la medida en que nuestras creencias heredadas no representan los problemas reales de la vida contemporánea) debemos enfrentarlos solos [...] Éste es nuestro problema como individuos modernos, ‘ilustrados’, para quienes todos los dioses y demonios han sido racionalizados como inexistentes. Sin embargo, en la multitud de mitos y leyendas que se han conservado o reunido de diferentes partes de la Tierra, podemos ver delineado algo de nuestro tránsito todavía humano. Para saberlo y beneficiarse con ello, sin embargo, debe el hombre someterse de alguna manera a la purgación y a la renuncia” (Campbell: 100-101). Eulalio debe renunciar a la sexualidad en un primer momento para saberse digno de volver a amar.

la prostituta. Viezca se encuentra en el camino de la purificación y ésta es la prueba con la cual se debe enfrentar. Una raíz de este tema se puede rastrear en la leyenda de San Antonio, el ermitaño que fue tentado por las mujeres para romper su castidad⁴. En este caso, el narrador rompe casi completamente con el motivo naturalista puesto que afirma que: “no era vicio, ni lascivia, era necesidad íntima, fisiológica, de que lo acariciaran aunque no lo quisieran ¿quién en el mundo lo querría ya?...” (1266). La melancolía toma posesión del alma de Viezca, la pérdida de la ilusión por el amor es otra marca en la tragedia de este héroe romántico, de ahí que sólo quiera satisfacer los deseos carnales. Esta decisión le permite llevarse a la prostituta después de ganar en el juego y deshacerse del yugo de Yee Sang. Una vez fuera del antro, los dos desconocidos llevan a cabo el trato monetario. Ambos personajes son interesantes pues ella se hace llamar Delia, nombre que según el narrador huele a nombre de batalla para el trabajo que desempeña la mujer; al mismo tiempo, Eulalio le pide —aun cuando no es necesario— mantenerse como un desconocido, así también, le dice que no es necesario fingir amor. El anonimato de los dos personajes les quita la individualidad; en lugar de Eulalio y Delia, sólo quedan dos seres animalizados, sin capacidad de razón y por lo tanto sin voluntad⁵. En esto estriba la prueba de Eulalio.

⁴ “Las tentaciones de san Antonio ha sido otro de los temas que desde siglos atrás ha atraído la atención de los pintores. Bastante olvidado en los periodos que preceden y siguen a la Ilustración, la publicación de la exótica novela de Flaubert *Les tentations de Saint Antoine* (1874), centrada principalmente en la lucha del santo contra los acuciamientos de la carne, despertará un renovado interés de las artes plásticas por el tema” (Bornay: 357) y anexo a las artes plásticas, aquí también aparece reelaborado en la figura de Eulalio Viezca.

⁵ Ya Gamboa había utilizado antes este recurso al escribir su novela más famosa, *Santa*. Cuando Santa pierde su nombre y la obligan a adoptar el de Loreto es el momento más bajo de la caída de la campesina de Chimalistac; la pérdida del nombre propio significa la pérdida de la identidad. En la tradición oriental, por ejemplo, cuando alguien se apodera del nombre de otra persona, se apodera también de su alma. La prostituta es una piedra, un objeto que se ha roto por su continuo rodar hacia abajo, hacia lo más oscuro de la tierra. Dice Josefina Ludmer: “La novela despliega las vicisitudes del nombre de Santa: cuando es prostituta, el nombre es como una broma (y así lo cree el primer cliente del prostíbulo, que es militar, como su primer amor); al final de su carrera, la madama de más baja categoría le cambia el nombre por el de Loreto: ‘qué Santa y qué tales’ le dice, y ‘hasta el nombre se arrojó por la ciénaga’, comenta el narrador. Y cuando enferma

Ya en el hotel, Viezca observa a la meretriz, pero no la ve como objeto para el sexo, sino como “flor de fango, convenido, más flor al cabo, como tantas que el fango produce y mancha. [...] La línea, eternamente sacra, de la belleza femenina, aunque truncada y rota, deslumbrada” (1268). Viezca logra ver en la prostituta, la figura pura y casta de la mujer — como si fuera la muchacha que él vendió las gardenias durante el viaje en tren— y siente por la meretriz una especie de ternura y conmiseración que hasta entonces no había aparecido en su alma. La ternura irrumpe en la escena y Eulalio, en vez de tomarla, acaricia su cuerpo sin ningún tipo de deseo carnal. En este momento la imagen cambia, y en vez del cuerpo de Delia que le inspira ternura, aparece ante él la imagen de Pilar, la amada muerta que se interpone y que atiza la culpa que en el alma de Eulalio anida. Nuevamente se han presentado los ojos de Pilar en la escena, la mirada que no permite que Viezca consume el acto sexual y profane a esta flor, no importa si es de fango. El sortilegio de Pilar, aún después de once años, sigue vivo y los besos de Delia no logran exorcizarlo. Rendido ante la culpa, Eulalio sale de la habitación mientras Delia lo insulta. Finalmente, al salir del hotel, nos encontramos ante otra falacia patética, el ambiente refleja el ánimo del héroe; la melancolía se cierne sobre el alma de Eulalio. El protagonista se dirige hacia su hotel mientras piensa en lo que se convertirá su futuro como hombre libre: “un calvario sin término, fuera del de la muerte; una peregrinación despiadada e ingrata, arrastrando tras de sí el recuerdo de su crimen y el remordimiento de conciencia, más pesado, con ser imaginativo e irreal, que la bala de Ulúa” (1270). La muerte parecería ser la única salida que le queda para librarse de esta melancolía, pero el suicidio no es operante en el

y está por morir, vuelve al nombre original, porque le cuenta al ciego Hipólito que nació un 1º de noviembre y su madrina se negó a llamarla ‘Santos’. Al final, su nombre de Santa aparece en la lápida del cementerio y en el rezo del ciego.” (Ludmer: 208) En este caso, es Eulalio quien tambalea entre perderse en la oscuridad y salir avante en la prueba que le pone el camino del héroe.

imaginario de Viezca ni en el ideario católico. En lo más profundo de la oscuridad, Eulalio ve que no puede caer más bajo, pues ni el asesinato ni la prisión lograron acabar con su espíritu, sino que es la culpa la que lo está orillando a perder las ganas de vivir. La prueba de la tentación de la carne ha sido superada, de una manera misteriosa, pero superada al fin. En este momento es cuando, por primera vez, Eulalio es testigo de un amanecer dentro de la narración.

¿Qué iba a amanecer?... Sí, así sería, así era: después de la noche surge el día y barre con las sombras, ilumina la tierra, fecunda los gérmenes y calienta las savias. Siempre amanece, el amanecer es la piedad y la resurrección; para los desgraciados y los inviernos, el amanecer se retarda; para los felices y los estíos el amanecer se adelanta, pero siempre amanece... [...] Eulalio echó a andar, mas no rumbo a su casa, sino rumbo al Oriente, donde a un tiempo nacían la esperanza y la luz (1271).

La fe hace su aparición en el alma de Eulalio Viezca, convencido de que la justicia de los hombres no vale nada, pero que el amanecer le confiere una segunda oportunidad; el antiguo militar contempla la imperiosa necesidad de redención y purificación. Por primera vez en el texto, Eulalio se acerca a la figura divina para pedir su auxilio y su guía. Al contrario de lo que sucedió al salir de la cárcel, cuando no pudo rezar sino pedir a su madre que intercediera por él; al contrario de lo que sucedió al entrar en la ciudad por el Tepeyac, cuando no pudo voltear a ver el templo de la guadalupana; en este instante, Eulalio, “repetiría, con el profeta, lo que hasta no aprender de memoria leyó en la Biblia descuadrada e incompleta del monedero falso: ‘Dame, Señor, a comer el pan de lágrimas y a beber en abundancia el agua de mis lloros’” (1272)⁶.

⁶ Éste es un ejercicio espiritual que propone Tomás de Kempis en su libro *Imitación de Cristo* y que reproduzco a continuación: “Si continuamente pensases más en tu muerte que en vivir largo tiempo, no hay duda que te enmendarías con mayor fervor. Si pensases también de todo corazón en las penas futuras del infierno, o del purgatorio, creo que de buena gana sufrirías cualquier trabajo y dolor, y no temerías ninguna austeridad; pero como estas cosas o pasan al corazón y amamos siempre el regalo, permanecemos demasadamente fríos y perezosos. Muchas veces por falta de espíritu se queja el recuerdo miserable. Ruega pues, con humildad al Señor que te dé espíritu de contrición, y di con el profeta: Dame, Señor, a comer el pan de lágrimas, y a beber en abundancia el agua de mis lloros” (Kempis: Libro 1, 21-6). La *Imitación* de Kempis es el tratado religioso medieval que más ediciones consiguió; fue traducido al español por fray Luis de

2. Las pruebas de la expiación. Eulalio Viezca y el encuentro con su pasado

Amanece en la ciudad de México. Una vez que ha pasado la prueba de la castidad, Eulalio se da cuenta de que es hora de buscar la expiación de su culpa. Con la victoria obtenida ante el poder de la seducción de la meretriz, Eulalio decide que su siguiente paso será volver a recorrer todos los lugares donde vivió antes del asesinato y enfrentar en ellos sus recuerdos. El héroe emprende su siguiente aventura libre del pecado de la lujuria; la primera prueba lo ha purificado y ha preparado para conseguir el camino de la expiación:

La prueba es una profundización del problema del primer umbral y la pregunta está todavía en tela de juicio: ¿Puede el ego exponerse a la muerte? [...] La partida original a la tierra de las pruebas representa solamente el peligro del sendero largo y verdaderamente peligroso de las conquistas iniciadoras y los momentos de iluminación. Habrá que matar los dragones y que traspasar sorprendentes barreras, otra y otra vez (Campbell: 104).

La primera escala es la casa ubicada en Puente del Fierro, aquella donde vivió su madre doña Adela custodiada por las dos exclaustradas. El umbral de ésta se observa transparente. Eulalio enfrenta de esta manera el primer escenario desde el cual se comenzó a gestar su caída y su derrota. Ante esta limpieza del ambiente, Eulalio nota el cambio en su espíritu puesto que comprende de cierta manera que lo que atormenta su alma ya no está presente, por lo menos en este escenario.

El siguiente es mucho más difícil de enfrentar para el antiguo preso. Se trata la casa de doña Remedios y sus hijas Rosario y Pilar. Por miedo a encontrarse con algún conocido, Viezca decide enfrentar esta prueba cobijado por la oscuridad de la noche. “En su voluntad renaciente sacando alientos, venció Eulalio las físicas resistencias; de llegar tenía, pero llegaba como un paralítico [motivo anticipatorio del accidente trágico que sufrirá Eulalio

Granada en 1536. El místico asegura que este es el libro que contiene el remedio para todos los males del alma. Resulta muy interesante observar cómo todo el ejercicio antes propuesto se ajusta a la perfección al cuadro que de Eulalio Viezca presenciamos: el pensamiento sobre la muerte; las tribulaciones de la vida y la debilidad del espíritu. La religión aparece como un estandarte para salir avante en el amanecer de la noche más oscura.

Viezca], a rastras, asido a muros y esquinas, jadeante, deteniéndose a trechos para acumular impulsos y cobrar respiro...” (1273-1274). El excarcelado nuevamente experimenta cambios en su ánimo; la imagen del rostro de Pilar aparece en la mente de Viezca, pero al mismo tiempo, “sentía que las fuerzas tornábanle, que esfumábanse sus miedos de ha poco; y prolongó la permanencia, que sé yo qué frases mascullaron sus labios pegados a la reja” (1275). El enfrentamiento se produce porque el recuerdo que trae la memoria de Eulalio es el de una mujer que ya no está en vida. Al observar a Pilar muerta, su condición de fatalidad se ha perdido y en su lugar queda lo que Chaves denomina un subtipo de la mujer frágil. “En la muerta se anudarán belleza, pureza y bondad, y progresivamente se la va asimilando al ámbito religioso, específicamente con la Virgen” (Chaves 1997: 55). Y tan cercana a la Virgen es la descripción del rostro de Pilar muerta que incluso el narrador expresa como “Eulalio volvía a ver el busto de Pilar, *su lindo rostro inclinado, vuelto a la esquina* [como la Virgen de Guadalupe], para divisarlo de lejos, algo quedaba...” (1275, las cursivas son mías). Ésta es la razón por la que Viezca puede enfrentarse con el pasado y el recuerdo que le proyecta la casa de Salto del Agua.

Los días transcurren y no hay quien desee contratar a Eulalio. El exconvicto deliberadamente ha decidido perder su pasado antes que presentar su salvoconducto y exponerse a la humillación de ser tratado como paria. Éste es uno de los motivos que seguramente incitó a Francisco Monterde a nombrar a Viezca como “heredero remoto del protagonista de *Los miserables*, Jean Valjean, a quien la bondad sostiene” (1965: XIV). Es necesario considerar estas semejanzas. En este caso, por ejemplo, Jean Valjean decide cambiar su vida después del episodio de los candelabros con el obispo Myriel y el de la moneda con Gervasillo. Valjean, aunque el obispo ha comprado su alma con los candelabros y la platería, tiene un último momento de maldad cuando “roba” la moneda del

muchacho en el camino por la campiña. Arrepentido intenta devolverla pero es demasiado tarde y no logra encontrar al muchacho. Esta última afrenta contra la inocencia provoca en Valjean una sensación de inferioridad tan grande que promueve el cambio:

Su conciencia comparó al obispo con Jean Valjean. El obispo crecía y resplandecía a sus ojos y Jean Valjean se empequeñecía y desaparecía. Después de algunos instantes sólo quedó de él una sombra. Después desapareció del todo. Sólo quedó el obispo. El obispo que iluminaba el alma de aquel miserable con un resplandor magnífico. [...] Mientras lloraba se extendía poco a poco una luz en su cerebro, una luz extraordinaria, una luz maravillosa y terrible a la vez. Su vida pasada, su primera falta, su larga expiación, su embrutecimiento exterior, su endurecimiento interior, su libertad halagada con tantos planes de venganza, las escenas en casa del obispo, la última acción que había cometido, aquel robo de cuarenta sueldos a un niño, crimen tanto más culpable, tanto más monstruoso cuanto que lo ejecutó después del perdón del obispo; todo esto se le presentó claramente; pero con una claridad que no había visto hasta entonces (Hugo 2004: 66).

De la misma manera que Eulalio, Valjean decide ocultar su nombre y su pasaporte amarillo. Pero aquí estriba la diferencia, pues mientras el héroe francés comienza una nueva vida bajo el nombre de monsieur Madeleine, Eulalio oculta su salvoconducto, pero no pierde su nombre ni tampoco adopta una nueva personalidad. Valjean buscaba la venganza al salir de la prisión y sólo por la intercesión de Myriel y de la catarsis sufrida ante el último robo, decide iniciar una nueva vida. Eulalio lo que desea es expiar sus culpas y desde el derrotero que inicia en el lugar de su caída, encontrar el camino. Monsieur Madeleine incluso se vuelve alcalde de otro pueblo. Esta es la diferencia esencial entre los dos personajes y por lo cual es posible afirmar que aunque sí existe una semejanza tal como asevera Monterde, ésta es más de forma que de fondo. Ambos personajes se sienten perdidos al abandonar el presidio; al final del episodio, Valjean debe adoptar nuevamente su personalidad y huir, pues ahora protege a Cosette. Eulalio enfrenta desde el principio su deshonra porque ya ha pagado su deuda ante la sociedad y se empeña en conseguir nuevamente el dominio sobre su voluntad. Lo que sí es una marca de cercanía en ambos

personajes es la necesidad creciente de enfrentarse al mundo arrepentidos de su pecado y buscando la redención. Éste es uno de los temas favoritos del romanticismo social francés:

[en Victor Hugo] es cierto que hay sin duda alguna exageración en representar con insistencia a los criminales o a las prostitutas como almas escogidas, a las que el amor paternal o el amor pasional, la abnegación o la resignación estoica, iluminan o engrandecen; pero, si bien debemos condenar aquí lo que hubiera de exagerado (hasta el punto de volver al procedimiento literario) en esta tendencia romántica a emocionarnos ante el espectáculo de los pecadores desgraciados, arrepentidos y sublimes, tenemos que aprobar sin embargo su carácter esencial, so pena de negar una gran parte de la enseñanza de Cristo (Picard: 128-129).

El enfrentamiento con los lugares del pasado sigue su curso. Viezca se dirige ahora hacia la casa del Puente Peredo, el lugar donde vivió su matrimonio y donde asesinó Pilar. Eulalio es uno de los locos que viven los extravíos de su fantasía. Es un romántico en este sentido pues no se asusta ante la idea del cadáver de su esposa Pilar en el recuerdo que se está narrando en este momento. Este es uno de los temas propuestos por Praz como el de “la belleza turbia” (Praz: 96-102). En esta fantasía extraviada, encontramos la posibilidad de la experiencia de Eulalio como asesino que debe enfrentar la justicia divina para expiar su culpa. Por eso es que revive este cuadro de la mujer muerta. Lo interesante es que la imagen muestra a la mujer dormida, lo cual hace que el concepto turbio del asesinato se torne bello. Considero que este es uno de los mecanismos por los cuales a Pilar se le pueden quitar los atributos de *femme fatale*.

Finalmente, para enfrentar su culpa, Eulalio decide visitar a su madre y al compadre Riaño para pedir perdón por el daño que les causó su acto; después de enfrentarse al recuerdo, se dirige al panteón del Tepeyac en busca de la tumba de su madre y de su padrino. Nuevamente, bajo el cobijo de la Virgen de Guadalupe, se encuentra otro elemento para expiar su pecado.

