

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

“FUNCIONES Y SIGNIFICADOS DEL ESPACIO DIEGÉTICO EN *METAMORFOSIS* DE  
FEDERICO GAMBOA”

TESIS  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA  
**PAULINA SEVERO MARTÍNEZ**

ASESORA: DRA. ADRIANA M. DE TERESA OCHOA  
CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2023



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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 Blanca Estela Treviño, por las más grandes lecciones.

## ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	4
<b>Capítulo 1. La narrativa de Federico Gamboa</b>	
1. 1. Actitudes y personajes románticos.....	7
1. 2. Rasgos realistas.....	11
1. 3. Afinidades y discrepancias con el naturalismo.....	14
1. 4. Síntesis de su pensamiento literario.....	20
<b>Capítulo 2. La importancia de los espacios en la obra de Federico Gamboa</b>	
2. 1. Consideraciones generales del espacio.....	30
2. 1. 1. La importancia del espacio en la narrativa decimonónica.....	32
2. 1. 2. La descripción.....	34
2. 2. El espacio en las novelas de Federico Gamboa.....	38
2. 3. El espacio en <i>Metamorfosis</i> .....	42
<b>Capítulo 3. Espacios masculinos</b>	
3. 1. <i>Metamorfosis</i> y sus personajes masculinos.....	44
3. 2. Características de los espacios masculinos.....	45
3. 3. Análisis:	
3. 3. 1. Polarización entre campo y ciudad.....	47
3. 3. 2. Espacios rurales (la hacienda y los Baños Peñón).....	50
3. 3. 3. Espacios urbanos.....	56

3. 3. 4. Espacios ciudadanos (Alameda, suburbios, Bosque de Chapultepec y centro de la ciudad).....	61
3. 3. 5. El <i>Sport Club</i> , cantinas y tendajones.....	69
3. 3. 6. Espacios sagrados (Catedral, monasterio, convento y el Palacio Arzobispal).....	72
3. 3. 7. La casa (casa de Rafael, vecindad y casa de Chinto).....	80

#### **Capítulo 4. Espacios femeninos**

4. 1. <i>Metamorfosis</i> y sus personajes femeninos.....	87
4. 2. Características de los espacios femeninos.....	89
4. 3. Análisis:	
4. 3. 1. Espacios sagrados (Convento).....	93
4. 3. 2. Espacios ciudadanos (Burdeos y Ciudad de México) .....	104
4. 3. 3. Espacios rurales (Hacienda).....	110
4. 3. 4. La casa (casa de Rafael, casa en Burdeos y casa de Chinto).....	114

#### **Conclusiones**

Importancia y función del espacio.....	129
La relación del espacio con los demás elementos narrativos.....	154
Significaciones espaciales más destacables .....	156

## Introducción

Federico Gamboa es considerado una figura central en el naturalismo mexicano y en la literatura hispanoamericana del siglo XIX, ya que supo adaptar a lo largo de los años propuestas de distintas corrientes literarias a sus obras. Su narrativa se ubica temporalmente en la transición del tardío romanticismo al modernismo en la literatura mexicana<sup>1</sup>, por lo que son perceptibles en su obra aspectos propios de varias corrientes literarias, como el realismo y la novela costumbrista; sin embargo, es la escuela naturalista con la cual se ha relacionado en mayor medida su trabajo y también en la que encuentra su principal apoyo. Aun cuando hubo otros escritores hispanoamericanos que se sumaron a la corriente naturalista, Christopher Domínguez apunta que: “Adoptando el esquema doctrinal del naturalismo, Gamboa fue el primer novelista que en México hizo de su escritura una apuesta explícita por la forma.”<sup>2</sup> Millard Rosenberg, por su parte, considera a Gamboa como uno de los escritores mexicanos más representativos, gracias a su afición por el estudio y análisis de la vida real: “ha logrado ofrecernos en sus novelas, admirables trasuntos de la vida mejicana con todo su dinamismo, cuadros llenos de color, con caracteres de bulto que dan una intensa sensación de realidad.”<sup>3</sup>; para él, Gamboa fue puliendo su método —en tanto a claridad, cultismo y concisión— a lo largo de sus obras. Sin cumplir con todos los planteamientos principales del canon europeo, consiguió un estilo único.

---

<sup>1</sup> Honoré de Balzac y Stendhal son considerados los fundadores del realismo contemporáneo, movimiento literario que comenzó alrededor de 1830. Incluso en ellos es posible encontrar mezclas de otras corrientes, especialmente con el romanticismo. Fue en Francia donde el realismo alcanzó su forma plena, mas su influencia fue perceptible en casi todos los países de Europa. Las escuelas realista y naturalista tuvieron distintas manifestaciones en los países latinoamericanos, aunque con algunos desfases temporales e influencias de otras corrientes literarias. Como bien menciona Manuel Prendes Guardiola, el romanticismo perduró en América Latina hasta la segunda mitad del siglo XIX, lo cual motivó la unión entre ésta y otras escuelas literarias (realismo, naturalismo y modernismo). Ambas escuelas, al llegar tarde a América hispana, se vieron eclipsadas por la pervivencia del romanticismo y el surgimiento de la poesía y prosa modernistas. (*La novela naturalista de Federico Gamboa*, pp. 11-12).

<sup>2</sup> Christopher Domínguez, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, p. 84.

<sup>3</sup> Millard Rosenberg, “El Naturalismo en Méjico y Don Federico Gamboa”, p. 474.

José Emilio Pacheco considera a Gamboa como el primer escritor mexicano que intentó profesionalizar la actividad novelística y estar a la altura de sus contemporáneos europeos y americanos.<sup>4</sup> Pacheco encontraba su obra verdaderamente valiosa debido a que reflejaba muchas de las tensiones sociales, políticas y culturales de su época. Al ser la mayoría de su público de clase media, el autor también señala el carácter informativo que tenían sus novelas para los lectores, a quienes ofrecía una imagen vívida de aquellos lugares o estratos sociales que no podían ver en la vida real.<sup>5</sup>

Algunos de los críticos literarios contemporáneos de Gamboa, como Domingo Estrada y Gustavo Baz, calificaron sus novelas de metódicas y profundas debido a su agudo sentido de la observación; apunta Estrada:

La riqueza y la gracia de su estilo se revelan, más que en parte alguna, en las descripciones, que son, a mi juicio, los mejores trozos de su obra [...] Ud. no describe, sino que pinta, con tal colorido, con tal fuerza, dando a sus cuadros tan poderosa vida, que ellos dejan en el lector, no el recuerdo de algo leído, sino el de un espectáculo real y verdaderamente contemplado.<sup>6</sup>

Por su parte, dice Baz: “[...] Ud., más pujante, más metódico y más profundo, porque va más al fondo del corazón humano para hacer de él pública anatomía. Por eso es que las novelas de Ud. tienen para mí más encanto, en el sentido de que me hacen meditar más [...]”.<sup>7</sup>

Federico Gamboa comenzó a escribir debido a su primer trabajo como cronista, y desarrolló su estilo y pensamiento literario a lo largo de toda su carrera. Una vez que cae el régimen porfirista, el autor quedó inmerso en el pasado, sumido en una realidad que ya no le pertenecía. “Al desaparecer la sociedad decimonónica que había cobrado voz en sus novelas, era acaso inexorable

---

<sup>4</sup> José Emilio Pacheco, *Impresiones y recuerdos* (nota introductoria), p. XII.

<sup>5</sup> José Emilio Pacheco, *Mi diario I* (nota introductoria), p. XI.

<sup>6</sup> Federico Gamboa, *Mi diario II*, p. 146.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 143.

que él se quedara sin nada nuevo que decir.”<sup>8</sup> Para Pacheco, Gamboa perteneció a una generación de escritores estáticos e incapaces de retratar la revolución que estaban viviendo. Fue él quien dio término a una etapa en la literatura mexicana, dando paso a la novela de la Revolución con la obra de Mariano Azuela, *Los de abajo*, pues, sin el Porfiriato, su obra había perdido sentido y razón.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Álvaro Uribe, *Recordatorio de Federico Gamboa*, p. 120.

<sup>9</sup> J. E. Pacheco, *op. cit.*, p. XV.

## Capítulo 1. La narrativa de Federico Gamboa

1. 1. Actitudes y personajes románticos
1. 2. Rasgos realistas
1. 3. Afinidades y discrepancias con el naturalismo
1. 4. Síntesis de su pensamiento literario

Durante la segunda mitad del siglo XIX en México la novela adquiere el valor moral y estético, ya que era vista como un medio para instruir, retratar las costumbres y deleitar a la población al mismo tiempo. La novela realista estuvo en apogeo en el país hasta 1910, especialmente durante el periodo del Porfiriato. Por su parte, el naturalismo fue una continuación de los planteamientos de la corriente realista, que iba principalmente en contra de las propuestas románticas de décadas anteriores. La convivencia de escuelas diversas es común en las letras latinoamericanas, y en este caso, es también un reflejo de la situación social del país, pero cada obra tendrá en mayor o menor medida rasgos de diversas corrientes. Federico Gamboa tuvo que encontrar un punto intermedio entre su mirada positivista y su espíritu romántico, y debido a la dificultad de esta conciliación, en sus obras es perceptible la pugna entre ambas visiones —especialmente en las primeras—. A continuación, se explicarán con más detalle los rasgos de todas las corrientes literarias presentes en su narrativa.