“La tarde, radiosa, dispersaba melancolías y morriñas los pájaros, desde los árboles [...] desde las lápidas [...] con sus vuelos y trinos, ebrios de oxígeno, se reían de la muerte” (1282). “El vuelo predispone a los pájaros, para ser símbolos de las relaciones entre cielo y tierra. En griego, el propio nombre es sinónimo de presagio y de mensaje del cielo” (Chevalier: AVE). El terreno que pisa Eulalio en este momento es sagrado y las aves que moran en el cementerio son también un símbolo de las almas que se elevan al cielo, pero al mantenerse en la tierra, aunque sea en esta forma, permiten una comunicación simbólica entre el espíritu de Viezca y el de sus seres queridos. El pecado se relaciona con la ruptura del cuarto mandamiento: “Honrarás a tu padre y a tu madre”. Dice el narrador que “Las horas transcurridas en comunión de espíritu con sus muertos, habíanlo alegrado casi; no eran ahora sus ideas tan sombrías, sentíase libre de una deuda, con más energías y confianza para continuar menos atribulado, el incierto sendero de su vida” (1283). Con esta visita, Eulalio, finalmente, puede hacer valer el perdón de su madre, responder a la misericordia que Riaño le demostró cuando Viezca se vio envuelto en el proceso legal que lo llevó a prisión, y también rendir un tributo a sus muertos con el fin de poder olvidar el deseo propio de morir⁷. Después de esta acción, Viezca no volverá a desear la muerte para huir del sufrimiento que le provoca vivir la vida libre de un exconvicto indultado, pero que aún no ha encontrado la redención.

La última prueba se extiende ante Eulalio Viezca. De regreso en la ciudad y después de negarse a trabajar en Salina Cruz, el antiguo militar tropieza en el camino con un

⁷ “Olvido y recuerdo al mismo tiempo. [...] Las exequias se convirtieron en el trance idóneo para que operase este contrato social de apoyo y perdón comunitario que consiste en sublimar la imagen del difunto, de tal manera que quede grabado en la memoria de todos el recuerdo de su buen nombre. Con el paso del tiempo, este sentimiento estimularía, por un lado, el olvido creciente de las cuestiones de ultratumba en los rituales de la muerte [...] y, por otro, la concentración en el encumbramiento del difunto, con lujo de notoriedad, ante los ojos de los vivos” (Ferrer: 149).

compañero de la milicia a quien no ve desde hace más de once años. Eulalio lo reconoce al instante y se dirige a él para ofrecerle una disculpa por el accidente. Leopoldo, el amigo, ante la posibilidad de ser visto con un exconvicto justo en el momento en el que su carrera se encuentra en pleno ascenso, prefiere negar al compañero y se retira rápidamente. El narrador se inserta en la intimidad de Leopoldo Ordaz y enuncia el conflicto que éste vive en cuanto a la contraposición de los valores burgueses y las nociones del decoro y la honradez. Leopoldo hace un examen de conciencia, producto del cual se confiesa pecador, pero aún así, el cerebro gana la batalla sobre el corazón. Ante todo, lo más importante es la apariencia y la satisfacción de los placeres más primitivos, sin pensar en el regocijo del alma. El discurso es una fuerte crítica en contra de la modernidad que ha dejado de lado el ejercicio espiritual:

Lo que para seguir viviendo se nos exige, es no dejarse atrapar, salir de cienos y riesgos, a reserva de curarse y limpiarse donde no nos mire nadie; lo demás, es tontería supina, torpeza harto acreedora a que se la castigue. [...] ¿Quién lo mete a usted a desfacedor de entuertos, justiciero vengador de honras y zarandajas, a esclavo y víctima de sus propias pasiones? Implacables y airados, todos nos le echaremos encima, para que escarmiente y no le ocurra interrumpir la ficticia placidez que nos consiente comer y dormir, reír y gozar, alucinarnos incesantemente, y así medio olvidar nuestra gangrena sin remedio... (1285-1286)⁸.

Y mientras Eulalio se aleja con la melancolía apresando su espíritu nuevamente, Ordaz es presa de la contrariedad. Sobre su mente se cierne la ira, el rencor y el odio contra

⁸ En este momento, la visión del alma unitaria empieza a quedar atrás. Según veremos más adelante, para Gamboa, el desarrollo de los personajes puede detenerse a favor de largos discursos en los que se denuncian los males que corrompen a la sociedad mexicana y cuáles son las soluciones que el autor propone. En este momento, el encuentro entre Eulalio y Leopoldo funciona como una puerta para comenzar a criticar el discurso de las apariencias y el de la comodidad que han echado abajo las virtudes propuestas por el catolicismo: en este caso la caridad ha cedido paso a la necesidad de elevarse en el ámbito social militar al que pertenece Ordaz. “Muy pronto los románticos abandonaron la doctrina del arte por el arte a favor del arte social, y la poesía puramente individualista por las inspiraciones de orden más general. [...] El lirismo de la escuela, en sus principios, se confiaba aún en la elegía y seguía siendo egotista. Se trataba, por lo tanto, de no contentarse ya con el simple virtuosismo poético, a la vez que de universalizar los sentimientos personales del poeta, ampliando las fuentes de inspiración. Después de haber expresado su melancolía, su “vacío del alma”, el amor y el ensueño, las intimidades, los poetas románticos se volvían hacia los grandes temas filosóficos y sociales; abandonaban el *yo*, iban hacia el pueblo, hacia la humanidad, en una palabra: hacia lo social” (Picard: 63).

sí mismo. Leopoldo Ordaz regresa rápidamente para encontrarse con Eulalio; ante el llamado de su amigo, la furia y el rencor de Viezca se evaporan y en su lugar aparece la alegría por el amigo recién resucitado. Por primera vez desde que salió de prisión, Eulalio ha dejado de sentirse solo. Otro rayo de esperanza se cierne sobre él: el de la amistad.

Y aunque la amistad contiene muchas y muy grandes ventajas, sin duda ésta supera a todas: el hecho de que hace brillar una buena esperanza para el futuro y no deja que los ánimos se debiliten o decaigan. En efecto, quien contempla a un verdadero amigo, contempla como una copia de sí mismo. Por ello, los ausentes están presentes, y los necesitados están en la abundancia, y los débiles son fuertes y, lo que es más difícil de decir, los muertos viven. (Cicerón: VII-23)

Ordaz y Viezca recuerdan los tiempos de bonanza y el escenario recuerda asimismo los tiempos en los que México fue una rica colonia: porcelanas, talaveras, recuerdos del mundo de los conquistadores, recuerdos de los tiempos antiguos son testigos de la plática que se desarrolla entre los dos amigos⁹. La esperanza es una luz en esta conversación que finaliza en el momento en el que Eulalio le pide a Ordaz que le ayude a conseguir un trabajo y éste último le lleva a laborar a un casino. Por la intercesión de un amigo pecador,

⁹ Nuevamente, la descripción de los aparadores del anticuario ofrece una noción de fasto y de nostalgia por el mundo novohispano y caballeresco perdido. El discurso de Gamboa se dirige siempre hacia la crítica de la modernidad que transformó a la ciudad de México en esa mole devoradora que menciona varias veces en sus novelas. “En una descripción se da el interesante fenómeno de una doble perspectiva: *descriptiva* y *narrativa*. [...] Estas formas de significación se van configurando a partir de las múltiples señales al narratario — implícitas o explícitas, y que remiten a un código referencial compartido, o incluso a una “complicidad” ideológica—; de los operadores tonales y de los connotadores temáticos; es decir de todos aquellos elementos descriptivos, y en especial de los adjetivos y frases calificativas, que no describen directamente el objeto sino que remiten a los temas que animan la tonalidad del relato, o al estado de ánimo, la visión del mundo y las opiniones del sujeto que lo contempla. La descripción es por ello el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos de un texto narrativo” (Pimentel: 41). Debo aclarar que la crítica en contra de esta modernidad no es tan incisiva como habría sido si viniera de otro autor sin el historial de Federico Gamboa. Álvaro Uribe señala que “Gamboa era todo menos un detractor del porfiriato. Su credo realista o naturalista le imponía sin embargo cierta conciencia social resumida programáticamente en la célebre fórmula de Edmond de Goncourt que puso como epígrafe de *Apariencias*: ‘el novelista es el historiador de la gente sin historia’. Acatando este precepto se aventuró como acaso nadie antes en México a historiar la intimidad de sus contemporáneos. También retrató con piadosa exactitud a una variedad considerable de individuos marginados de la modernización porfirista. Pero él mismo pertenecía con orgullo a la clase de los modernizadores y evitaba cualquier alusión directa al régimen unipersonal que producía esa marginación” (Uribe: 30). Considero que esta es la razón más poderosa por la cual, la novela se haya perdido en el silencio.

Eulalio logra, finalmente, insertarse en la sociedad mexicana. Esta inserción es desde el ambiente de lo bajo, de lo turbio. Eulalio entra como vigilante y cambiador de dinero para los asistentes al salón de juegos: “bastaba con su nombre y apellido, porque Ordaz constituíase garante de su manejo” (1291). Eulalio ya no es un delincuente, pero tampoco tiene un trabajo digno. Luego de la experiencia en el barrio de Dolores, el juego ya no es una tentación para el expresidiario, quien poco a poco va acostumbrándose a esta vida poco ortodoxa. Eulalio sabe que éste no es el mejor lugar para continuar con su camino de salvación y por lo tanto “maldecía del garito, mas, simple instinto de conservación con sus horrores apencaba por lo pronto. Supuesto que no érale dable corregir al mundo, se felicitaba de que el mundo no lo triturara, y de que el empleo, infame y todo ante sus rigideces, le asegurase el pan; tiempo sobraría de buscar destino que superara al del garito” (1292-1293).

Quinta parte. La esperanza y la redención por el sufrimiento y por el amor

Quinta parte. La esperanza y la redención por el sufrimiento y por el amor

Han pasado algunas semanas y, por intercesión de Leopoldo y de otro personaje llamado Pepe Chico, Eulalio Viezca ha logrado salir del garito de juegos y conseguir otro trabajo. En la escena con la que se inicia el capítulo III de la segunda parte, se observa a Eulalio conduciendo desde el pescante del carro en el que transporta cigarros para entregarlos en las distintas tiendas y “zangarros” —como los llama el narrador. Eulalio se ha desprendido del suelo y por el simple hecho de conducir un carro, simbólicamente, el exconvicto está tomando las riendas de su vida y el camino hacia la inmortalidad de su alma por medio de la expiación de sus pecados. Éstas son la razones por las cuales Eulalio “no se cambiara por un monarca”, por la que también pudiera hablar de “las riendas del gobierno y el carro del Estado” (1294-1295), porque tanto el monarca debe velar por la seguridad de su pueblo, como el gobierno y el Estado, deben proveer al individuo de garantías que le permitan vivir feliz. Eulalio, después de purificarse por las pruebas mencionadas, puede aspirar a tomar su camino como dueño y señor de su alma:

Cómo es el alma [dice Sócrates a Fedro], requeriría toda una larga y divina explicación; pero decir a qué se parece, es ya asunto humano y, por supuesto, más breve. Podríamos entonces decir que se parece a una fuerza que, como si hubieran nacido juntos, lleva una yunta alada y a su auriga. Pues bien, los caballos y los aurigas de los dioses son todos ellos buenos, y buena su casta, la de los otros es mezclada. Por lo que a nosotros se refiere, hay, en primer lugar, un conducto que guía un tronco de caballos y, después, estos caballos de los cuales uno es bueno y hermoso, y está hecho de esos mismos elementos, y el otro de todo lo contrario, como también su origen. Necesariamente, pues, nos resultará difícil y duro su manejo (Platón: 246^a).

Un día, al amanecer, mientras Eulalio discurre sobre el por qué está vivo y el por qué ha decidido aferrarse a la vida con todas sus ganas, la espuma del jabón quita la suciedad de su cuerpo. “El baño posee un sentido de purificación y de regeneración” (Chevalier: BAÑO) y luego continúa con el ritual de vestir sus ropas, ajustar la corbata y

cepillar el sombrero para demostrar que ya forma parte de la sociedad en la que desarrolla sus labores. Esta idea de pertenencia termina de cuajar con la mudanza de Eulalio del hotel de Buenavista a la hospedería “La Queretana”, en donde vive al lado de un estudiante de leyes, un sacerdote que perdió su licencia, un matrimonio desdichado, la cocinera y su esposo y un usurero, en la casa de una mujer que, por haber vivido el ocaso del imperio de Maximiliano, decidió mantenerse fiel a los principios y el gobierno monárquico. Todos estos personajes, sin ningún desarrollo que los caracterice, funcionan como tipos de la sociedad; lo interesante en este caso, es que Eulalio, quien ha venido desde la oscuridad de la prisión, accede a este ambiente y poco a poco adquiere su lugar como convidado de esta gran familia mexicana; incluso “de Doña Blandina [la queretana], no hay qué hablar; en la intimidad, sólo ‘hijo’ apellidábalo [...] Y a Eulalio el pecho se le dilataba, de todas veras pedía que semejante estado de cosas se prolongara indefinidamente” (1301).

Eulalio ha conseguido salir delante de las pruebas que le fueron impuestas y tal parece que ahora es diferente. Ahora tiene un trabajo digno y pertenece a una familia, pero Viezca siente que algo le hace falta para completar su camino: el amor de una mujer que perdone la infamia que ha cometido.

El héroe, aunque se ha propuesto disfrutar la vida por el simple hecho de estar vivo, desea encontrar el amor puro y casto de una mujer a quien no le importe su pasado. Mezcladas estas cuestiones con el discurso gnómico del narrador acerca de la germinación del divino prodigio de la vida y la consecuente salvación por medio de la descendencia, resulta necesario que aparezca una mujer que ame a Eulalio Viezca y le dé la oportunidad de redimirse. Aparece así en la historia de Eulalio, Nieves Muñoz, la joven viuda que atiende un tendejón cuyo nombre es también el de la acción de Dios para el socorro de los hombres, y que funciona para comprender por qué la esperanza forma parte del discurso

promovido por Federico Gamboa en esta novela para los lectores mexicanos. Nieves es la dueña del estanquillo “La Providencia”.

“Y fue como un Otoño” (1316). Con esta frase, el narrador comienza a describir la relación que se está construyendo entre los recién conocidos. Eulalio Viezca, el héroe purificado por la prueba con Delia, la prostituta del barrio chino, se ha hecho merecedor de encontrar eso que hace poco consideraba lo único que le hacía falta en la vida para que le fuera perdonada la infamia del asesinato. Al conocer a Nieves, Viezca está en la posibilidad de alcanzar la misericordia.

La relación que entre estos dos personajes se parece mucho, por lo menos, en principio, a la que tuvo el héroe con Pilar. Así como las pláticas taciturnas durante las posadas en casa de doña Remedios, las conversaciones entre Nieves y Eulalio revisten un carácter melancólico; los amantes se comunican en voz baja y sus palabras están impregnadas del sentimiento de la angustia y la amargura, ambas resabios de los encuentros amorosos que cada uno de los amantes ha tenido en el pasado. Ninguno de los dos se atreve a enunciar las palabras con las que puedan prometer amor y fidelidad eternos. Debido a las experiencias de cada uno de los amantes “Eulalio y Nieves considerábanse expulsados por vida del paraíso de los amores, y no se atrevían al pronto, a regresar ni a sus lindes en demanda de que de nuevo los admitiesen, y ellos se abandonaran a aquel cariño que tan arteramente habíaseles entrado” (1316).

Tras este establecimiento de las características melancólicas, sigue la diferenciación del sentimiento que Eulalio sintió por Pilar y el que actualmente tiene por Nieves. En esta segunda relación amorosa, la lujuria y la carnalidad no tienen cabida. Pero certeramente, el narrador apunta a describir cómo es que el deseo y el ansia “fisiológica” (término científico propio del léxico naturalista) constantemente aparecen en la mente de Eulalio; esto con el

fin de volver redondo y verosímil al personaje que, de no tener estas pasiones, se habría convertido en un personaje tipo. El narrador acude a la prueba de la carne que vivió Viezca en el callejón de Dolores, así como a la imposición de la castidad en la que vivió durante los once años de presidio en San Juan de Ulúa para demostrar por qué este personaje ha alcanzado el dominio de sus instintos. De la misma manera, Nieves, mujer y viuda, también conoce el dominio de los excesos carnales por su amarga experiencia como esposa. Razones suficientes son éstas para comprender que este amor, por principio platónico, pueda tener un final distinto al de los primeros intentos de los dos enamorados.

Otra señal de madurez en esta relación, es el lugar desde el cual cada uno de los enamorados dialoga. Eulalio, al iniciar las pláticas, se mantiene siempre a distancia, sentado en el pescante y con las riendas que conducen el carromato siempre entre las manos. Eulalio es dueño de su alma y no la entrega fácilmente. Nieves, mientras tanto, nunca abandona “la trinchera” que es el mostrador de la tienda. En este momento, ninguno de los dos abandona su espíritu ni tampoco invade el espacio del otro. Por si esto fuera poco, “los ojos de Eulalio sobre todo, *soberanos y libres*, no admitían sujeciones ni mandados, permitíanse los peores desmanes, entablaban diálogos muy incendiarios y expresivos [que provocaban que] Nieves acabara por enrojecer” (1317). Esto refuerza nuevamente la idea antes expresada: Eulalio es dueño de su alma y no la ha entregado aún a la amada. El amor es el deseo de gozar la belleza y por los ojos es que se enjuicia si un objeto es bello o no. Eulalio sabe que Nieves es hermosa, pero no permite que sus ojos sean dominados por la hermosura de esta mujer. Además, la soberanía y la libertad son características de un hombre maduro; el amor de Eulalio es un amor distinto porque él ya no es un joven, sino que raya los cuarenta —si quiere el lector juzgar una exageración para nuestros tiempos— pero que en todo caso, reafirma el por qué de la subordinación de Nieves a la mirada de

Viezca. El amor, entonces, en este momento, es negado por los dos amantes; pero no pasa mucho tiempo antes de que uno de ellos termine por aceptar esta necesidad. Viezca acepta, tras un enfrentamiento con Librado, que está enamorado de la despachadora y acto seguido, la busca para pedirle una palabra frente a frente. Por primera vez desde que se conocen, Eulalio baja de su coche para pedir la entrevista. La mujer decide no abandonar su estanquillo; Eulalio, por el contrario, escribe una carta. El narrador, abiertamente, juzga de risa la carta y de paso, a la lectora por creerse el recurso. Aunque la redacción parece arrebatada, quien escribe es el Eulalio que sabe cómo utilizar la epistolografía, cosa que, puede suponerse, aprendió de sus lecturas en la cárcel de Ulúa.