### 1. 1. Actitudes y personajes románticos

Sobre la primera escuela, podemos decir que su práctica experimental al documentar la realidad careció de afán científico y se vio interrumpida por su “espiritualismo romántico”<sup>1</sup>, reflejado en

---

<sup>1</sup> José Luis Martínez Suárez, “Génesis y recepción contemporánea de Santa: 1897-1904” en *Santa, Santa nuestra*, p. 39.

su constante añoranza al pasado, la cual incrementa a lo largo de la vida del escritor. Se trata de un romanticismo que el mismo autor era consciente de poseer y admitió tanto en sus diarios como en su obra autobiográfica; pensaba que había otro tipo de romanticismo en la naturaleza hispanoamericana, uno cautivador y profundo que no dañaba la sinceridad artística, y que valía la pena conservar en las obras literarias.<sup>2</sup>

Si consideramos que el romanticismo perduró en Hispanoamérica hasta la llegada del modernismo, habría que tomar en cuenta las circunstancias históricas a lo largo de los dos primeros tercios del siglo XIX que contribuyeron a su vigencia en México: como el sentimiento nacionalista, reforzado no sólo por la independencia del país, sino por todos los movimientos similares presentes en el resto de los territorios latinoamericanos. También estaba latente el deseo de muchos escritores por establecer una literatura nacional que partiera de modelos europeos, pero retratara temas y costumbres mexicanas.

Los rasgos del romanticismo presentes en la obra de Gamboa pueden verse reflejados con mayor claridad en el sentimentalismo del narrador, la caracterización de algunos personajes, el paralelismo ambiente-personaje y en el desenlace de ciertos argumentos. Referente al primero, Marta Elena Munguía opina que el narrador gamboano no es uno impersonal ni científico, como al que aspiran el realismo y naturalismo, sino uno más similar a los de la corriente romántica, por su incapacidad de separarse emocionalmente de sus personajes, “el narrador oscila entre una visión naturalista y la preservación de una emoción romántica.”<sup>3</sup> En mi opinión, el narrador es muy parecido en cada una de sus novelas: heterodiegético —mas no distante de los personajes—, pues si bien no hay un apego fuerte hacia ellos, no deja de justificar sus acciones, especialmente aquellas

---

<sup>2</sup> Federico Gamboa, *Impresiones y recuerdos*, p. 152.

<sup>3</sup> Martha Elena Munguía Zatarain, “El derrumbe del idilio en Santa. Problemas de interacción discursiva en la novela” en *Santa, Santa nuestra*, p. 86.

que atentan contra la moral social. Siempre ofrece el contexto completo de los protagonistas para que el lector pueda entender su comportamiento, casi siempre por medio de una analepsis en la que explica las circunstancias que los llevaron a terminar en situaciones desfavorables —tal es el caso de Santa en la novela homónima (1903), de Eulalio en *La Llagu* (1913) o Noeline en *Metamorfosis* (1899)—.

En cuanto a la configuración de los personajes románticos, uno de los más evidentes dentro de esta caracterización es Hipólito (*Santa*): un hombre perdidamente enamorado que, a pesar de su ceguera, es capaz de ver la belleza interna de su amada. Otro personaje que me parece importante rescatar por sus rasgos románticos es Sardín, el protagonista del último relato de *Del Natural* (1889): “¡Vendía cerillos!”; en esta narración se relata el amor entre dos adolescentes huérfanos. Sardín, proveniente del campo, tiene una percepción idealista de la vida, y cuyo único propósito es casarse con Matilde, sin importar todas las dificultades económicas que se les presentan. Después de sufrir el primer desengaño amoroso, Sardín busca los lugares más solitarios de la ciudad para suicidarse. Como último ejemplo, está Julio Ortegá (*Suprema Ley*), quien es ciertamente otro personaje cuyo desarrollo y final recuerda al de los prototípicos personajes enamorados de las novelas románticas. Desde el inicio de la novela se menciona su fragilidad física a causa de una enfermedad; dicha debilidad también es emocional y se demuestra en diversas ocasiones: los celos excesivos, la necesidad de que Clotilde (su amada) le diga constantemente que lo ama, o el miedo a ser engañado. Cada vez que se deprime, los lugares que visita se tornan grises y llenos de miseria. Cuando Clotilde finalmente lo abandona, muere por un fallo respiratorio en un teatro, ignorado por el resto de los espectadores. Estos tres personajes comparten el mismo modelo de amante: apasionado, atormentado, melancólico y con un final irremediamente trágico. El desenlace de este tipo de argumentos es definido como “fatalismo romántico”; respecto

a este punto, Alexander Hooker incluso llega a señalar la similitud que existe con el determinismo naturalista, pues en ambos la voluntad humana resulta inservible. La diferencia radica en que el determinismo explica la razón de la fatalidad: ya sea por la herencia biológica del personaje, o bien, por el entorno que lo rodea y obliga a actuar de cierta manera; mientras que el fatalismo romántico apela generalmente al destino que el protagonista ya tenía asignado desde el principio.