La carta no contiene salutación, porque esta ha sido dicha de palabra propia cuando el amante, desde el pescante de su carro le pide a Nieves que no se burle de la epístola. El escribiente entra directo en el tema reconviniendo a la mujer porque se ha negado a quererlo mientras él se abrasa en el sentimiento. Luego de describir la llama de amor que se enciende en su pecho, Viezca acude a una fórmula propia del desposeído del amor: “nada, pues le pido, fuera de su licencia de decírselo y repetírselo, mientras usted me lo permita” (1318), con lo cual, el emisor apela a la amada para obtener permiso de acercársele, puesto que sólo con las palabras no le puede hacer daño ni deshonrarla con sus actos. Más adelante, Viezca se manifiesta pobre, sin posesiones y, por lo tanto, nada le puede ofrecer a Nieves —recurso con el cual provoca la misericordia. Luego, en la redacción entrecortada, Eulalio denuncia su baja condición como cochero y al mismo tiempo deja abierta la confesión porque le dice a Nieves que antes ha sido aún más desdichado. Estas palabras buscan que Nieves transforme su negativa por medio de la compasión porque no se puede hacer sufrir más a un desventurado. Finalmente, Eulalio recurre a las palabras dulces para captar la compasión de Nieves y luego de repetirle “nada espero de ti” la conmueve, esta

vez por la ternura: “¿Me deja usted que la quiera y que alguna vez se lo diga, cuando nadie nos oiga ni nos mire?” (1318-1319). El efecto es el indicado. La carta logra su cometido. Nieves acepta su cariño y en el momento en que se encuentran nuevamente los amantes, el rostro de ella se transforma. Nieves deja de enrojecer y en su lugar: “alzando su rostro, lo mismo que dos puñales, le clavó a Eulalio sus ojos inundados de querer, y fijos túvoselos” (1319). Ambos amantes, por este acto del ver, han intercambiado almas a la manera del amor platónico; trágico pero dulce por propia naturaleza¹.

De aquí en adelante, Eulalio logra cruzar el umbral del estanco de Nieves; al abandonar su carro en la puerta, simbólicamente, Viezca ha entregado su alma y su pensamiento. En el atribulado pensamiento del exconvicto se debate el pasado y la posibilidad de extraviar a Nieves en el mundo de las pasiones como sucedió con Pilar, y de paso, extraviarse a sí mismo, con lo cual perdería todo el camino de purificación andado hasta ahora. Frente a la posibilidad de caer, Eulalio juzga que la única solución posible para evitar el tropiezo es santificar este amor por medio del matrimonio. La digresión del narrador versa sobre un tema diferente: la crítica contra la sociedad mexicana que obliga a vivir bajo el decoro y la sacralidad a las parejas que se aman, pero que no entrega a los pobres los medios necesarios para cubrir los gastos que un juzgado y un templo piden para llevar a cabo el ritual de sacramentación. En vista de que ninguno de los dos tiene el dinero suficiente para evitar el amancebamiento, esta relación parece condenada, si no al fracaso, por lo menos sí a los tropiezos que conlleva el pecado. Por lo tanto, la felicidad es un

¹ “Siendo el Amor una muerte voluntaria, en cuanto es muerte, es cosa amarga y en cuanto es voluntad, es dulce. Muere, amando, todo aquel que ama; porque su pensamiento, olvidándose de sí mismo, a la persona amada se dirige. Si no tiene pensamiento para sí mismo, ciertamente, no piensa en sí; y por eso tal alma no opera en sí misma; aunque la principal acción del alma sea el pensar” (Ficino: 44).

sentimiento que no está incluido dentro de este amor; en este sentido, más que platónico, el amor de Eulalio y Nieves es romántico porque:

Es el amor que se niega la dicha de la compañía, insatisfecho, sufrido, que se alimenta de admiraciones secretas pero que, por exceso afectivo, se cohibe en su expresión, amor que hace inasequible el objeto de sus ansias, en que predomina la despedida, la ausencia, la infelicidad por las desigualdades sociales, que sacrifica el éxtasis sensual y hasta el matrimonio y, en última instancia, desemboca en el suicidio. [...] Es también amor heroico, subversivo, que no se doblega ante las convenciones sociales, las diferencias de clase, las convenciones familiares y que en todo momento amenaza no sólo las raíces cristianas de la sociedad, sino también la misma moralidad burguesa” (Tollinchi: 345-348).

El erotismo y el deseo juegan un papel muy importante en este momento de la relación. Ambos personajes han sido casados y saben que los apetitos carnales, así como las relaciones sexuales son inevitables en el matrimonio. Así se pone en peligro la redención de ambos, quienes, presas del temor, intentan negar sus necesidades y desean: “que un amor nazca, crezca y viva, sin estar condenado a caer en las honduras insondables de la pasión, donde la misma muerte suele resultar dulce y bienvenida” (1321). Dentro de ambos, que se debaten entre sucumbir a sus instintos y terminar de limpiar sus pecados, la pasión se desarrolla y con ella, otra faceta de la redención por el sufrimiento que ambos sienten al tener que negar la entrega mutua en este momento de la relación².

Varias oportunidades tienen de caer en el pecado, pero los detiene el miedo de que las historias pasadas se repitan: “¿No iría a aparecer otra Pilar dentro de Nieves y otro Plácido dentro de Eulalio?...” (1331). Nuevamente es necesario mencionar que ambos amantes han estado casados anteriormente y saben, por lo tanto, cuál es el papel que cada uno debe jugar dentro de un matrimonio. Aunado a esto, las dos historias amorosas han sido trágicas: Nieves contrajo matrimonio con don Plácido Hernández, más por

² Pasión significa sufrimiento, cosa padecida, preponderancia del destino sobre la persona libre y responsable. Amar el amor más que a su objeto, amar la pasión por sí misma, desde el *amabam amare* de Agustín hasta el romanticismo moderno es amar y buscar el sufrimiento. Amor-pasión: deseo de aquello que nos hiere y nos anonada por su triunfo. Es un secreto cuya confesión nunca toleró al Occidente y que jamás dejó de reprimir ¡de preservar! Pocos son tan trágicos y su presencia muy pesimista (Rougemont: 52).

conveniencia que por amor, aun cuando la decisión afirmativa fue otorgada para que su padre pudiera morir en paz. Después del matrimonio, Placido resultó “antiguo parrandero de baja estofa, amén de reliquias y cicatrices conservaba, de su vivir disoluto, coima y dos hijos naturales; se hallaba endeudado [...] y poseía por íntimos atractivos, un genio de puerco-espín, exagerada ordinariez de palabras y modales, y una pasión brutal, de macho cabrío en celo” (1324), con lo cual debió lidiar Nieves durante los diez meses que duró el matrimonio³. Nieves paga su pecado con el sufrimiento silencioso durante todo este tiempo. Después de muerto su esposo, Nieves le guarda luto. Silenciosa y vestida de negro es como la conoce Eulalio, quien logra ver las formas de su amada aunque están veladas por las ropas oscuras. No es como el cuerpo de las habaneras que trabajan en la fábrica de cigarros, clara reminiscencia de la *Carmen* de Merimée y de Bizet. Por la descripción de Librado y la del narrador se sabe que entre estas habaneras “se encontraba uno [mujeres] más malas que la rabia. En las tardes calurosas de julio y agosto, por las ventanas de los talleres salía un

³ Plácido Hernández es un comerciante burgués inserto en la sociedad mexicana de fines del siglo XIX e inicios del XX. Federico Gamboa no suele tratar bien a este tipo de personajes pues aparecen generalmente como “candiles de la calle y oscuridad de sus casas”. Sirvan como ejemplo los sucesos entre el licenciado Rubio y Santa, en la novela del mismo nombre. Rubio es uno de los asiduos clientes del burdel de doña Elvira y ofrece a Santa ponerle un departamento para mantenerla como su amante. Santa cae enferma y después de convalecer acepta el ofrecimiento del licenciado; una vez obtenido su capricho, el abogado trata mal a la muchacha y ésta termina por caer en el alcoholismo para, finalmente, regresar al prostíbulo de donde será echada. Las consecuencias que viven Santa y Nieves, de haberse juntado una y casado la otra con este tipo de personajes, por supuesto, son diferentes, pero es un hecho que Gamboa busca criticar fuertemente a el burgués, este estrato de la sociedad que cree que puede hacer lo que desee con los miserables, con “los de abajo”. Gamboa, en este sentido, acude al pensamiento filosófico romántico basado en el siguiente argumento: “El romanticismo, en el sentido más amplio de la palabra, no es solamente una dirección literaria y artística. Es más bien una toma de posición con respecto a la evolución posrevolucionaria de la sociedad burguesa. La fuerza capitalista [...] va ganando terreno cada vez más extensamente y su desarrollo creará un problema que cada vez más decididamente se revela a la autoconciencia” (Lukács, 1935: 110). Pero no se puede medir sólo desde esta perspectiva el discurso de Gamboa, para quien todavía le interesa mucho la cuestión del análisis de la sociedad a partir del darwinismo, según menciona Javier Ordiz: “El *darwinismo social* del positivismo dio lugar también a una enorme desigualdad social en el país que ahondó las diferencias entre una clase burguesa acomodada y una población empobrecida y desprotegida. En sus novelas, Gamboa, también deja constancia de su descontento con esta situación al retratar a los poderosos como seres egoístas, ocasionalmente violentos y sólo preocupados por el dinero y el placer. Por el contrario, el novelista sabe también reflejar las condiciones de miseria en que vive buena parte de la población del país, aunque nunca pone en cuestión el cerrado clasismo de la sociedad mexicana ni carga las tintas sobre la explotación obrera y la maldad innata del empresario, como ocurría en los relatos de algunos de sus contemporáneos” (Ordiz: 25-26).

fuerte vaho a hembra que se esparcía por el edificio, que ponía *silenciosos a los machos* [...] sudando, despeinadas, *oscilantes sus senos, los atareados brazos poniendo al descubierto los sobacos negros...*” (1305-1306 las cursivas son mías)⁴. En este caso, aunque el cuerpo de la Nieves se asemeje mucho al de Pilar, y por ende, se puede considerar que la tentación está presente en la visión de la tendera, también es necesario ver que el sufrimiento y la abnegación como esposa que no se queja ante el maltrato, han sido suficiente penitencia para limpiarla del pecado, simbolizado en el cuerpo totalmente cubierto por las telas negras del luto. En este caso, la corporeidad de Nieves no tiene tanto que ver con el deseo que despierta en Eulalio —por supuesto que sí existe tal deseo, si no, el personaje dejaría de ser redondo— sino con la capacidad que él observa en ella de purificarse y purificarlo por amor y abnegación:

Lo corpóreo puede, entonces, expresar sólo la interioridad del espíritu, en la medida que lleva a la apariencia, pues el alma tiene su congruente realidad no en esta existencia real, sino en ella misma. Por esta causa ahora la belleza ya no concierne a la idealización de la figura objetiva, sino a la figura interna del alma en sí misma; ella deviene una belleza de la intimidad, según el modo como cada contenido en lo interno del sujeto se constituye y desarrolla sin contener lo externo en esta compenetración con el espíritu. [...] el arte se preocupa poco de lo externo; lo capta inmediatamente como lo encuentra, mientras lo deja se configure a sí mismo según su voluntad (Hegel: 41).

Por esta razón Eulalio observa a Nieves como la única mujer que puede otorgarle “el perdón que alivia y satisface” (1320)⁵. Con esta visión, la redención está a punto de ser

⁴ “El valor erótico de las formas femeninas está vinculado a la disipación de esa pesadez natural que recuerda el uso material de los miembros y la necesidad de una osamenta; cuanto más irreales son las formas, menos claramente están sujetas a la verdad animal, a la verdad fisiológica del cuerpo humano, y mejor responden a la imagen bastante extendida de la mujer deseable [...] la imagen de la mujer deseable, la primera en aparecer, sería insulsa si no anunciase, o no revelase, al mismo tiempo, un aspecto animal secreto, más gravemente sugestivo. La belleza de la mujer deseable anuncia sus vergüenzas; justamente, sus partes pilosas, sus partes animales. El instinto describe en nosotros el deseo de esas partes [...] la belleza negadora de la animalidad, que despierta el deseo, lleva, en la exasperación del deseo, a la exaltación de las partes animales” (Bataille: 148).

⁵ “Tanto los protagonistas masculinos como los femeninos incurrir en culpa en las novelas de Federico Gamboa, con mayor o menor libertad según su circunstancia y disposiciones. Pero es muy importante señalar cómo, a diferencia del canon habitual de la novela naturalista, se suele ofrecer a los personajes una posibilidad

alcanzada, Eulalio ha dominado sus instintos y sigue siendo dueño de su alma, pero una cuestión no permite que la salvación todavía se lleve a cabo. Nieves ha contado su triste historia a Eulalio, con lo cual él termina por convencerse de que es la mujer que necesita y de la cual vale la pena enamorarse, pero hace falta que Eulalio confiese su historia. La religión católica establece entre sus sacramentos, que para poder obtener la reconciliación, debe confesarse la falta ante un sacerdote y cumplir la penitencia. Este proceso no ha sido cumplido, ni siquiera al confesar la culpa ante la mujer amada, por lo tanto la redención todavía no se puede dar. Varias veces, según dice el narrador, Nieves ha intentado buscar en el pasado de Eulalio, mismas que él le contesta diciendo que le contará después. Nieves no tiene miedo de lo que Viezca le pueda decir, pues en sus palabras ella ha podido percibir la rectitud del alma de su amante así como la necesidad que éste tiene de vivir en paz; pero la necesidad de saber quién es realmente su novio, la inclina a preguntar constantemente. Una noche, Eulalio, anegado en lágrimas, le contesta:

¡No me preguntes de esas cosas, te lo suplico!... ¿Qué más necesitas saber de mí, si ya te he dicho que soy un desgraciado, y con decirte tan poco, te lo dije todo?... ¡No me aflijas! Que tu cariño [...] lejos de hurgarme heridas incurables, sea el bálsamo con que me alivies, ya que, sanarme, desconfío que lo logres...

Y no te llates a engaño, desde un principio mis palabras y mis actos tienen que haberte hecho suponer que llevo en mi alma porción de telarañas negras... Sacúdelas tú, queriéndome, respetando mis reservas, y a ver si para cuando me entere de que te las llevaste todas y me pusiste limpio, te cuento por qué me han durado tantísimo... (1332).

Eulalio se niega a desnudar su pasado, a cubrirse bajo el velo de las apariencias; velo que adoptan los dos cuando, una vez que su relación amorosa ya está concretada, acuden al teatro y evitan entrar al Hidalgo porque no desean ver las tragedias, sino que

de redención. Gamboa no se inhibe detrás de la voz del narrador, sino que se pronuncia acerca de sus nociones sobre lo que es el bien y el mal, e intenta transmitir las. [...] Pero al tiempo, a través de la compasión, de la presentación de las circunstancias atenuantes, nos permite ser como lectores más benévolos con la conducta de los personajes. El amor, o el sufrimiento y la muerte nunca faltan como elementos que, en la línea del sentimentalismo romántico, sirven para purgar la trasgresión moral de los personajes” (Prendes: 94).

prefieren las zarzuelas para no recordar sus vidas; o cuando acuden a los cafés de la Avenida San Francisco —frecuentados por encopetados y adornados con espejos y marquetería dorada— en donde ninguno de los dos se sentía cómodo, pero se sobreponían para intentar elevarse de condición y medio, por lo menos por una noche. El amor que se profesan está engañado por el silencio, por la negativa a la confesión y por las apariencias que intentan guardar para escaparse del mundo al que pertenecen los dos personajes. En medio de la sombra que cierne la mentira sobre su amor, Eulalio y Nieves intentan olvidar sus tristezas y empiezan a acariciar como si fuera real y alcanzable la felicidad producida por estar uno al lado del otro. Ambos, en silencio, confían en que el amor que sienten es verdad y aparentemente se liberan de la angustia que conlleva la vida de soledad y de búsqueda en el mundo material: “ya ambos liberados de las angustias del querer, de las miserias de la tierra, imploraban que la muerte, por una sola vez oportuna en aquel propio instante se los llevara juntos...” (1335)⁶. El engaño no resiste más, la necesidad de encontrar la verdad es inevitable y debe suceder algo que rompa con esta fingida felicidad para que se produzca la confesión de Eulalio. De otro modo, el camino del héroe quedaría incompleto pues no habría manera de obtener la redención. Es por esta imperiosa necesidad que el destino es quien decide el siguiente movimiento de la historia de Viezca. Una tarde, mientras maneja su vehículo, Eulalio y Librado sufren un accidente: el carro de la cigarrera, junto con los dos caballos, es destrozado por la modernidad y la burguesía representadas en

⁶ “Doble desgracia de la pasión que huye de lo real y de la norma del día, gracia esencial del amor: lo que se desea no se tiene aún —es la muerte— y se pierde lo que se tenía —el gozar de la vida. Esta pérdida, empero, no se siente como un empobrecimiento. Muy al contrario, se imagina que se vive con más intensidad, más arriesgadamente, más magníficamente. La proximidad de la muerte es aguijón de la sensualidad. En el pleno sentido del término, agrava el deseo. Lo agrava a veces hasta el deseo de matar al otro o de amarse o de zozobrar en un común naufragio. [...] Atraídos por la muerte, lejos de la vida que los impulsa, presas voluptuosas de fuerzas contradictorias que los precipitan, empero, hacia el futuro vértigo, los amantes no podrán encontrarse sino en el instante que los priva para siempre de toda esperanza humana, de todo amor posible, en el seno del obstáculo absoluto y de una suprema exaltación, que se destruye por su propia realización” (Rougemont: 54-55).

el tranvía y el automóvil que los choca y los aplasta respectivamente. Uno de los caballos queda malherido, el otro despanzurrado. Milagrosamente, Librado que ha salido volando, resultó ileso —aquí toma verdadero simbolismo su nombre; pero no sucede lo mismo con Eulalio, a quien el accidente le ha quitado el control de su alma —el carro destrozado— y también la salud.