Como vimos en el caso de *Suprema Ley*, la estrecha relación que tienen los personajes con su entorno es evidente. En algunos momentos de sus otras novelas, el ambiente alrededor de ellos manifiesta sus sentimientos. Un ejemplo especialmente representativo es el énfasis que pone el narrador de *Santa* cuando la protagonista llega por primera vez al burdel<sup>4</sup> de doña Elvira: durante toda esta escena, el narrador señala reiteradamente la lluvia que cae afuera e inclusive repite tres veces esta misma frase: “En el sumidero del patiecillo —una losa con cinco agujeros en forma de cruz—, hundíase el agua rumorosamente, a escape, como apresurada por esconderse, allá debajo, en lo oscuro, y no presenciar lo que en la casa acontecía”.<sup>5</sup> Pero también puede ocurrir lo contrario: que aquellos momentos de felicidad o tristeza por los que atraviesan los protagonistas estén en contraste con el ambiente generalizado de las grandes masas indiferentes, que no comprenden ni pueden participar en sus conflictos existenciales, dando como resultado que eventos festivos o alegres sean observados por personajes que cargan con sentimientos tristes.

Otra decisión estética romántica más que tomó Federico Gamboa fue la construcción del arquetipo del idilio rural para crear contrastes con el mundo citadino. No hay muchas escenas regionales en sus novelas, debido a que el autor se concentró en desarrollar argumentos principales

---

<sup>4</sup> El burdel suele tener una carga adictiva, los personajes que entran siempre regresan a él; éste en específico es el único lugar del que la protagonista sale por voluntad propia, del resto siempre es expulsada. Cuando los personajes están “sanados” de sus vicios, tienden a ver estos sitios con repulsión, como es el caso de Eulalio en *La Llagu*.

<sup>5</sup> Federico Gamboa, *Santa*, p. 51.

dentro de la ciudad<sup>6</sup>, pero sí hay algunos episodios de la vida rural en los que los espacios campestres son descritos con un tono bucólico. El espacio urbano, por su parte, no siempre se pinta de la misma manera; en las primeras novelas, la ciudad no está por completo perdida, sino que el autor se inclina a retratar cuadros más afables sobre ella, —aunque siempre están presentes los indicios de un mundo corrupto—.

## 1. 2. Rasgos realistas

El realismo moderno incorporó el tratamiento de la realidad, la representación de sectores bajos de la sociedad, así como de sucesos y personajes vulgares.<sup>7</sup> Surge en Francia durante el siglo XIX, en un contexto histórico y social que influyó en el auge de la novela como principal género literario.<sup>8</sup> A partir del surgimiento de las obras costumbristas, se comenzaron a vislumbrar los primeros rasgos realistas en obras aún situadas dentro de la escuela romántica. En México, no es hasta el Porfiriato, con la ideología positivista y deseos de progreso bien arraigados, que el realismo se establece definitivamente dentro de la narrativa mexicana.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Si bien Ciudad de México fue el principal escenario, hubo otros tratados brevemente, como Veracruz, El Paso o Guadalajara.

<sup>7</sup> Erich Auerbach, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, p. 463.

<sup>8</sup> La literatura francesa cuenta con una de las tradiciones realistas más significativas, ya que, de acuerdo con Harry Levin, este tipo de ficción fue la expresión característica de la sociedad burguesa, pues la gran parte de los problemas que abordaban eran propios de esta clase social (Harry Levin, *El realismo francés*, p. 12). Claro que también hubo otros escritores que buscaban una representación literaria que abarcara todos los estratos de la sociedad y que no se limitara a representar “dramas burgueses”. En las primeras obras realistas, las clases bajas son apenas retratadas; sin embargo, con la llegada de los hermanos Goncourt, la vida del pueblo comienza a ser contada, eso sí, siempre vista desde una posición privilegiada. A pesar de su claro interés, nunca fueron capaces de entender en su totalidad a esta clase social tan diferente a la de ellos. Se preocupaban por los problemas sociales que los rodeaban, y buscaban que sus obras intervinieran en ella. La atracción de los Goncourt por lo feo y morboso se verá después en los escritores naturalistas, interesados en los grandes problemas de su época (*Ibid.*, p. 481).

<sup>9</sup> Manuel Prendes Guardiola, *La novela naturalista de Federico Gamboa*, p. 51.

Son pocos los críticos que colocan a Gamboa únicamente dentro del campo del realismo. Pacheco piensa que su narrativa ensancha “el campo del realismo español finisecular con temas que adquirieron prestigio en manos de los franceses. El haberse atrevido a tratarlos lo singulariza entre los demás autores mexicanos de su época.”<sup>10</sup> Efectivamente, la mirada que Gamboa plasmó sobre situaciones y espacios poco comunes enriqueció al género en Latinoamérica; logró impregnar en su trabajo toques regionales, a pesar de la gran influencia de Zola y los hermanos Goncourt.<sup>11</sup> A mi parecer, las primeras novelas: *Apariencias* (1892) y *Suprema Ley* (1896) son las que presentan mayores rasgos del realismo, como lo fueron la observación y descripción detallada de la vida real; posteriormente, a lo largo del desarrollo de su escritura, el autor fue perfilándose hacia la corriente naturalista: en novelas como *Reconquista* (1908) y *La llaga* el estudio y análisis de los personajes son los aspectos más destacables. Por su parte, Gamboa manifestó apearse a la corriente realista tanto en su autobiografía, *Impresiones y recuerdos*, como en su primera novela publicada: *Del Natural*.

Han existido distintos modos de interpretación de la realidad a lo largo de la historia literaria. En el caso del realismo, muchos autores tenían el propósito de ordenar y retratar la realidad que veían, “domesticarla”, entendiendo esto como adaptarla a la comodidad y entendimiento de los lectores. Para lograrlo, las obras del siglo XIX suelen usar una perspectiva alejada respecto al mundo diegético, donde las experiencias individuales no interfieran en la construcción, con el fin de que la representación resulte más fidedigna. Los novelistas del siglo XIX fungieron como testigos de su época, pues, al ser tan observadores, su retrato era más auténtico, independientemente de las elecciones artísticas que tomaran. La importancia de dichas

---

<sup>10</sup> J. E. Pacheco, *op. cit.*, p. XV.

<sup>11</sup> Francisco Monterde, “Federico Gamboa y el Modernismo”, p. 329.

representaciones recae en que permiten reconocer la memoria histórica presente en el trabajo literario.

Para José Luis Martínez Suárez<sup>12</sup>, la corriente realista por sí misma presenta algunas contradicciones respecto a la representación, pues aquella que pretende ser completamente fiel no quedaba exenta de fines propagandísticos o sociales. Gamboa estaba lejos de ser un detractor del régimen político de su época, pero gracias a su concepción realista/naturalista, era consciente de los problemas que aquejaban a la sociedad, lo cual influyó a que se aventurara a profundizar en la intimidad de sus contemporáneos, incluyendo los estratos marginados.<sup>13</sup> El propósito de presentar en sus novelas a todos los estratos de la sociedad y los espacios en los que se movían era señalar la necesidad de una reforma social y moral. Este tipo de menciones son tocadas muy superficialmente en sus primeras obras y no es hasta *Santa*, en mi opinión, donde se intensifican. En dichas primeras novelas encontramos un mayor interés en el argumento que en las descripciones o reflexiones, características de sus futuros trabajos.

Al igual que la ciudad corrompida —frecuente en la literatura realista— se hará paulatinamente más fuerte; en *Reconquista*, por ejemplo, hay una comparación reiterada entre el estado moral de Salvador y el de la ciudad: “lo mismo en México que en su propio individuo; ambos caminaban, tambaleantes y ciegos, a quién sabe qué abismos de ruina; ambos, obedeciendo a idéntica causa: esa carencia absoluta de sentido moral que a uno y a otro afligía, esa falta de ideales de todo género; ni religiosos, ni políticos ni sociológicos [...]”.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> J. L. Martínez Suárez, *op. cit.*, pp. 37-38.

<sup>13</sup> Á. Uribe, *op. cit.*, p. 27.

<sup>14</sup> Federico Gamboa, *Reconquista en Novelas de Federico Gamboa*, pp. 1027-1028.

No es hasta sus últimas novelas donde la ciudad se presenta como una totalmente corrompida y transfigurada por el capital internacional<sup>15</sup>; el autor sumó a su narración breves disertaciones acerca de la aparición de la modernidad y las consecuencias que ésta tuvo en la sociedad. Ya para su última novela, *La llaga*, la reflexión ocupa la mayor parte de la narración; es aquí donde podemos percibir una crítica más aguda a la sociedad y al sistema. Un buen ejemplo lo encontramos en la escena final, en la que Eulalio ve cómo las clases altas disfrutaban de un desfile patrio desde los balcones y él, al igual que el resto del pueblo, lo ve desde las mismas calles<sup>16</sup>; en ese mismo momento concluye que los culpables de la “llaga nacional” son 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 lo mutilan, y en la paz lo menosprecian... Los cómplices eran los ricos, los detentadores de los bienestares temporales, de los dineros y las industrias...”<sup>17</sup>

Para los escritores realistas, la descripción debía ser suficiente para criticar algún aspecto social; el texto en conjunto, por su parte, debía tener una finalidad clara, como lo es el estudio de la sociedad y la exposición de la verdad, con la menor intervención posible del pensamiento del autor, quien tenía que limitarse a analizar las leyes que regían los pensamientos y acciones de sus personajes. Sin embargo, Gamboa sí suele incluir sus propias opiniones acerca de lo que describe por medio de la voz narrativa —especialmente en las últimas dos novelas: *Reconquista* y *La Llaga*—, así como desahogos sentimentales y algunas añoranzas.