Eulalio se queda en casa de Nieves quien, de manera admirable, logra atender el estanquillo, la casa, los pendientes y los cuidados de su amado. Valiente trato el de la mujer, pues ni un solo día se separó de Eulalio⁷. Ante la posibilidad de la muerte de Eulalio, llega el sacerdote para administrar el viático, y aclara muy puntualmente que los santos óleos, así como la absolución que se le otorgara al enfermo están regidos *sub conditione*. Según se ve, y de acuerdo con los acontecimientos anteriores, era necesario que se diera el accidente para obligar a Eulalio a confesar su pasado y, de esta manera, obtener el perdón.

Sexta parte. Situación retórica y arbitrio transfigurador de la realidad. Las llagas

⁷ “Por supuesto en los caracteres femeninos el amor se presenta como lo más bello, pues para éstos tal entrega, esta renuncia, es el punto más alto, en tanto concentran y despliegan toda la vida espiritual y real en este sentimiento, dentro del cual sólo encuentran un apoyo de la existencia, y si una desdicha lo roza, en este caso oscilan como una luz que se apaga a través del primer soplo helado” (Hegel: 87).

Sexta parte. Situación retórica y arbitrio transfigurador de la realidad. Las llagas corporales y las llagas nacionales.

Conforme escribo acerca de esta novela me siguen asaltando varios cuestionamientos; aunque al principio mi idea fue preguntarme por qué esta novela no fue leída y comentada de la misma manera en la que lo fue *Santa*, mi investigación sigue en movimiento y se enfoca ahora en otro tipo de cuestiones que responden de una manera a este planteamiento. Para responder esta pregunta, tuve la oportunidad de encontrarme con dos propuestas teóricas a partir de las que pude construir una hipótesis. Ambas ideas son muy parecidas entre sí; la primera es el concepto de “Arbitrio transfigurador de la realidad” de Antonio Candido:

Hoy sabemos que la integridad de la obra no permite adoptar ninguna de esas visiones disociadas; y que sólo la podemos entender fundiendo texto y contexto en una interpretación dialécticamente íntegra, en que tanto el viejo punto de vista que explicaba por los factores externos, cuanto el otro, norteado por la convicción de que la estructura es virtualmente independiente, se combinan como momentos necesarios del proceso interpretativo. Sabemos, aún, que lo *externo* (en el caso, lo social) importa, no como causa, ni como significado, sino como elemento que desempeña un cierto papel en la constitución de la estructura, tornándose, por tanto, *interno* (Candido: 26).

En *La llaga* este arbitrio es transparente desde el título de la novela. Me ha llamado mucho la atención la construcción del personaje de Eulalio Viezca; este personaje, en resumen, vivió la carrera militar, cayó en pecado y luego cometió un asesinato, pasó once años en la cárcel y luego de ser liberado, regresa a la Ciudad de México para enfrentarse con su pasado y encarar todo lo que ha llenado su vida con el pecado.

El último capítulo de la novela está estructurado de una manera muy interesante, pues la narración se queda de lado y en cambio, aparece un discurso acerca de la redención por el sufrimiento y por el amor, la confesión del pecado y la consecuente purificación.

Eulalio ha seguido el camino de la purificación y ha liberado su alma del peso del pecado (es un asesino que ha sufrido para expiar su culpa), puede discurrir acerca de las llagas nacionales y de la forma en las que él cree que pueden ser curadas.

Esta transfiguración de la realidad se manifiesta a través de las heridas que en el cuerpo de Eulalio se han abierto en la cadera y el tobillo izquierdo. Nieves, la mujer que lo ama, observa en éstas, marcas de torturas a las que fue expuesto su amante y por esto, se acrecienta su piedad, aunque también se agranda el temor de conocer el pecado que atormenta el alma de Eulalio. Esta es una transfiguración fantasiosa, como dice Candido:

El primer paso (que a pesar de ser obvio debe ser señalado) es tener conciencia de la relación arbitraria y deformante que el trabajo artístico establece con la realidad, incluso cuando pretende observarla y transponerla rigurosamente, pues la mimesis siempre es una forma de *poiesis* [...] Esta libertad, aun dentro de la orientación documental, es la ración de fantasía, que a veces precisa modificar el orden del mundo justamente para hacerlo más expresivo; de tal manera que el sentimiento de la verdad se constituye en el lector gracias a esta traición metódica. Tal paradoja está en la médula del trabajo literario y garantiza su eficacia como representación del mundo. Creer, pues, que basta conferir la obra con la realidad exterior para entenderla, es correr el riesgo de una peligrosa simplificación causal. (Candido: 37-38)

Ninguno de los dos amantes toca el tema de las heridas; en cambio, Viezca desea que Nieves le recuerde cuál es el compromiso que contrajo con la Iglesia al recibir la confesión *sub conditione*. El narrador toma la palabra para criticar al gobierno y a las fuerzas militares cuando asegura que Eulalio nunca ha dejado de creer en la religión, que su alejamiento fue “culpa de los que mandan y gobiernan, que se lo impidieron...” (1342). Aquí Gamboa comienza a dejar en claro que está en contra de la educación y el gobierno positivista que no incluye a la religión y, por consecuencia, permite que la modernidad oprima a los miserables porque las nociones de prójimo, de piedad y de misericordia, se han perdido¹. Eulalio acepta la condición, pero primero se siente en la necesidad de

¹ La reforma educativa fue promulgada dentro de la Ley Orgánica de Instrucción Pública del dos de diciembre de 1867, cuya redacción fue desarrollada, entre otros, por el introductor del pensamiento positivo en la

confesar sus pecados ante Nieves. Ella intenta negarse a la confesión. Para Eulalio es necesario este acto, pues sólo de esa manera pueden sufrir ambos el mismo dolor y cargar el mismo peso: “Sufre conmigo, o creeré que tu amor fue mentido, y asqueado de haber visto mi cuerpo llagado y miserable, de haberte inclinado a curármelo, no quieres asomarte a mi alma, menesterosa también de que la cuides, por temor de hallártela todavía más miserable y más llagada...” (1343). La absolución tardará en llegar varias noches más, pues Nieves no se siente preparada para conocer la causa de las llagas físicas y morales de Eulalio.

La noche de la confesión no llega; en su lugar, Eulalio reúne junto a él, a Nieves, a Librado y a Liborio, quienes se acercan para escuchar atentamente todo lo que el antiguo oficial había aprendido en los libros durante la prisión. Al revisar el libro *De la perfecta expresión*, encontré un texto de Alicia Flores Ramos dedicado a la *Luz de predicadores* de Joaquín Díaz Betancourt. En este texto, Betancourt menciona que es propio del orador sagrado, como Causa eficiente, tener cultura para poder ser elocuente:

ideología de la sociedad mexicana de fin de siglo XIX: Gabino Barreda. Esta tarea de educación contemplaba entre otras cosas “no sólo adoptar en forma pasiva los valores y las formas de organización de la sociedad industrial, sino trabajar activamente para que la sociedad mexicana se apropiara de ellos” (Sosa: XXIII). Una de estas apropiaciones respecto de las cuales se manifestó abiertamente defensor Gabino Barreda, fue la llamada *emancipación mental*: “caracterizada por la gradual decadencia de las doctrinas antiguas, y su progresiva substitución por las modernas; decadencia y substitución que, marchando sin cesar y de continuo, acaban por producir una completa transformación antes que hayan podido siquiera notarse sus avances.

Emancipación científica, *emancipación religiosa*, emancipación política: he aquí el triple venero de ese poderoso torrente que ha ido creciendo de día en día [...] sin lograr otra cosa que prolongar el malestar y aumentar los estragos inherentes a una destrucción tan indispensable como inevitable” (Barreda: 5-6). Barreda propone que parte fundamental de la inserción del sistema positivo en la ideología con la que se educara al joven mexicano consistiría en el efectivo combate que efectuaría el avance de la ciencia en contra de la superstición, cuyo objetivo sería conseguir que la moral y la religión llegaran a ser dominio del método científico, según Barreda dice en su “Oración cívica” y que contrasta con lo escrito por Porfirio Parra en las “consecuencias de la Reforma”: “el alma mexicana se abrió a todos los rumbos del espíritu, la religión dejó de ser un fanatismo, una superstición que por añadidura se imponía por la fuerza, para trocarse en una convicción, resultado de la meditación serena y de la elección libre” (115). Como resultado de esta inserción ideológica, la Escuela Nacional Preparatoria fundada por Gabino Barreda promovió un sistema laico bajo el cual fueron educados los escritores de fin de siglo XIX, entre los cuales se encuentra Federico Gamboa. La contradicción se produce años después, cuando nuestro autor regresa al seno del catolicismo en los años posteriores a 1903. Este retorno, marca la escritura de sus novelas *Reconquista* y *La llaga*.

La causa eficiente de la Oratoria Sagrada es el Entendimiento y no la voluntad o la memoria como muchos imaginan, pues entienden que para ser predicadores les basta memoria para estudiar, no advirtiendo que la voluntad es potencia ciega y la memoria es frágil, ambas al fin con nombre de hembras, que por su sexo son inhábiles para predicar, y así es necesario que el predicador tenga Letras para hacer los sermones (Flores: 28).

No caeré en el error de pensar que Gamboa pudo haber leído *Luz de predicadores*, pero sí puedo afirmar que esta idea sigue presente entre los católicos sociales de fin de siglo XIX. Erika Pani rescata del diario *El Tiempo* una nota llamada “La acción política de los católicos” publicada el 14 de enero de 1892 y que cierra con el siguiente párrafo: “Ahora bien, es inadmisibile que afirmemos el derecho de la democracia si no afirmamos el derecho de todo ser humano de poder juzgar [...] todos los asuntos que conciernen a la vida de los pueblos. Es preciso que el nivel intelectual de los hombres suba, que los horizontes del espíritu y del corazón de los trabajadores se ensanchen. Sin esto no hay democracia” (Pani 2001: 157); y que se entreteje perfectamente con la idea de un Eulalio Viezca que se educó y adquirió conocimientos durante sus once años de estancia en la cárcel de San Juan de Ulúa por los libros de don Martiniano. Eulalio, que significa el bien hablado, el elocuente. Ahora sí toma un verdadero significado el nombre de este personaje.

En estos discursos se observará el pesimismo que este hombre siente por el género humano, por la falta de justicia entre los hermanos y por el sufrimiento de los pueblos. En esta disquisición es posible observar el *ethos* romántico de Federico Gamboa y, de paso, la necesidad de encontrar cómo hacer real el ideal de la verdad y el bien que propone el narrador. Si las llagas del cuerpo de Eulalio representan su martirio en la prisión y el castigo por sus pecados, las llagas a las que se referirá en su discurso son la representación del sufrimiento del pueblo mexicano que no sabe cuál es la solución a todos los problemas que lo aquejan. A manera de introducción, Eulalio profundiza en esta comparación de las llagas corporales y sociales y se pregunta quiénes serán los culpables del sufrir, pero lo

interesante es que no ataca sólo a los gobernantes, aquellos que idearon sembrar la injusticia al mismo tiempo que ocultan y disimulan el dolor, sino también a los de abajo, quienes con su trabajo y su sumisión han permitido que el maltrato sea la regla general de convivencia en la sociedad mexicana.

Las llagas de Eulalio, así como el cáncer de Santa, en la novela homónima de Gamboa, funcionan de una manera análoga. Ambos padecimientos sirven como un estigma al estilo de las llagas de Cristo. El sufrimiento corporal es un sufrimiento que también resulta necesario para alcanzar la redención. En el discurso católico es muy marcada esta noción del castigo como forma de penitencia, baste recordar la flagelación y el uso de los cilicios como castigo corporal para rememorar las heridas que el hijo de Dios sufrió para salvar a la humanidad del pecado. La comparación funciona perfectamente dentro del discurso católico que impera en la novela, en el cual observamos que el personaje ha sufrido a nivel de lo físico, de lo moral y de lo amoroso para redimirse y poder convertirse en el soñador idealista del que más adelante se hará anuncio en el discurso sobre la esperanza en la descendencia.

Y aquí es donde puedo hablar del otro postulado teórico que me ayudará a comprender cómo funciona el discurso de Eulalio Viezca. Me refiero a la construcción del hecho y de la situación retóricas, como la llama Antonio López Eire:

La situación retórica, o sea: el contexto del acto de habla específico que es el discurso retórico, la que precisamente lo transforma en discurso retórico porque en ella interviene la decidida intención del orador de persuadir a sus oyentes alterando un aspecto de esa situación, se compone de los siguientes cuatro elementos: el orador que ha decidido y quiere cambiar la situación, alterándola a su gusto y poniéndola a su favor para provecho propio; los oyentes, que son los árbitros y mediadores del cambio; los medios de persuasión, que son las herramientas del orador y aparecen convenientemente trabados en un texto coherente y, finalmente, la conveniencia de cambio de la situación, presupuesto necesario para que se inicie la acción (López Eire: 157).

Debo citar algunas cuestiones del contexto histórico y político para poder redondear lo expuesto hasta este momento y para explicar cómo funciona esta situación retórica. Ciertamente es que las leyes de Reforma rompieron todas las relaciones entre la Iglesia y el Estado. En 1867 fue introducido el positivismo por Gabino Barreda. Charles A. Hale indica que “su impacto inicial no fue en la política sino en la reorganización de la educación superior. Su influencia sobre las ideas políticas tuvo lugar un decenio después, en 1878, con la enunciación de la política científica” (Hale: 15-16). La educación y la política quedaron ensambladas a lo largo del fin de siglo tras los debates acerca de los libros de lógica por parte de la Escuela Nacional Preparatoria. En este debate participaron los principales líderes, tanto del positivismo, como los liberales que deseaban mantenerse firmes ante el proyecto de nación con el que se alzó la Restauración de la República; pero una tercera facción se levantó también en la polémica y comenzó a tomar un lugar en la voz pública: “el catolicismo militante, que estaba liderado por una prensa desenfadada. A *La voz de México*, de larga vida, se unieron *El Centinela Católico* y *El Tiempo*, el último dirigido por Victoriano Argüeros, que se convertiría con el paso del tiempo en uno de los principales voceros y editores de la nueva generación católica” (Hale: 307-308). En 1891 León XIII publica su encíclica *Rerum novarum*, la cual, según Berta Ulloa: “señaló el camino de la colaboración de clases para obtener una mejor y más justa distribución de la riqueza en el seno de la sociedad” (Ulloa: 775). A partir de esta encíclica, y con la participación de los periódicos católicos, Erika Pani asegura que comienza a aparecer entre estos pensadores que antes formaban parte del partido conservador, una idea de “democracia cristiana” la cual, según un artículo que apareció el 18 de junio de 1880 en *La Voz de México*:

no [conocía] los odios de clase, ni [trataba] de arrebatar por la violencia lo que cada uno [poseía] con legítimo derecho, ni [creía] tampoco que el mejoramiento de las sociedades políticas se [realizaría] en el imperio absoluto de las muchedumbres, y mucho menos con la

destrucción de los altares y la caída de los tronos. [...] La democracia cristiana [tenía] por base dos columnas inmovibles: la superioridad moral del pobre sobre el rico, la caridad obligatoria del rico hacia el pobre (Pani 2001: 153).

Desde 1903, por la influencia de estos periódicos católicos, y de la encíclica de León XIII, se llevaron a cabo los Congresos Católicos en México. La crítica católica, según dice Erika Pani, condena los principios liberales, federalistas y demócratas sobre los que se basa el liberalismo transformado del régimen de Porfirio Díaz, liberalismo que había sido depositado en la Constitución de 1857. Pero además de esto: “Denunciaron también ‘las llagas sociales’ que eran resultado de la tan aplaudida ‘modernización’ económica: miseria, criminalidad, ‘desmoralización’ social” (Pani 2005: 128). El catolicismo social, como lo llama Jean Meyer, se concreta a la acción social y a la acción cívica y política: los católicos sociales dice, son los primeros en exponer algunos de los problemas más importantes que aquejan a la sociedad mexicana, como la cuestión obrera, el problema de los indígenas, el maltrato laboral de las mujeres y los niños, el alcoholismo y otros temas. “Contra el liberalismo y el socialismo, la democracia cristiana ofrece la sociología católica, única capaz de engendrar el orden de la caridad contra el caos y el odio” (Meyer). Esta ideología “con el paso del tiempo crearía asociaciones confesionales entre los diversos sectores de la sociedad para culminar con la formación, días antes de la caída de Porfirio Díaz, del Partido Católico Nacional [...] bajo el lema ‘Dios, Patria y Libertad’” (Vizcarra: 48). Gamboa tuvo relaciones con este partido e incluso fue su candidato a la presidencia en 1913. De los congresos católicos y del partido mismo habían emergido ya, los proyectos para crear asociaciones dedicadas a combatir la pobreza y la injusticia, como el del sacerdote jesuita Bernard Bergoend. Estas ideas de la formación de la patria y de la libertad que sólo puede alcanzarse por intercesión de Dios están presentes en *La llaga*. Aquí es donde puedo ver que las dos teorías se conjuntan; a mi parecer, la situación retórica de la que habla López

Eire, adecuada para esta novela, es la denuncia de estos conservadores católicos sobre las “llagas sociales”, los problemas que aquejan a México y que deben ser tratados para la mejora de la sociedad. Este elemento del contexto, esta situación retórica, es lo que por medio del arbitrio del que habla Candido, se vuelve un elemento de carácter interno dentro de la novela para darle un sentido a la narración. Considero que Gamboa está utilizando estas ideas, las ideas del catolicismo social, que seguramente conoció, porque es hijo de un militar conservador y católico que estuvo al servicio del emperador Maximiliano, porque estuvo en contacto con la polémica de la transformación del liberalismo y de la enseñanza de la lógica mientras fue estudiante en la ENP, porque fue periodista y miembro del equipo de gobierno del general Porfirio Díaz y porque finalmente, fue miembro del Partido Católico Nacional. Manuel Prendes asegura que:

El catolicismo supuso también para Federico Gamboa un cierto distanciamiento con la doctrina “oficial” porfiriana (lo que podríamos llamar el “liberal-positivismo”), y muy marcado con respecto a la ideología del México revolucionario, perseguidor abierto de la Iglesia [...] El proceso de su conversión, de la vuelta a la fe de su infancia a la que tanto tiempo había permanecido ajeno, yace oculto en sus diarios y el lector sólo presencia su culminación: su jubilosa profesión de fe (el 22 de febrero de 1902) y su vuelta, previa confesión, al sacramento de la eucaristía (24 de enero de 1903). Pero ni aun así adoptará Gamboa las ideas del tradicionalismo católico al uso: por ejemplo, ni con posterioridad a su conversión ni tan siquiera durante su militancia en el Partido Católico caerá en la tentación del clericalismo, e incluso se preocupará especialmente desde entonces a demostrar la independencia de su criterio con respecto a la jerarquía eclesiástica (Prendes 2004: 50).

La voz de Federico Gamboa aparece constantemente dentro de sus novelas para realizar juicios de valor. El caso de *La llaga* no es la excepción. Durante el primer capítulo, cuando la narración se encuentra en la vida de Gregorio Báez y sus correrías como periodista antes de ser encarcelado, la voz del narrador se detiene a preguntar sobre la posición en la que se encuentra este personaje. Gamboa deja claro, a través de sus preguntas, que es Gregorio Báez el que se propone combatiente del gobierno. Con todo, Gamboa tampoco promueve el respeto por los criticados a quienes califica como perros. La

idea de progreso que subyace en estas preguntas, concretamente la cuestión del hospital para ciegos y el intento de los sabuesos por acallar a los periodistas, sirve para mostrar esta ambigüedad en el discurso:

¡Qué perseguían los adalides? ¡Cuál era su programa y cuáles sus propósitos? ¡Derribar el orden de cosas floreciente y legítimo? ¿Dar en tierra con un hombre y un sistema apoyados en la ley, sobrados por un crédito en aumento siempre, por una prosperidad innegable, que ni los ciegos objetarían, porque casualmente en el hospital Nicolás Bravo —a punto de inaugurarse— dispondrían los ciegos de alimentos y techo? ¿De dónde traerían un gobernador, no que superara, no, que siquiera igualara al actual?

Y la letanía benévola y despreciativa continuó por un poco de tiempo, en tanto que bajo cuerda se soltaron amaestrados sabuesos que intentaron ganarse a aquellos tres orates juveniles, que de continuar la reprobadísima senda perderíanse de fijo. Por más esfuerzos de los dogos, no cedieron los rebeldes, al contrario, crecieron en cuanto se percataron de que eran temidos y beligerantes. (1135)

Constantemente entra y sale esta voz, otro momento en el que aparece, no muy lejano del anterior, es cuando se menciona de la aventura que sostiene el político para seducir a la esposa de uno de sus subalternos. Como ya se mencionó me refiero al tema de David y Betsabé, el cual abre otra oportunidad de analizar el discurso de Gamboa. El escritor utiliza la figura del conocido rey de Israel y la compara con los gobernantes mexicanos, pero vuelve global esta perspectiva. Si bien es cierto que Jehová enfurece por el acto del rey hebreo, no lo castiga sino todo contrario, pues el siguiente hijo nacido del adulterio es nada menos que el rey Salomón. Aquí se deja ver que incluso los gobernantes pueden cometer pecados durante la administración de su poder y no por eso dejarán de ser buenos gobernantes. Este mismo tópico está trasladado a *La llaga* y queda reforzado por los comentarios que realiza el narrador, mencionados un poco más arriba. El narrador se pregunta dónde se conseguiría otro gobernante que fuera, si no mejor, por lo menos igual al mandatario en turno, y también menciona los hechos del hospital de ciegos. Gamboa muestra cómo los gobernantes mexicanos poseen las dos caras. Él mismo conoce perfectamente cómo es la administración de Díaz pues trabajó para ella. La postura de

Gamboa, en este sentido, se centra en la crítica del adulterio, mas no en las habilidades o torpezas para gobernar del funcionario. Este es otro motivo propio del movimiento católico social. Al respecto, Erika Pani asegura lo siguiente:

La visión orgánica y jerárquica de la sociedad, la concepción monolítica de un bien común garantizado por el acatamiento de la ley natural y de la moral cristiana, concepto que restaba legitimidad a los conflictos de intereses, se tradujo en un afán por buscar, antes que nada, el orden y la armonía social. Por esto, *La Voz de México* [periódico], a pesar de sus enérgicas críticas al régimen, insistía que su “voluntad se [esforzaría] siempre en juzgar bien de los depositarios de la autoridad” [...] De este modo, la valoración del orden y la concordia haría que los periódicos católicos fueran relativamente respetuosos de las autoridades (Pani: 152).

Esta situación de relativo respeto por los funcionarios se relaciona muy estrechamente con otro postulado de los católicos de fin de siglo XIX y principios del XX. Al intentar dar una solución a la cuestión social, estos hombres se oponen a la soberanía popular, porque consideran que este atributo pertenece solamente a Dios. En este sentido, hay una gran diferenciación entre clases, pues:

El “pueblo”, comprendido como la totalidad de la población nacional, o –peor- como la “muchedumbre” o la “turbamulta” indiferenciada no les causaba la menor ilusión. Para estos católicos, el “verdadero pueblo”, sobre el cual debían apoyarse los gobiernos, se componía de aquellos que contribuían “con su inteligencia y su labor al afinamiento de la cultura social, a [...] los que [eran] el enérgico soporte de la civilización”. Se trataba entonces, no de la “gente colecticia de las clases ínfimas”, sino de las “clases honradas y laboriosas”: comerciantes, industriales, labradores, individuos que desempeñaban profesiones científicas; en fin, “las clases meramente trabajadoras” (Pani: 149).

Esto, por ejemplo, lo encontramos en otro de los discursos de Gamboa dentro de su novela. En la escena del baño de los presos en la primera parte: no es Báez quien está hablando sino Gamboa, quien piensa movido por la visión de su personaje. Ante la ausencia del vestido, marca de estatus social, la desnudez aquí se refiere a una precisión necesaria para señalar la igualdad del vulgo, pues sólo Báez, Eulalio y don Martiniano se encuentran vestidos y tienen nombre. Ya dentro de la prisión, en San Juan de Ulúa conviven diversos

tipos de personajes: Gregorio, el periodista, Eulalio, el antiguo oficial militar, don Martiniano el “Sacristán”, el “mayor” junto con presidiarios sin nombre y de diversas extracciones sociales al mismo tiempo que guardias y centinelas. Federico Gamboa dispone de la desnudez para borrar las diferencias que puedan existir entre todos estos personajes anónimos. Sin ropa, además, la idea del retorno a lo natural, de la comunión con Dios, se puede redondear: “la desnudez del cuerpo es una suerte de retorno al estado primordial [...] en la tradición bíblica la desnudez puede tomarse en principio como un símbolo de un estado donde todo está manifestado y no velado [...] las relaciones con Dios y con sus semejantes han perdido la simplicidad y claridad primeras” (Chevalier: DESNUDEZ).

Es esta clase, “los de abajo”, quienes sostienen y han sostenido el funcionamiento de la sociedad y de la economía desde los inicios de la humanidad, según el tratado de Gamboa. Este sector es el explotado por quienes tienen el poder –discurso, por cierto, muy difícil de creer que haya sido escrito justamente por uno de esos poderosos que conforman el estamento de “los de arriba”. Gamboa escribe para el tiempo en el que se encuentra; es necesario recordar que para 1906 y 1907, el gobierno de Porfirio Díaz había sufrido dos de los más grandes movimientos obreros: Cananea y Río Blanco. La explotación ha llegado a sus límites en los últimos años del régimen porfirista. Como católico social, Gamboa respeta la propuesta de la democracia cristiana, baste recordar el fragmento aparecido el 18 de junio de 1880 en *La Voz de México* que he citado más arriba acerca de la superioridad moral del pobre sobre el rico, otra noción que aparece cuando se observa a un Eulalio que forma parte de la clase trabajadora después de su camino de purificación y que puede hablar acerca de las llagas nacionales.

Como hombre de Estado, Gamboa seguramente tiene estos hechos en mente, y por eso, desde el inicio de sus novelas, denuncia los problemas que vive la sociedad de México,

aunque inteligentemente, lo hace a través de las palabras de sus personajes, lo cual le otorga una cierta independencia de sus propias ideas. Y esta crítica tiene también otro carácter que se percibe constantemente en el desarrollo de esta novela: la compasión por los desprotegidos, por quienes han caído en el pecado y que serán redimidos. Gamboa, en este sentido, una vez más, se asemeja a los escritores del Romanticismo social.

Así pues podría hacerse una larga enumeración de temas comunes a la poesía social de los románticos y a los pensadores sociales de la misma época, pero aquí nos bastará con citar algunos ejemplos. Se trata de pronto de la crítica general de los abusos sociales y de la denuncia de la miseria de los humildes; por una parte y por otra se reivindica y se practica la libertad de crítica, tanto en materia social como en la literaria. El sentimiento fundamental que suscita y desarrolla esta crítica es la piedad. [...] Ningún sufrimiento, ninguna miseria es indiferente para los románticos, que quieren consolar, y rehabilitar a los desgraciados y a los caídos, que exigen a la sociedad que se reforme para destruir los males y las injusticias cuya creación ha permitido (Picard: 52-53).

De regreso al final de la novela, y ante el panorama de oscuridad, Eulalio consiente en afirmar que algunos cuantos personajes han logrado aportar un poco de luz con el fin de aminorar las heridas y, poco a poco, curarlas del todo hasta que el pueblo pueda alcanzar la felicidad. Aquí el discurso toma como argumento base el idealismo y la ensoñación. Son los soñadores –dice Eulalio– los que intentan encontrar una respuesta para hacer de este mundo un lugar mejor por la vía del progreso; el sueño, según asegura Viezca, es un regalo divino en el cual se conforman la esperanza y el olvido, las más grandes misericordias. Para Wagner, según Béguin cita: “Tanto para el romántico como para el místico [...] en el sueño o muerte de la percepción sensible, en el desvanecimiento de la razón, es donde podemos acercarnos al único conocimiento importante: el de Dios, el del cosmos, y unirnos a ellos gracias a la muerte de todo lo que de ellos nos separaba” (Béguin: 113). Explica el filósofo francés que el sueño efectivamente es posibilidad de acercarse al mundo de lo supremo de manera inconsciente porque la razón y la sensación se minimizan a favor de lo suprasensible, de aquello que sólo se puede percibir en el sueño. Por eso es tan importante

el sueño dentro del discurso de Viezca; el sueño es una prueba discursiva, es la oportunidad de regresar al estado puro y limpio, antes de su pecado y antes de la injusticia perpetrada con el pueblo; pero un gran problema es que a todos los soñadores se les llama ilusos dentro de su comunidad y, por lo tanto, nadie les cree. La necesidad imperante, según Eulalio, es permitir al soñador, que por medio de sus sueños provoque el cambio; aunque, para desgracia y como ejemplo, en México, los soñadores de la historia nacional terminan como mártires antes que lograr sus ideales. El pesimismo nubla el pensamiento de Viezca e inflama el corazón de los escuchas, aunque el discurso sólo conmueve a medias, pues Librado y Liborio, cuando se sienten aludidos, intercambian relámpagos con los ojos — esas ventanas del alma—, pero cuando la discusión se filtra por entre las profundidades de la filosofía, la atención de los dos escuchas se pierde y el interés disminuye. Eulalio Viezca es un orador que refleja las ideas que está pensando el autor de este texto con respecto de los problemas que se están viviendo en México durante el tiempo que se escribió la novela. Gamboa se ve en la necesidad de usar su elocuencia, por medio de la voz de Viezca, con el fin de conmover a sus lectores y persuadirlos para que detengan la guerra y le den la suficiente importancia a los ideales de igualdad tan necesarios en una sociedad plural como es la mexicana. Ni los de abajo deben ser explotados, ni los de arriba deben ser capaces de cometer injusticias tan atroces como ha sucedido. Ésta es la verdadera intención del texto, sanar las llagas nacionales utilizando el sueño del cambio que puede ser llevado a la realidad.

Los elementos de orden social serán filtrados a través de una concepción estética y traídos al nivel de la factura para entender la singularidad y la autonomía de la obra. [La] concepción de la obra como organismo permite, en su estudio, tomar en cuenta y variar el juego de los factores que la condicionan y motivan; pues cuando es interpretado como elemento de estructura, cada factor se torna componente esencial del caso focalizado, no pudiendo su legitimidad ser contestada ni glorificada *a priori* (Candido: 40-41).

La deliberación de Eulalio se dirige ahora a explorar las causas por las cuales la injusticia está presente entre los mexicanos. Principal problema que se debe combatir para sanar la llaga nacional, es el de la ignorancia que fue creciendo porque los gobiernos, en vez de enseñar al pueblo la verdad, desean mantenerse en el poder y para ello recurren al engaño.

Gamboa reprende al gobierno con razonamientos cortados, para causar mayor miedo a los tercos y obstinados. En este sentido, Gamboa sigue criticando fuertemente las decisiones que han tomado todos los poderosos que se disputan la silla presidencial mexicana mientras mantienen oprimido al pueblo. Ésta es la causa por la que todo el siglo XIX haya sido un siglo de luchas intestinas, según el narrador, pues antes que enseñar al pueblo a leer, lo enseñaron a matar para defender a los gobiernos. Así, como consecuencia de la ignorancia, el joven que se hace ciudadano prefiere unirse a “la bola”, esa entidad capaz de devorar el alma y enseñarle al individuo el saqueo, la barbarie y tantas tropelías que como individuo no se producen, pero que la colectividad permite.

En este tenor, Eulalio se inclina ante otro postulado de la utopía proclamada por el romanticismo social: la necesidad de la búsqueda de la verdad que hará libre al pueblo de la miseria y de la guerra, y lo conducirá al bien supremo. Eulalio, con el paso de su discurso, ha dejado de preocuparse nada más por sanar su llaga, sino que intenta llevar a sus amigos a la catarsis —de la misma manera que Gamboa intentó hacer consciente a México de su ceguera. La noción del democracia cristiana se mantiene en pie mezclada con el romanticismo social.

El *yo* romántico no es en absoluto egotista, sino que es ante todo social. Los poetas de esa época quisieron observar directamente la vida, dejar que penetrara en ellos y se hiciera “el eco sonoro” de todas las aspiraciones de su tiempo. “El poeta no debe tener más que un modelo: la naturaleza, y nada más que un guía: la verdad”, dijo Hugo en el prefacio de *Cromwell*, para añadir más tarde que no debe tener más que una finalidad: guiar a los

hombres hacia el bien. Para esto último los románticos reivindicaron en primer lugar la libertad, exaltándola todos a porfía, reclamándola tanto en el dominio político como en la creación literaria. Era para ellos condición esencial del desarrollo del individuo y de su dignidad y les parecía que estaba en el orden de las cosas y que era deseada por la naturaleza o por Dios. En la mayoría de sus obras vemos que el deseo de libertad y el sentimiento del bien van unidos a afirmaciones o a exigencias metafísicas o religiosas (Picard: 41-42).