---

<sup>15</sup> J. E. Pacheco, *op. cit.*, p. XIII.

<sup>16</sup> En esta escena también es interesante el recurso metafórico de arriba/abajo que ocupa el autor para representar la división de clases sociales.

<sup>17</sup> Federico Gamboa, *La llaga* en *Novelas de Federico Gamboa*, p. 1358.

### 1. 3. Afinidades y discrepancias con el naturalismo

El naturalismo “fue un intento de responder al desafío que la ciencia planteaba a la literatura y de convertir la narrativa en un estudio “científico” de la realidad”.<sup>18</sup> Se trata de una corriente literaria que continuó con las premisas de la escuela realista, pero que además añadió el método científico moderno, el cual consistía en la observación, estudio y descripción sumamente minuciosa de la realidad humana. El escritor naturalista buscaba libertad artística para poder describir objetivamente a la sociedad; casi siempre aprovechaba las descripciones para incluir una valoración ética y crítica de los fenómenos sociales que observaba.<sup>19</sup> Además, intentaba encontrar una solución a los problemas psicológicos o sociales reflejados en sus obras durante el mismo proceso de escritura.

De acuerdo con el modelo propuesto por Émile Zola, el novelista debía evitar la imaginación dentro del relato y mantener una postura impersonal, es decir, ceñirse a describir la realidad tal como era sin sacar conclusiones o mostrar emotividad hacia ella.<sup>20</sup> En el caso de Gamboa, es notable su elección cuidadosa de los elementos que deseaba referir en sus escenas con el fin de estilizarlos. Sin importar la índole del tema que tratara, el interés estético siempre está

---

<sup>18</sup> J. E. Pacheco, *op. cit.*, p. IX.

<sup>19</sup> Á. Uribe, *op. cit.*, p. 24.

<sup>20</sup> De los escritores naturalistas, Zola fue uno de los que teorizó más al respecto. “Naturalismo [...] designaba cualquier sistema de pensamiento que explica la condición humana sin recurrir a factores sobrenaturales y con el consiguiente énfasis en los materiales” (H. Levin, *op. cit.*, p. 375.), es decir, señala el condicionamiento del entorno sobre el comportamiento humano. Anteriormente, Balzac ya había hecho un estudio sobre la especie humana en su obra; sin embargo, las pretensiones científicas de Zola fueron aun mayores: veía sus historias como experimentos en los que sometía a sus personajes a distintas situaciones con el propósito de estudiarlos a fondo. Solía hacer una investigación y documentación “de campo” antes de escribir sus novelas y, a pesar de que no conocía de primera mano los submundos que describía, era plenamente consciente de la realidad que lo rodeaba. Deseaba actuar ante lo que veía, por lo que siempre hay una denuncia en sus obras.

presente. Fue capaz de hacer descripciones dinámicas y, a diferencia de otros escritores naturalistas, se permitía incluir el uso de muchas metáforas dentro de ellas.<sup>21</sup>

Para hacer una correcta aproximación a la novela naturalista hispanoamericana es importante señalar que el desfase temporal es más notorio debido a que su contacto con Europa no era tan cercano. Prendes Guardiola establece tres puntos fundamentales para estudiarlo: el determinismo (hereditario o ambiental), el objetivismo al representar la realidad y la visión crítica de los hechos negativos.<sup>22</sup> El determinismo es la justificación del comportamiento humano con base en la herencia biológica y/o en el medio en el que se desenvuelve el individuo, el que manejaba Gamboa es un asunto complejo en su narrativa, pues, por una parte, la cuestión biológica es apenas aludida y no llega a afirmarse rotundamente, ya que no cuenta con suficiente consistencia científica.<sup>23</sup> Pocas veces se alude a los padres de los protagonistas, y cuando pasa, suelen estar retratados positivamente: son padres y madres ejemplares, mas eso no evita que sus hijos cometan faltas o adquieran vicios —Santa, Clotilde en *Suprema Ley* o Eulalio en *La Lliga* son algunos ejemplos—.