Eulalio, con el paso de su discurso, ha dejado de preocuparse nada más por sanar su llaga, sino que intenta llevar a sus amigos a la catarsis —de la misma manera que Gamboa intentó hacer consciente a México de su ceguera. En el discurso de Eulalio está presente la libertad e igualdad para todos los mexicanos, ideales que sostiene el Catolicismo Social al cual ya hice referencia. Aún aquí, el pesimismo de Viezca es demasiado fuerte. Observador del futuro incierto, Viezca se lamenta de saber que, aun cuando sus palabras pueden conmover a sus escuchas, ni Librado ni Liborio, así como los jóvenes, sufren del mal de la indiferencia. Aun así, Eulalio debe recitar sus argumentos con el fin de intentar generar un cambio y porque además, como una lámpara “el deber común estriba en sacudir delante de los ojos que resistense a ver, por cobardía o por incuria, el hachón de verdades que ha de iluminar los rincones y escondrijos donde, hacinadas y ocultas laten nuestras imperfecciones y gangrenas” (1348); el recurso de la repetición intenta enfatizar el dolor que la llaga produce en el espíritu del pueblo mexicano y el necesario combate que se le debe de dar a la infecta herida. Estos temas ya han sido tratados a lo largo del siglo XIX, baste como ejemplo el comentario que sobre la misión de la literatura sostiene José María Vigil en 1876:

En nuestra historia moderna la escena cambia [con respecto de la época antigua y colonial], pero el interés aumenta en vez de disminuir. No es aquí ya el trabajo sordo y latente de formación, es el movimiento tempestuoso de una revolución que trata de modelar una masa fluctuante sobre el padrón de grandes y generosas ideas. La lucha que se entabla toma gigantescas proporciones; los intereses que se debaten exigen los sacrificios que acarrea toda contienda armada; episodios variados, peripecias infinitas, en que el crimen se codea con la virtud, la traición con el heroísmo; agitación terrible en que con frecuencia llega a desaparecer toda esperanza de salvamento.

El problema de nuestra revolución, de admirable sencillez en el fondo, se presenta en la superficie tan complejo que no deben causarnos sorpresa los errores de apreciación en que han incidido con frecuencia, no sólo los extranjeros que se ocupan de nuestras cosas, sino los mismos actores de nuestra escena social y política. [...] He aquí, seguramente, otros tantos puntos de controversia para las inteligencias privilegiadas que no escasean en nuestro país, y cuyos trabajos podrían asegurar la constitución definitiva de la sociedad mexicana, señalando a todos, gobernantes y gobernados, el camino que hay que seguir para que México realice los sueños de prosperidad y grandeza, que sólo han formado hasta ahora una especie de desesperante espejismo por el contraste que resulta entre lo que debía ser y las frías realidades que nos rodean (Vigil: 274-275).

En ambos casos, tanto José María Vigil como Federico Gamboa, a través de la voz de Eulalio Viezca, buscan enseñarle la verdad al pueblo, el camino que se debe seguir para cambiar lo que es por lo que debería ser. Los dos escritores son idealistas en este sentido porque creen que a través de la literatura se puede educar y empujar a los lectores en la búsqueda de la verdad y del bien. Es la misión del escritor denunciar la injusticia y proclamar la fe en el progreso de la nación sin dejar de lado la religión que sirve como un instrumento para la salvación de las almas². Librado pues, como uno de estos jóvenes que está siendo educado por el discurso de Viezca, pregunta al filósofo cuál es la manera de enfrentar este problema y sanar la llaga social. En medio de su pesimismo, Eulalio asegura que el cambio no puede alcanzarse de manera inmediata, sino que será el trabajo de generaciones enteras. La solución de Viezca se encuentra en la descendencia y en el conservadurismo: “siempre que se venera la tradición, para que el porvenir se realice, y que lo que ideó el progenitor lo concluya el heredero. Sólo así la incansable siega de la Muerte no puede con la persistencia de la Vida, y los huecos de ayer se llenan hoy” (1351). El argumento se completa por efecto del Amor, porque sólo de una unión que se dé por amor

² La proclama de la misión de escritor se remonta a la Francia de la república: “Pero los más grandes poetas de la época habían de mostrar el camino y dar el ejemplo del romanticismo social. La misión del poeta fue proclamada con los mismos títulos que la del pueblo o la de Francia. Lamartine va a la Cámara en 1832, donde pretende ver las cosas desde arriba, es decir, subordinar la política al pensamiento social. Hugo aprovecha todas las ocasiones para protestar contra las injusticias y para expresar su piedad por los humildes y su fe en el progreso. Vigny, un poco después, con las reservas en él acostumbradas, deja traslucir que no es indiferente a los sufrimientos del pueblo. Todos expresan en sus obras una especie de socialismo humanitario, una filosofía social apoyada en las nociones de justicia, de progreso y de libertad” (Picard: 51).

es que la descendencia logrará producirse y continuar con el camino que ha sido trazado para alcanzar las virtudes mencionadas. Sólo por medio del amor, la “suprema ley” es capaz de procrear una raza piadosa que logre borrar la llaga nacional. Como este discurso se encamina hacia las soluciones; ahora sí es necesario que Eulalio y Nieves se enfrenten, para darle coherencia a las palabras de Viezca y para mostrar que sí es posible que por amor se perdonen los pecados y se logre engendrar una nueva generación misericordiosa.

El romanticismo social sigue presente en esta deliberación:

[El poeta] debe expresar los sentimientos y las aspiraciones del pueblo y aclarárselos si son confusos; debe consolarle de sus miserias, mostrándole el porvenir, ya que el poeta es un profeta inspirado por Dios, que proviene de él; y así es como el último objeto de su función consiste en guiar a la humanidad hacia sus destinos, de los que él tiene la revelación. Por ser el portavoz de Dios, deben los hombres seguirle y él se debe a su obra; debe purificarse para ser digno de ella, debe afrontar todo, padecer si es necesario, todos los sufrimientos, para cumplirla hasta su total acabamiento (Picard: 74-75).

Gamboa es un idealista en este sentido porque cree que a través de la literatura se puede educar y empujar a los lectores en la búsqueda de la verdad y del bien. Es la misión del escritor denunciar la injusticia y proclamar la fe en que la Providencia dará a la nación un instrumento para la salvación de las almas y la creación de una sociedad justa.

Cuando Eulalio viaja desde Veracruz a México, durante el episodio del tren y las gardenias, es posible encontrar otro argumento que funciona para comprobar la tesis de la sanación de las llagas por medio de la descendencia: Eulalio mantiene todavía entre sus manos el ramo de gardenias que compara con su propia existencia, una vida que nació pura y blanca en un punto indistinto. Pero él es un héroe romántico y se sabe a sí mismo centro del universo a quien “los naturales accidentes de aparecer y desaparecer revisten máxima entidad incomparable” (1258). Otra vez, el escenario toma los colores del espíritu de Eulalio, quien desde su perspectiva comparativa con el ramo de gardenias, se siente

marchito por haber sido arrancado de su estado de pureza y blancura. Así “la noche se señoreó de los campos, y los campos [como Eulalio] cubriéronse de tristeza infinita” (1258). Esta metáfora de la vida de Viezca como el ramo de gardenias funciona para anunciar la tesis que más adelante será mostrada al finalizar la novela. El hombre falla y cae, pero siempre queda su descendencia para encontrar el camino que lleva a la felicidad de los pueblos y las naciones: “siempre quedan los repuestos, las almácigas, los vientres prolíficos de las hembras y las simientes de los machos...” (1258).

Otro argumento que apoya esta tesis, es el diálogo que sostiene Eulalio con la ciudad. Es necesario recordar el ambiente onírico de estos momentos, Eulalio sueña despierto y además del sueño de encontrar una mujer que lo ame, los otros sueños de Eulalio se refieren a los cambios de la faz de la ciudad de México. Aquella ciudad que lo ha visto nacer y caer ya no es la misma por donde transita actualmente. Aquí, la narración se detiene y la retórica entra en acción. La ciudad se humaniza por medio de la prosopopeya y se convierte en una mujer inteligente que encadena a su enamorado para evitar que la olvide. Eulalio queda pasmado ante la metamorfosis que ejerce la luz eléctrica cuando ilumina los tradicionales muros de barro y las plazuelas. La ciudad se humaniza y habla al héroe: “Mírame bien, examínate concienzudamente, escudriña y hurga, y aunque te enteres de mis imperfecciones, mis defectos, son más, muchos más que mis excelencias y méritos, felicítame por éstos y compadéceme por aquéllos, que me mortifican y avergüenzan ante los extraños que me pueblan o visitan, y con razón maldicen de su suerte y de la mía...” (1306-1307). Bien es conocido que la ciudad es un personaje más dentro de las novelas de Federico Gamboa; como ya se ha mencionado, es la ciudad la devoradora de hombres en el mundo moderno, tal y como la describió el mismo narrador capítulos antes en esta novela. En este caso, la ciudad se ve como la tierra prostituida y pisoteada y que

debería ser defendida por quienes nacieron en ella y han enterrado en ella sus muertos. La ciudad luego se convierte en la madre amada que da vida a todos los que en ella han nacido y que también es la depositaria del alma así como la proveedora de bendiciones para los que en ella moran y trabajan. La ciudad se queja y esta vez, se observa un triple destinatario del discurso: Eulalio que debió abandonarla cuando fue encarcelado en Ulúa; el propio autor que escribe estas líneas exiliado desde Bruselas, y cualquier mexicano que se encuentre lejos de su patria. El reproche de la ciudad es como el de una madre que reprende a sus hijos, pero no lo hace con el fin de castigar, sino de educarlos. Por medio de la palabra, el escritor accede a una nueva realidad, en donde se sustituye el deseo de vivir dentro de la ciudad por la imagen que de ella se proyecta en el texto: “la palabra es el hecho fundamental, se convierte en el espacio de espera, donde los hombres despojados de su tierra crean un nuevo hogar” (Vossler: 101). Por eso es necesario detener el desarrollo de la historia en defensa de la creación de una ciudad que el mismo Gamboa extraña y a la cual, de momento no puede volver. La nostalgia del escritor es transmitida al héroe romántico que se vio en la necesidad de viajar y volver para poder admirar la belleza de la ciudad que antes le traía ingratos recuerdos: “¡Niégame que te resucité a tus padres, a tu padrino, a la mismísima Pilar, cuando no había cesado de amarte, y tú, enloquecido, no la trucidabas todavía!...” (1307-1308). Por medio de este discurso, el escritor arenga a los lectores a despertar de su letargo. Utilizando la metáfora de la ciudad como madre protectora, como nodriza que proporciona el alimento y como la piedad suprema porque otorga el descanso a los que en ella duermen perpetuamente, Gamboa intenta proclamar un manifiesto de defensa en el cual los mexicanos encuentren un rasgo de igualdad, ya que todos son nacidos en esta tierra; y que, después de esta identificación, sea el mexicano “un corazón único y un único brazo para defenderme y sucumbir por mí, más unidos, mejor dispuestos que cuando

extrañas manos bárbaramente me amputaron medio cuerpo, y cuando forzadores distantes, por más de un lustro inicualemente me estupraron...” (1309). La nación debe unir sus fuerzas para defender sus autonomía y su soberanía. Éste es el discurso con el cual se abre la arenga política de Gamboa con el fin de azuzar a los mexicanos a rescatar la ciudad de la lucha armada que para los años diez del siglo veinte se gesta y desarrolla en el territorio nacional.

En la concepción romántica hispanoamericana de marcado progresivismo la función de la literatura es definida como eminentemente de edificación política; aparece llamada a promover el perfeccionamiento de la vida republicana y democrática, a edificar moral y políticamente al ciudadano, a denunciar y castigar las deformaciones del régimen político prevaleciente o de los residuos del Antiguo Régimen (Goic: 63).

Eulalio, a través de este diálogo ficticio que sostiene con la ciudad, comprende que la ingratitud es el defecto por el cual no se puede alcanzar tan fácilmente la piedad. En la mente de Viezca —y en el discurso de Gamboa— se reconstruyen las más horrendas contradicciones sobre las cuales está fundada la ciudad: “junto a la cárcel de Belem, un marmóreo teatro en construcción, los edificios valiosos, escarneciendo a las más apremiantes necesidades; asfaltos encubridores de alcantarillados enjutos, que respiran miasmas... ¡Infeliz ciudad virreinal, siempre en espera de que sus pobladores se apiaden de ella” (1310). Y entonces, la visión del exiliado diplomático revierte el efecto trágico de la descripción citadina y la convierte en heroica por resistir los embates de la corrupción y de las malas administraciones. Gamboa golpea fuertemente la maquinaria gubernamental contemporánea —incluyendo la porfirista que fue capaz de promover la construcción del Palacio de Bellas Artes junto a la cárcel de Belem (ubicada en el antiguo convento de San Miguel Bethlem en las calles que actualmente llevan por nombre Tacuba y Bolívar). El pasaje termina con una reflexión un tanto pesimista de Eulalio Viezca, quien se siente minúsculo para poder lograr un cambio de esta situación. “¿para qué hacerse mala sangre, ni qué podía contra todos y contra todo?...” (1310). El héroe se resigna a su pequeñez, pero

el autor proclama la necesidad de unión de todos los que son pequeños como Eulalio para poder generar un cambio en la sociedad. Si se atiende al hecho de que Gamboa está escribiendo para conmover los sentimientos del lector, ésta es la misión del escritor que años antes había promovido José María Lafragua en su discurso “Carácter y objeto de la literatura” de 1844:

Se necesita sacudir violentamente la máquina social, para que sus resortes, enmohecidos por la helada indiferencia, vuelvan a ponerse en movimiento, y los seres inteligentes sean también a lo menos por un momento seres sensibles. [...] Refiera esta [la historia] en hora buena los acontecimientos tales como hayan sido; pero guárdese mucho aquélla [la literatura] de acabar de corromper el corazón al expresar el pensamiento de la sociedad. Pinte a ésta sin exagerarla: forme un cuadro de las costumbres para mejorarlas; y por entre los recuerdos de lo pasado y los ejemplos de lo presente deje columbrar al hombre una esperanza de felicidad para el provenir. [...] Habéis visto que su carácter es el de la sociedad que representa, su objeto expresar el pensamiento de esa misma sociedad, y que sólo en las épocas de transición ha carecido de fisonomía propia, porque la sociedad no la ha tenido. [...] He aquí el más noble oficio de la literatura: *allanar el camino a la verdad, encadenando a los hombres con la fuerza del sentimiento* (Lafragua: 74-76, las cursivas son mías).

Mientras conduce su carro, Eulalio piensa en la satisfacción que ha obtenido. Incluso sus acciones cambian y se vuelven alegres. Eulalio canta mientras se alista para el trabajo. Y concibe una idea de lo que significa la igualdad y la pretendida necesidad de tener un fin noble por el cual vivir. En el pensamiento de Eulalio —y en el discurso del autor, que ya se perfila como un discurso cada vez más dominante— aparece la noción de igualdad influida por la virtud de la esperanza: “Todos somos uno [...] a todos nos deleita vivir por vivir... es el instinto y el deber... la vida es incomparable, nada hay que la supere ni la iguale, y su sortilegio llega a tanto, que aunque se cuentan muchos más desgraciados que felices, pobres que ricos, enfermos que sanos, los suicidios son los menos... ¡Todos confían y esperan!...” (1295).

Cuando el negocio consiste en transportar cigarrillos a los pueblos aledaños, la jornada se torna mucho más feliz y también plena de significados. Librado Cruz, el joven

ayudante de Eulalio, recuerda su pasado campesino y el ambiente de lo bucólico se comienza a conformar con estos recuerdos. Eulalio dirige el carro mientras entregan la mercancía por San Ángel, Tacubaya, Mixcoac y Coyoacán, o Azacapotzalco, Tacuba y otros apartados lugares. A la hora de comer, los tranportistas toman los alimentos en cualquier fonda del camino —motivo que utiliza el escritor para criticar la falsa libertad de hombres y bestias cuando despojan los frenos de las yeguas pero las enganchan en las colleras mientras les dan hierba con la que las mantienen tranquilas (al pueblo, pan y circo, dice el refrán). Para los cocheros — y por metonimia, para los de abajo— lo único necesario es satisfacer el hambre para sobrevivir; no importa aspirar a la libertad porque sólo es importante satisfacer los instintos y las necesidades más básicas. Con la caída de la tarde, el silencio se apodera del ambiente y el regreso a casa se torna pacífico. Otra vez, el escritor hace uso de un motivo anticipatorio reflejado en el ambiente y que anuncia la reflexión del autor que se inspira en las églogas de Virgilio:

La tierra, las plantas y los árboles, en súbita quietud grandísima, en recogimiento místico casi; las hojas, flores y espigas, temblorosas como las vírgenes ignorantes y puras, que en las noches nupciales, amantes, sobresaltadas, esperan los acercamientos y caricias del hombre que ha de *fecundar sus entrañas castas*, para que en el dolor y en el amor continúa *germinando el divino prodigio de la vida* (1313, las cursivas son mías).

Como si fuera un profeta de Dios, como orador cristiano que es, Eulalio habla a través de parábolas a Librado y a Liborio. La metáfora del árbol es muy importante dentro del discurso de Viezca. Las ramas simbolizan los pueblos y las hojas, los individuos. Las ramas son fuertes y débiles, así como lo son las hojas que se mantienen pegadas a las ramas y las que caen ante el ataque del viento, respectivamente. En todos los sentidos la metáfora revela la contradicción-complemento del espíritu romántico que produce la necesidad de morir y renacer para perfección del alma —al mismo tiempo, motivo místico también. Esta

noción de complemento-contradicción se relaciona estrechamente con el amor, con lo cual, queda redondeado el argumento de Eulalio que procura curar la llaga nacional —así como las personales— por influjo del amor.

En la belleza y el amor encuentra el héroe el campo de pruebas idóneo para volcar su afán de infinitud. La pasión amorosa y la pasión estética del romántico son los frutos directos de su ansia de acción. Son, comprendidas así, flujos determinantes de ese sentimiento épico que es tan decisivo en todo pensamiento trágico-heroico. La pasión es la lanza que los hombres de «alma superior» dirigen contra la Nada. La pasión es un acto de suprema reafirmación de la voluntad y de la identidad. [...] Ciertamente que es consustancial con la conciencia romántica el conocimiento de la doble dimensión de la pasión. [...] el enamorado romántico percibe, con estricta simultaneidad la posesión y desposesión que conlleva su acción pasional. De ahí que la posesión amorosa —la estética es su paradigma porque el amor es la principal posibilidad de materialización de la belleza esencial— no solamente no escapa, sino que es el principal reflejo de la dialéctica romántica de los polos opuestos que se nutren y cercenan entre sí: vida-muerte, belleza-muerte, amor-muerte, placer-dolor, creación-destrucción, posesión-desposesión... (Argullol: 408).

Así que ha llegado el momento de la confesión total. Una noche en la que la conversación terminó de manera abrupta, Nieves entra en el cuarto donde descansa Eulalio, quien por primera vez, deja que sus instintos carnales lo guíen al momento de abrazar a la mujer que ama. En medio de la satisfacción de los deseos, justo en el instante en que, por primera vez, han decidido dejarse llevar por los dictados de sus cuerpos, Eulalio interrumpe para implorar a Nieves su perdón. Sin soltar a la amada, Eulalio confiesa poco a poco su pasado. Viezca es un asesino, pero ante los ojos de Nieves es tan sólo el hombre que ama y que no desea perder jamás. La redención viene, no de las palabras, sino del propio cuerpo que exorciza de esta manera la sensualidad del acto y sólo deja vigente la posibilidad de reproducción de estos dos seres.

Tan rudo fue el golpe, que ambos se estremecieron. Eulalio volvió a vivir su crimen, y Nieves sintió como si la rozarán las alas de un murciélago... Pero el mismo estremecimiento resultó causa de que sus cuerpos se juntaran más; de que la carne ¡trionfadora eterna!, borrara el crimen y suprimiera el castigo. Compadecida de aquella nueva pareja que se amaba, misericordiosamente otorgó a Eulalio el perdón y a Nieves el olvido... (1355)³.

³ “La pasión amorosa romántica no es “platónica”, sino que contempla, con todas sus consecuencias, el placer y la sensualidad. El amor “platónico” es totalmente antitrágico porque renuncia al placer para evitar el dolor; el amor romántico, por el contrario, asume a uno y a otro como hermanos inseparables. El primero rehúye la

La última parte del discurso de Viezca ya no tiene palabras, sino que aquí funciona la demostración de los argumentos. La materia corporal de nuestro héroe se está pudriendo por las heridas que lo acosan. Dice el narrador que se consume su cuerpo, se quiebra su color y el ánimo se le ennegrecía. Nieves se preocupa por la razón de Eulalio, y el hombre se aferra a sus premisas. Nieves está embarazada y no sabe cómo enfrentar la situación pues está amancebada con Viezca y no ha podido regularizar su matrimonio ni por la vía legal ni por la vía religiosa. Ninguna de ellas importa, el bebé que dentro de Nieves crece es suficiente promesa para Viezca.

Como en otras ocasiones, la narración de Gamboa describe la ceremonia del grito de Independencia. Ni Eulalio ni Nieves acuden a la celebración, pero a la siguiente mañana, se observa a los dos personajes frente al teatro marmóreo en construcción, en la esquina de la Alameda, ahí donde, como ya se mencionó, la mentira de una ciudad progresista se construye con palacios marmóreos al lado de las cárceles y frente a los barrios miserables como el de Yee Sang, en la calle de Dolores. El desfile inicia y frente a Eulalio y Nieves pasan “los responsables de la llaga nacional: éranlo las autoridades, que hacía siglos pasan y pasan junto al pueblo, y no acaban de abrirle los brazos, ni le reconocen todos sus derechos, y en las guerras los mutilan, y en la paz los menosprecian...” (Gamboa 1965: 1358) —otra vez el discurso reprobivo. Eulalio alguna vez perteneció a esta brillante élite soldadesca que oprime y engaña al pueblo, pero gracias al asesinato cometido escapó de la suerte de ser un opresor, aunque por ser pecador, cayó en el otro bando, el de los oprimidos.

consumación amorosa; el segundo no. Lo que ocurre es que el *enamorado* romántico reconoce en esta consumación el punto de inflexión a partir del cual la pasión muestra su faz desposesora y exterminadora. No hay duda de que desde el punto de vista de la autopiedad, renunciar a la consumación amorosa es una buena manera de desconocer el dolor, pero esto es totalmente impropio de la tragicidad del pensamiento romántico” (Argullol: 410).

Al obtener el perdón de la justicia humana, se vio en la necesidad de recorrer un sinuoso camino para obtener el perdón que vale, el de la mujer y el de Dios. Finalmente, después de casi quince años de peripecias, Eulalio ha logrado alcanzar la redención de su alma y, en el último acto de amor descrito en la novela, tiene entre sus manos la cura contra las llagas nacionales, un descendiente que pueda volver una realidad las palabras del orador cristiano, de su padre Eulalio Viezca.

Conclusiones

Conclusiones

La llaga ha quedado perdida en el silencio. Con esta noción comencé a escribir el desarrollo de mi tesis. Contrario a lo que sucedió con *Santa*, esta novela no tuvo más que una segunda edición durante la vida de su autor; edición realizada por Eusebio Gómez de la Puente quien, por si fuera poco, tuvo que defender los libros de Gamboa del ataque que sufrió su librería el 21 de diciembre de 1914 y del cual, Gamboa refiere en su diario: “Que los carrancistas se tiraron de los pelos, porque no pudieron clavar sus garras en mis muebles, antigüedades, pinturas, ecétera [...] Que según Rafael Landívar y otros tan bien informados como él, yo no debo ni pensar todavía en mi regreso... ¿Pensar? No pienso otra cosa. ¿Intentarlo? *Pas si bête!*” (VI: 203). En vez del famoso escritor que le dio vida a la prostituta más conocida de la literatura mexicana, Gamboa se ha convertido en el porfirista que no tiene cabida dentro de la sociedad revolucionaria que se intenta reconstruir nuevamente. Gamboa quedó manchado por el conservadurismo que lo inclinó a volverse el candidato a la presidencia por el Partido Católico, el desterrado por el usurpamiento del gobierno de Victoriano Huerta, el traidor que colaboró en la diplomacia durante el mandato de este tirano, y el exiliado en Cuba que, aún después de su regreso, nunca negó su cercanía con don Porfirio Díaz. Curiosamente, su libro tiene cabida en el cine, tiempo más tarde, cuando los guerrilleros más importantes han muerto y la paz comienza a asomarse en el horizonte de México. Primero como una respuesta al rotundo éxito de la *Santa* que dirigió Peredo, luego en 1937, cuando el movimiento cristero ha sido aplastado, y las quejas sobre los gobiernos mexicanos resuenan desde Roma con las encíclicas del papa Pío XI titulada *Acerba animi* de 1931 y *Nos es muy conocida* de 1937. La novela de Gamboa vuelve a la pantalla grande, esta vez en versión sonora, y el discurso católico romántico resucita. Ésta es la última vez que aparece en el mundo cultural mexicano la novela. Después volverá a

silenciarse. Prueba de eso, son las historias de la literatura que se han citado y que, en la mayor parte de los casos, declaran fechas incorrectas de su primera publicación.

Otro motivo que es necesario volver a considerar al momento de estudiar ésta y todas las obras de Gamboa, es el eclecticismo que existe en todas sus obras. Críticos e historiadores de la literatura se han dedicado a reafirmar que este escritor es el máximo representante del naturalismo mexicano, fiel al manifiesto de la novela experimental de Émile Zola. Mi intención de crear una visión alejada del naturalismo, nació por la postura de Francisco Monterde, quien cree que esta novela puede ser considerada como heredera de *Los miserables* de Victor Hugo. Esto me llevó a leerla bajo otra lente, la del romanticismo social que creo se ajusta mucho mejor. Si bien es cierto que aparecen signos muy propios del naturalismo, como la herencia nefasta de un padre alcohólico que se cierne sobre el protagonista, o la bestia humana en que parece que se convierte Eulalio cuando asesina a Pilar, es mucho más profundo el trabajo que realiza el autor ante la necesidad de explorar los ambientes de degradación con el fin de encontrar una luz que redima el alma y el corazón del personaje. Al mismo tiempo, mientras Eulalio busca la redención, observamos a un personaje como Gregorio Báez que denuncia los males de la sociedad en la que vive y hace uso del recurso periodístico para criticar, lo vemos caer en la cárcel, pero nunca arredrarse ante el trabajo forzado ni perder sus ideales. Al salir de la prisión, continúa su labor. Ambos personajes se dejan guiar por el sueño: el de la libertad de expresión, el de la esperanza para todos los mexicanos. Eulalio llama a Gregorio —y con él a todos los librepensadores— soñador, a quien se le debe dar una tribuna para ser escuchado en vez de vilipendiarlo. Como los personajes de Victor Hugo, los de Gamboa manifiestan claramente su búsqueda de la paz interior, así como de la paz y el bien para la tierra que los vio nacer. Por estas razones, *La llaga* no es una novela naturalista que abreve totalmente de la tinta de

los hermanos Goncourt o de Émile Zola, “novelas experimentales” que de por sí no pueden ser escritas en un ambiente donde los escritores han sido educados por el positivismo de Gabino Barreda, pero que en el ambiente íntimo de sus hogares continúan recibiendo una formación religiosa fervientemente católica. El manifiesto de los poetas sociales franceses pervive en Gamboa. Si Lukács ha dicho que el mismo Zola termina siendo más romántico que Victor Hugo, es posible afirmar la posibilidad de un Gamboa dueño de la pluma romántica social y representante de un romanticismo en donde observamos al individuo, al sonámbulo, al suicida, al héroe que defiende la libertad, al que se cobija en el recurso de la esperanza; a las mujeres débiles, a las *femmes fatales*, a la caída, el pecado y la redención por el amor más que por el sufrimiento. Una novela donde los héroes degradados, luchan y discurren en busca de altos ideales: de la verdad, de la igualdad y del bienestar social.

Como dice el propio Gamboa en su dedicatoria

En su regazo augusto de patria, quiero recitar [esta novela], con el anhelo de que las frentes que se inclinan sobre mis páginas, piensen en las demás independencias de que México ha menester, y que sólo sus hijos podemos procurarles, si, según lo afirman los de arriba y los de abajo [...] de veras lo amamos y de veras anhelamos verlo sin peligros de fuera ni llagas dentro, realizar su vida y alcanzar los destinos de relativa ventura, alcanzados por las nacionalidades que [...] tienen derecho a que se las considere felices y grandes (1126).

Con todo y la necesidad de una luz de esperanza en el momento de la lucha armada que se viene desarrollando para 1912, la novela no fue discutida ni criticada. Considero que esta novela no fue leída, como lo fue *Santa* o cualquiera de las novelas del joven Gamboa, por dos motivos esenciales. El primero y más claro es que la temática ya no tiene que ver con temas verdaderamente escabrosos para la moral del tiempo en el que fueron escritas. No hay adulterio, ni prostitutas, ni monjas tentadas por el deseo. Hay amores interrumpidos, como el de Gregorio Báez; también relaciones pasionales como la de Eulalio y Pilar; sin embargo, el final de esta novela no lleva al lector al morbo que le

produce una hetaria, una monja que deja los hábitos por la pasión o los amantes no consagrados por el matrimonio. *La llaga* conlleva un discurso totalmente diferente. Eulalio Viezca es un romántico moderado; víctima del sistema militar que provocó que su padre se perdiera por el alcohol; víctima de la laxitud de la sociedad que le permitió relajar su moral y perderse por culpa de la lujuria y la pasión desmedida; pero, después de perderse, encuentra un asidero para caminar el sendero hasta alcanzar la redención. En la cárcel, donde ningún otro preso aspira a ser reformado, él encuentra un pozo de sabiduría en los libros y en los diálogos con Martiniano, lecturas y pláticas que le darán la capacidad de discernir entre lo bueno y lo malo; al ser liberado, se enfrenta con diversas pruebas: la tentación de la carne —el callejón de Dolores y la aparición de Delia— el enfrentamiento con los pecados del pasado, la obtención del perdón y la bendición de los ángeles intercesores —la visita y el diálogo con los cuerpos de doña Adela y el compadre Riaño—, el ascenso desde el mundo degradado —la casa de juego y la fábrica de cigarros— hasta encontrar el perdón por el sufrimiento y por el amor. La tónica que priva en la construcción de este personaje es la del camino del héroe romántico mezclada con la del orador cristiano, nociones comentadas a lo largo de este trabajo.

Gamboa está transfigurando la realidad dentro de su novela, como dice Candido, pues está utilizando las categorías que debe tener un orador sagrado cuya función ya no es evangelizar, “sino de reafirmar los principios de la fe inculcada” (Flores: 26) Viezca es un orador al estilo de aquellos que desde el púlpito lanzan su discurso con el fin de convencer a la grey de vivir bajo los mandatos de la ley de Dios. Pero para poder ser un mejor ejemplo, como los santos, como los padres de la Iglesia, Eulalio al ser liberado, se enfrenta con algunas de las pruebas que un hombre en camino de purificación debe sortear según la tradición occidental —la tentación de la carne en el callejón de Dolores y la aparición de

Delia, la prostituta que lo tienta y a la cual rechaza; el enfrentamiento con los pecados del pasado; la obtención del perdón y la bendición de los ángeles intercesores, la visita y el diálogo con los cuerpos de doña Adela, su madre, y el compadre Riaño; el ascenso desde el mundo degradado, la casa de juego y la fábrica de cigarros— hasta encontrar el perdón por el sufrimiento y por el amor. La tónica que priva en la construcción de este personaje es la del camino del héroe romántico mezclada con la del santo católico, arbitrios que transfiguran la realidad, por medio de la mimesis dentro de la narración. En esta mezcla estriba la segunda causa por la cual considero que esta novela se perdió en el silencio. Nuevamente debo recordar que fue escrita entre 1910 y 1912, tiempo para el cual, se ha producido la caída del general Porfirio Díaz, han surgido diversos levantamientos en toda la república, Zapata ha dado a conocer el “Plan de Ayala”, entre otros sucesos clave para entender la Revolución mexicana. El pueblo se ha levantado en armas. El discurso imperante en el tiempo de la creación de esta narración es el de la guerra y el fusil, no el del orador que conmueve por medio de la palabra, el que busca arengar a sus compatriotas para que, por medio de la democracia, se logre el cambio y la mejora. Por si esto fuera poco, este discurso de esperanza, de igualdad, de libertad y de justicia, proviene de la pluma de uno de los más cercanos colaboradores de Porfirio Díaz. Todo aquello que huele a porfirismo debe destruirse, como muestra la querrela de Eusebio Gómez para defender las posesiones de Gamboa del ataque carrancista, o la destrucción de la casa japonesa de José Juan Tablada —así como el “exilio” de ambos en Nueva York de éste y en Cuba, de aquél. La tónica del orador cristiano no es el estilo adecuado para escribir ni para persuadir a los lectores que para este momento se encuentran en otro momento de la vida social. Ni tampoco lo será más adelante, cuando la paz se ha alcanzado, pero es necesario recordar los horrores de la guerra, momento en el que aparecen y se instalan en el canon los narradores como Mariano

Azuela, Martín Luis Guzmán y Rafael F. Muñoz. El tema es el mismo, pero la novela de la Revolución no le cede paso al romanticismo social de Gamboa, repito, porque éste último es porfirista, y porque su retórica no es la adecuada para hablar de la necesidad de lucha. Creo que este es el motivo por el cual esta novela no forma parte del sistema literario, tomando en cuenta que para que exista el sistema debe haber lectores que respondan a las incitaciones de un texto. Gamboa cumple con producir un discurso adecuado a la situación, pero es su posición de porfirista y su discurso pasado de moda los que no le permiten que sea oportuno.

El buen discurso retórico es el que se acomoda perfectamente a la situación, o sea, aquel que pronuncia el orador en el momento oportuno (*kairós*) y apoyándose en medios de persuasión (*písteis*) adecuados a su empresa, que consiste en producir, con el conveniente consentimiento y aprobación de los oyentes, un cambio que convenía realizar en la situación (*katástasis*) (López Eire: 158).

Por esta sola causa, no es un buen discurso retórico, lo cual no quita el hecho de que esté perfectamente estructurado para la situación que se vive. El arbitrio transfigurador, la *katástasis* de la que habla López Eire, funciona en diferentes esferas. Me gusta pensar que esto es lo que le da un significado a las llagas del cuerpo de Eulalio: llagas que en la realidad sólo aparecen por lo estático del cuerpo del enfermo, pero que dentro de la novela se llenan de simbolismo y significan el producto del pecado que persigue a Eulalio. Otro símbolo de esta tranfiguración es el desfile de Independencia que sirve, dentro de la novela, no para celebrar el centenario de la liberación de España, sino para poner de relieve el hecho de que ni por la guerra, según Viezca y según Gamboa, se ha alcanzado la libertad a la que sólo podrá llegarse por la descendencia. Pero mucho más profundo me parece el trabajo que realiza nuestro autor para mezclar la política católica social en el discurso de esta novela y que deposita esta mezcla en la boca de un personaje venido a menos, como

Eulalio Viezca. Aquí los símbolos y el discurso adquieren una globalidad puesto que las llagas ahora sí son estigmas que pueden funcionar para santificar a un hombre que ha pasado por la tentación y ha sido purificado, como las historias hagiográficas. Eulalio, puro y marcado con las heridas de la pasión, puede y debe predicar para que su pueblo logre obtener la libertad de las llagas que a él también lo aquejan. Sólo por efecto de la mimesis se permite que sea un desposeído quen pueda mostrarnos el camino a la salvación y la libertad.