En “Federico Gamboa y las mujeres: educación sentimental y autobiografías” Julián Vázquez Robles propone dos grandes conceptos: 1) todos los humanos son susceptibles de caer en la tentación y 2) los males morales son incurables.<sup>24</sup> Conuerdo con el primer punto, sin embargo,

---

<sup>21</sup> Un buen ejemplo se encuentra al final de la primera parte de *Santa*: “Las calles de la Independencia, a las que salieron luego de atravesado el callejón de López, también alimentaban su océano, con agravamiento de tranvías y carruajes, que a modo de pequeños barcos sin timón, circulaban trabajosamente, ora con pausas o detenciones que eran saludadas con la algazara de sus tripulantes, ora con repentinas embestidas que hendían las olas y abrían un surco borrado al minuto por el flujo y reflujo de la multitud que los silbaba amenazadora, agresiva, con manifiestas ganas de armar bronca.” (F. Gamboa, *Santa*, p. 103.) La metáfora conlleva un proceso de análisis semántico: tiene, por una parte, una significación sintética y, por otro, un trasfondo de realidad; por medio de ella se pueden formar espacios “pseudo-diegéticos”, lugares que dan la impresión de ser igual o más reales que los diegéticos principales.

<sup>22</sup> M. Prendes Guardiola, *op.cit.*, p. 30.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>24</sup> Julián Vázquez, “Federico Gamboa y las mujeres: educación sentimental y autobiografías”, p. 100.

en sus últimas dos novelas hay una conclusión similar: los individuos corrompidos podrán salvarse si huyen de los vicios que ofrece la ciudad y se apegan a las “buenas costumbres” —entendiéndolas como la formación de una familia, el apego religioso, una vida sin vicios, etc.—; en cambio, su entorno (espacial y social) ya no puede salvarse de ningún modo.<sup>25</sup>

El conflicto de los personajes, tanto masculinos como femeninos, se resuelve en un acontecimiento doloroso y traumático —en las primeras novelas, al menos—. Los protagonistas sufren tormentos debido a que son conscientes de que sus acciones son incorrectas. Hay casi siempre una justificación por parte del narrador, en la que deja en claro que la voluntad es naturalmente vencida por las demandas fisiológicas de los humanos. Y si bien son los personajes masculinos los que tienden a ser más susceptibles a los impulsos, Gamboa no libra a los femeninos de sucumbir de igual manera; sin embargo, la justificación para ellas se sustenta en una supuesta inestabilidad emocional, vulnerabilidad y debilidad.

En sus primeras novelas, uno de los temas principales es la inevitabilidad de que los personajes caigan ante las tentaciones —ya sea el juego, las infidelidades o el deseo sexual—. Desde su primer relato, “El mechero de gas”, está presente el tema del adulterio: es la historia de un matrimonio que atraviesa dificultades y, a pesar de los intentos de reconciliación, termina con el engaño por ambas partes. El tema vuelve a aparecer en su siguiente obra: *Apariencias*, en donde Pedro no puede separarse de Elena, aun con sus preocupaciones morales —no sólo la infidelidad, sino también la traición al esposo de Elena, quien fue su protector y mentor—. El protagonista busca incluso abandonar la ciudad para no sucumbir; el cambio de espacios funciona momentáneamente, pero no consigue dejar de adorar a Elena. El narrador señala que el adulterio

---

<sup>25</sup> Un aspecto curioso de sus tres últimas obras (*Santa*, *Reconquista* y *La Llagu*) es que sus respectivos protagonistas pasan por una enfermedad fuerte antes de redimirse, lo cual podría entenderse como el sufrimiento previo necesario para recibir la absolución.

era inevitable, al ser los dos jóvenes, atractivos y en constante contacto. En *Santa*, el narrador también justifica las acciones de la joven al decir que todos cedemos a nuestros “instintos perversos”. Santa no puede dejar de ser infiel con sus amantes: primero, el Jarameño la expulsa de “La Guipuzcoana” por haberlo engañado; después, Rubio la echa de su casa por la misma razón. La protagonista corrompe cada lugar que habita, aun cuando estos sean desde un principio indecentes.

Ahora bien, el determinismo ambiental en la narrativa de Gamboa resulta más importante en comparación con el hereditario para entender el comportamiento y desarrollo de los personajes, ya que la descripción de los espacios en los que se mueven también ayuda en su caracterización; así mismo, el espacio —y la misma comunidad que lo habita— influyen directamente en el desarrollo de sus historias. Generalmente, el ambiente citadino ejerce una mala influencia en los personajes. La mayoría de los estudios respecto a este tema concuerdan en que uno de los rasgos renovadores de Federico Gamboa es el protagonismo que gana la Ciudad de México en sus novelas. Prendes Guardiola opina que su mayor cualidad fue: “haber sabido [...] convertir en escenario y protagonista de su obra a la ciudad de México y a la sociedad urbana de su tiempo”<sup>26</sup>, pues los retratos son siempre interesantes y variados.