“Este cuento que quizás sea verdad, y que por serlo resulta triste, como es triste la mayoría de las verdades, va dedicado a México, mi tierra, en el primer centenario de su independencia política de España” (1126). Casi cien años han pasado desde que fuera escrita *La llaga* de Federico Gamboa. Ya sin la carga tan profunda de odio y rencor con lo que huele y sabe a porfirismo, sin la presión de llamar naturalismo a toda la obra de Federico Gamboa, y con un ojo crítico mas purificado de las grandes verdades pronunciadas por quienes escribieron las historias de la literatura mexicana durante el siglo XX, creo que es justo volverla a la mesa de discusión entre los lectores que vivimos la llegada de un segundo centenario de la Revolución de Independencia.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

ALEGRÍA, Fernando. 1974. *Historia de la novela hispanoamericana*, 4ª ed. (México: Andrea).

ARANGO, Manuel Antonio. 1989. *Origen y evolución de la novela hispanoamericana*, 2ª ed. (Bogotá: Tercer Mundo)

ARGULLOL, Rafael. 2008. *El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo*. (Barcelona: Acantilado), El Acantilado, 162.

ARNALDO, Javier. 1996. “El movimiento romántico” en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, ed. Valeriano Bozal, vol. 1. (Madrid: Visor), La balsa de la medusa, 80. pág. 195-205.

AZUELA, Mariano. 1947. “Federico Gamboa” en *Cien años de literatura mexicana*. (México: Botas), pág. 189-206.

BAJTIN, Mijail. 1987. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Conroy. (Madrid: Alianza), Alianza Universidad.

-----, 1989. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”, en *Teoría y Estética de la novela. Trabajos de investigación*, trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, (Madrid: Taurus), Teoría y Crítica Literaria, pp. 237-409.

BARREDA, Gabino. 2005. “Oración cívica”, en Ignacio Sosa (ant.), *El positivismo en México*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México), Biblioteca del Estudiante Universitario, 140. pp. 1-41.

BATAILLE, Georges. 1997. *El erotismo*, trad., Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin (México: Tusquets)

BÉGUIN, Albert. 1954. *El alma romántica y el sueño*, trad. Mario Monteforte Toledo. (México: Fondo de Cultura Económica), Lengua y Estudios Literarios.

BELLINI, Giuseppe. 1997. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, 3ª ed. (Madrid: Castalia).

BÉNICHOU, Paul. 1981. *La coronación del escritor. 1750-1830. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*, trad. Aurelio Garzón del Camino. (México: Fondo de Cultura Económica), Lengua y Estudios Literarios.

BÉNICHOU, Paul. 1984. *El tiempo de los profetas. Doctrinas de la época romántica*. (México: Fondo de Cultura Económica), Lengua y Estudios Literarios.

BERLIN, Isaiah. 2000. *Las raíces del romanticismo*, 2 ed., ed. Henry Hardy, trad. Silvina Marí. (Madrid: Taurus), Pensamiento.

La Biblia, XVII ed., texto íntegro traducido del hebreo y del griego (México. Ediciones Paulinas Verbo Divino).

BORNAY, Erika. 2001. *Las hijas de Lilith*, 4ª ed. (Madrid: Cátedra), Ensayos Arte.

BRUSHWOOD, John. 1998. *Una especial elegancia: narrativa mexicana del porfiriato* (México: Universidad Nacional Autónoma De México), Textos de Difusión Cultural: El Estudio.

CAMPBELL, Joseph. 1959. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, trad. Luisa Josefina Hernández. (México: Fondo de Cultura Económica), Psicología, Psiquiatría y Análisis.

CANDIDO, Antonio. 2007. “Crítica y sociología (tentativa de aclaración)”, en *Literatura y sociedad. Estudios de teoría e historia literaria*, trad. Jorge Ruedas de la Serna. (México: Universidad Nacional Autónoma de México), Literatura y Ensayo en América Latina y el Caribe, 4, pág. 25-41.

CARBALLO, Emmanuel. 1991. *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*. (Guadalajara: Universidad de Guadalajara-Xalli)

CHAVES Pacheco, José Ricardo. 1997. *Los hijos de Cibeles: cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México), Cuadernos del Seminario de Poética, 17.

------. 2005. “‘La mujer es más amarga que la muerte’: Mujeres en la prosa modernista de México” en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.) *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México), vol. 1, pp. 231-244, Al Siglo XIX. Ida y Regreso.

CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant. 1986. *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. (Barcelona: Herder)

CICERÓN, Marco Tulio. *Lelio: de la amistad*, trad. Julio Pimentel Álvarez. (México: Universidad Nacional Autónoma de México), Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana.

DANTE Alighieri. 1979. *La divina comedia*, estudio preliminar, Jorge Luis Borges, trad., Cayetano Rosell, notas, Narciso Bruzzi. (México: Grolier International-Cumbre), Los Clásicos.

DOMÍNGUEZ Michael, Christopher, “Del salón a la celda”, en *Vuelta*. (México), núm. 149, abril de 1989, pág. 19-26, versión online en www.letraslibres.com/pdf.php?id=2695

-----, 1994. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, tomo 1. (México: Fondo de Cultura Económica), Letras Mexicanas.

FERRER, Eulalio. 2003. El lenguaje de la inmortalidad. Pompas fúnebres, pról. Miguel León-Portilla. (México: Fondo de Cultura Económica), Tezontle.

FICINO, Marsilio. 1994. Sobre el amor. Comentarios al *Banquete* de Platón. trad. y notas, Mariapía Lamberti y José Luís Bernal. (México: Universidad Nacional Autónoma de México), *Nuestros clásicos*, 70.

FLORES Ramos, Alicia. 1998. “Luz de predicadores de Joaquín Díaz Betancourt”, en Jorge Ruedas de la Serna (coord.), *De la perfecta expresión. Preceptistas iberoamericanos, siglo XIX*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México).

FOUCAULT, Michel. 2008. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, 35ª ed., trad. Aurelio Garzón del Camino. (México: Siglo XXI)

FREUD, Sigmund. 1919. “Lo siniestro”, en *Sigmund Freud. Obras Completas*, versión online en <http://perso.gratisweb.com/SigmundFreud/19171923/losiniestro/index.html>

FURET, François (Ed.). 1995. *El hombre romántico*, trad. Mauro Armiño, José Luis Gil Aristu, Nellie Manso, Esther Benítez y Francisco Martín. (Madrid: Alianza)

GALÍ Boadella, Montserrat. 2002. *Historias del Bello sexo. La introducción del Romanticismo en México*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México), *Estudios y Fuentes del Arte en México*, 72.

GAMBOA, Federico. 1927. *El evangelista, novela corta*. (México: Librería Guadalupana).

GAMBOA, Federico. 1965. *La llaga*, en *Novelas de Federico Gamboa*, pról. Francisco Monterde. (México: Fondo de Cultura Económica), Letras Mexicanas.

-----, 1979. *Santa*, pról. Ma. Guadalupe García Barragán. (México: PROMEXA)

-----, 1994. *Impresiones y recuerdos*. (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), *Memorias Mexicanas*.

-----, 1995. *Mi diario. Mucho de mi vida y algo de la de otros*. 7 vols. (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), *Memorias Mexicanas*.

-----, 2002. *Santa*, estudio introductorio Javier Ordiz. (Madrid: Cátedra), Letras Hispánicas.

GARCÍA Barragán, María Guadalupe. 1979. *El naturalismo en México. Reseña y notas bibliográficas*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México), Cuadernos del Centro de Estudios Literarios.

-----, (ed.). 2004. *Victoriano Salado Álvarez: Crítico de Federico Gamboa*. (Guadalajara: El Colegio de Jalisco), Ensayos.

GARCÍA Naranjo, Nemesio. 1940. “El maestro de la armonía y de la gracia”, en *Homenaje a Federico Gamboa*. (México: Academia Mexicana de la Lengua).

GIES, David T. 1989. (ed.). *El Romanticismo*. (Madrid: Taurus), Serie *El escritor y la crítica*, 197.

GIVONE, Sergio. 1995. “El intelectual”, en François Furet, (ed.). 1995. *El hombre romántico*, trad. Mauro Armiño, José Luis Gil Aristu, Nellie Manso, Esther Benítez y Francisco Martín. (Madrid: Alianza), pp. 239-271.

GOIC, Cedomil. 1991. “*El Romanticismo y la novela*”, en *Cedomil Goic (dir.)*. Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. II del Romanticismo al Modernismo. (Barcelona: Crítica), pág. 63-67.

GONZÁLEZ Peña, Carlos. 1938. “Las bodas de oro de Federico Gamboa” en 1987. *Novelas y novelistas mexicanos*, ed. Emmanuel Carballo. (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad de Colima), pp. 109-121, *La Crítica Literaria en México*, 7.

-----, 1954. *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*, 5ª ed. (México: Porrúa).

HALE, Charles A. 2002. *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*, trad. Purificación Jiménez. (México: Fondo de Cultura Económica).

HEGEL, George W. F. 1985. *Estética 5: La forma del arte romántico*, trad. Alfredo Llanos. (Buenos Aires: Siglo Veinte)

HENRÍQUEZ Ureña, Pedro. 1964. *Las corrientes literarias en la América hispánica*, 3ª. ed. (México: Fondo de Cultura Económica), *Literatura Moderna, Pensamiento y Acción*.

HUGO, Víctor. 1947. “Prefacio” a *Cromwell*, trad. J. Labaila. (Madrid: Espasa-Calpe), pág. 3-25.

-----, 2004. *Los miserables*, trad. María Rosa Duhart. (México: Andrés Bello)

JIMÉNEZ Rueda, Julio. 1944. *Letras mexicanas en el siglo XIX*. (México: Fondo de Cultura Económica), *Tierra Firme*, 3.

KAYSER, Wolfgang. 1964. *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, trad. Ilse M. Brugger. (Buenos Aires, Nova).

KEMPIS, Tomás de. 1536. *Imitación de Cristo*, trad. Fray Luis de Granada. (San Martín de Valdeiglesias: Parroquia de Pelayos de la Presa) versión online en <http://www.pelayos.org/downloads/imitaciondecristo.pdf>

LAFRAGUA, José María. 1844. “Carácter y objeto de la literatura”, en Jorge Ruedas de la Serna, *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pp. 70-77.

LAZO, Raimundo. 1967. *Historia de la literatura hispanoamericana. El siglo XIX (1780-1914)*. (México: Porrúa), Sepan Cuántos..., 65.

LITTLEFIELD, Walter. 1906. “Fogazzaro’s much discussed novel” en *New York Times*, 11 de agosto, edición online en http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?_r=1&res=9E07E2D8113AE733A25752C1A96E9C946797D6CF

LÓPEZ Eire, Antonio. 1996. *Esencia y objeto de la retórica*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México), Bitácora de Retórica, 4.

LUDMER, Josefina. 2001. “Una lectura de *Santa*” en Rafael Olea Franco (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. (México: El Colegio de México) pp. 207-212.

LUKÁCS, Georg. 1935. “La polémica entre Balzac y Stendhal” en 1965. *Ensayos sobre el Realismo*, trad. Juan José Sebrelli. (Buenos Aires: Siglo Veinte) pp. 87-110.

-----, 1940. “Para el centenario de Zola” en 1965. *Ensayos sobre el Realismo*, trad. Juan José Sebrelli. (Buenos Aires: Siglo Veinte) pp. 111-124.

MEYER, Jean. 1992. *El catolicismo social en México hasta 1913*. (México: Instituto de Doctrina Social Cristiana), Diálogo y Autocrítica, 1. Fragmentos en http://imdosoc.org/plataforma/index2.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=47&Itemid=79

MORALES, Carlos Ramón. 1996. “Herencias malditas” en *LiberAddictus*, (México: Liberaddictus A.C.), núm 32, versión online en <http://www.liberaddictus.org/Pdf/0386-32.pdf>

NERVAL, Gerard. 1994. *Aurelia o el sueño y la vida*. (México: Ediciones Coyoacán).

OVIEDO, José Miguel. 2001. *Historia de la literatura hispanoamericana. 2. Del romanticismo al modernismo*. (Madrid: Alianza) Alianza Universidad Textos.

PACHECO, José Emilio. 1995. "Introducción" a Federico Gamboa, *Mi diario. Mucho de mi vida y algo de la de otros*. (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes) Vol. 1. pp. IX-XXX. Memorias Mexicanas.

-----, 1999. "Mi diario (1892-1939) Federico Gamboa y el desfile salvaje", en *Letras Libres*. (México) febrero. versión online en <http://www.letraslibres.com/index.php?art=5665>

PANI, Erika. 2001. "Democracia y representación política. La visión de dos periódicos católicos de fin de siglo, 1880-1910", en Claudia Agostoni y elisa Speckman (eds.). *Modernidad, tradición y alteridad. La ciudad de México en el cambio de siglo (XIX-XX)*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México), Historia Moderna y Contemporánea, 37, pp. 143-160.

-----, 2005. "'Para difundir las doctrinas ortodoxas y vindicarlas de los errores dominantes': los periódicos católicos y conservadores en el siglo XIX", en Belem Clark de Lara y Elisa Spackman. *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, vol II. (México: Universidad Nacional Autónoma de México), pp. 119-130.

PEDRAZA Jiménez, Felipe (coord.). 2000. *Manual de Literatura hispanoamericana. II. Siglo XIX*. (Navarra: Cenlit).

PÉREZ Monroy, Julieta. 2005. "Modernidad y modas en la Ciudad de México: de la basquiña al túnico, del calzón al pantalón", en Anne Staples (coord.) *Historia de la vida cotidiana en México. Bienes y vivencias. El siglo XIX*, vol. 4. (México: Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México).

PÉREZ Salas, María Esther. 2005. "El trajín de una casa", en Anne Staples (coord.) *Historia de la vida cotidiana en México. Bienes y vivencias. El siglo XIX*, vol. 4. (México: Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México).

PICARD, Roger. 2005. *El Romanticismo social*, trad. Blanca Chacel. (México: Fondo de Cultura Económica), Conmemorativa 70 Aniversario, 23.

PICATTO, Pablo. 1997. "La construcción de una perspectiva científica: miradas porfirianas a la criminalidad", en *Historia Mexicana 185*. (México: El Colegio de México), vol. XLVII, núm. 1, julio-septiembre, pp. 133-181.

PIMENTEL, Luz Aurora, 1998, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Siglo XXI.

PLATÓN. 2000. *Diálogos. Fedro*, introd., trad. y notas, C. García Cual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo. Vol III. (Madrid: Gredos), Biblioteca Básica Gredos, 26.

POE, Edgar Allan. 2008. "El corazón delator", trad. Julio Cortázar, en *Biblioteca Digital Ciudad Seva*, versión online en

<http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ing/poe/corazon.htm>

PRAZ, Mario. 1999. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, trad. Rubén Mettini. (Barcelona: El Acantilado).

PRENDES Guardiola, Manuel. 2002. *La novela naturalista de Federico Gamboa*. (Logroño: Universidad de la Rioja).

------. 2004. “Cerca del mundanal ruido (una interpretación romántica de Federico Gamboa) en *Literatura Mexicana*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México), 1-15. pp. 37-52.

ROUGEMONT, Denis de. 1993. *Amor y Occidente*, trad. Ramón Xirau y Joaquín Xirau. (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), Cien del Mundo.

SALADO Álvarez, Victoriano. 1896. “Suprema Ley” en María Guadalupe García Barragán (ed.). 2004. *Victoriano Salado Álvarez: Crítico de Federico Gamboa*. (Guadalajara: El Colegio de Jalisco), Ensayos, pp. 53-58.

SANDOVAL, Adriana. 2005. *De la literatura al cine. Versiones fílmicas de novelas mexicanas*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México).

------. 2008. *Los novelistas sociales. Narrativa mexicana del siglo XIX*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México), Letras del Siglo XIX.

SHAKESPEARE, William. [1872] 1999. “Julieta y Romeo” en *Obras de William Shakespeare...*, vol. III, trad. Matías de Velasco y Rojas, Marqués de Dos Hermanas. (Madrid: R Berengüillo), edición online en Biblioteca Virtual Cervantes.

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01593074980144858540035/>

SOLANA, Guillermo. 1996. “El romanticismo francés. El monólogo absoluto”, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, ed. Valeriano Bozal, vol. 1. (Madrid: Visor), La balsa de la medusa, 80. pág. 291-305.

SOSA, Ignacio (ant.). 2005. “Introducción” a *El positivismo en México*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México), Biblioteca del Estudiante Universitario, 140.

TOLLINCHI, Esteban. 1989. *Romanticismo y modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*. (San Juan: Universidad de Puerto Rico), Vol. 1.

ULLOA, Berta, 2000. “La lucha armada”, en *Historia General de México*. (México: El Colegio de México), pp. 757-819.

URIBE, Álvaro. 1999. *Recordatorio de Federico Gamboa*. (México: Breve Fondo Editorial).

VIGIL, José María. 1996. "Algunas consideraciones sobre la literatura mexicana", en Jorge Ruedas de la Serna, *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México), pp. 273-284.

VIZCARRA Ruiz, María Alejandra. 2001. *El proceso de democratización en México. 1812-2000*. (Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez).

VOSSLER. Karl. 1943. *Filosofía del lenguaje*. (Buenos Aires: Losada)

WARNER, Ralph E. 1953. *Historia de la novela mexicana en el siglo XIX*. (México: Antigua Librería Robredo).

WALLACE, Lewis. 1971. *Ben-hur*, introd. Joaquín Antonio Peñalosa. (México: Porrúa), Sepan Cuántos..., 170.