Siguiendo con el planteamiento de Prendes Guardiola, el objetivismo del autor hacia lo que relataba también es relativo, debido principalmente a la falta de imparcialidad al momento de juzgar a sus personajes. Señala: “El narrador gamboano no oculta sus juicios sobre los personajes y las acciones de la novela, que censura o elogia según unas pautas morales establecidas [...] del autor implícito y que hemos de considerar que son compartidas por el lector implícito a quien está

---

<sup>26</sup> M. Prendes Guardiola, *op. cit.*, p. 153.

destinada esta obra”.<sup>27</sup> El narrador, al ser una presencia importante, asume siempre la narración más común de la novela realista y naturalista: en tercera persona; ejerce un control absoluto, conoce toda la historia de los personajes, lo que sienten y piensan. En todas las obras encontramos sus opiniones, ya sea reflejadas en el pensamiento de los personajes o expresadas por su propia voz; en las primeras es más complicado distinguir un discurso propio del autor, pues solía limitarse a relatar los acontecimientos, ya para las últimas (*La Lliga y Reconquista*), al ser las más críticas, el narrador recurre continuamente a la voz interna de los protagonistas para exponer sus propias reflexiones —aun cuando resultan poco verosímiles para el tipo de personajes en los que dichas ideas se desarrollan—.<sup>28</sup>

Por último, está la cuestión de la crítica social. Para Christopher Domínguez, una de las complicaciones que le trajo a Gamboa el naturalismo que practicaba fue que introdujo a la literatura nacional no sólo las formalidades técnicas, sino también la ambigüedad de “una literatura que, preparada para ser juez moral de una sociedad constituida, se convierte en prueba de cargo contra ésta.”<sup>29</sup> Como ya se mencionó, la denuncia del autor no pudo verse claramente reflejada en sus obras debido a las complicaciones que podía traerle dicho acto a cualquier escritor mexicano de la época. Temas como la injusticia social, la pobreza y la corrupción están presentes en todas sus obras, sólo que en ellas no se sugiere realmente ninguna solución a dichos problemas ni se cuestiona al poder político que los provocaba. Muchas veces, el mismo determinismo ambiental sirve como justificación de la imposibilidad de cambio.<sup>30</sup> *La lliga* es sin duda la novela en la que la crítica es más evidente; de acuerdo con Prendes Guardiola, esto puede deberse a que se escribe

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.111.

<sup>28</sup> Una diferencia contundente entre el narrador gamboano y el prototípico de la novela naturalista es que el primero evitaba describir explícitamente escenas o usar palabras que le resultaran “escabrosas” y prefería sustituirlas por puntos suspensivos, sinónimos o algún otro tipo de alusiones.

<sup>29</sup> C. Domínguez Michael, *op. cit.*, p. 31.

<sup>30</sup> M. Prendes Guardiola, *op. cit.*, p. 53.

en los momentos más delicados del Porfiriato. Sin embargo, su visión arraigada profundamente en el entorno urbano no le permitía comprender las condiciones de las etnias marginadas dentro de la sociedad mexicana, únicamente era capaz de notarlas y retratarlas superficialmente. Su denuncia “jamás apeló a una solución política de los problemas de los menos favorecidos, sino más bien a la compasión de quienes detentaban el poder.”<sup>31</sup> Por lo tanto, se podría decir que el reformismo por el que apelaba era más espiritual e individual que político y colectivo.

Gamboa nunca manifestó una intención de formar la novela naturalista mexicana, por lo que dichas diferencias con el canon naturalista pueden entenderse como resultado del tipo de literatura que lo antecedía, así como del desfase temporal entre el naturalismo francés y el mexicano. Según Pacheco, lo que impidió que el autor pudiera convertirse en el “Zolá mexicano” fue la carencia de una crítica explícita hacia el régimen político en sus novelas, así como la de una gran tradición literaria que lo presidiera; empero, reconoce que fue preciso al momento de documentar la vida moderna que comenzaba a surgir, así como todos los casos extremos a los que llevaba a la sociedad: “En su obra más ceñida al modelo naturalista Gamboa rechaza el ateísmo y las ideas positivistas de Zolá [...] propone la sumisión a Dios como única posibilidad de que en el nuevo siglo el arte no se autodestruya.”<sup>32</sup>

#### 4. Síntesis del pensamiento literario de Federico Gamboa. El “sincerismo” como postura literaria

Con el fin de comprender con mayor claridad el pensamiento literario de Gamboa, me parece pertinente hacer un breve repaso por algunas de sus influencias literarias (nacionales y extranjeras).

---

<sup>31</sup> M. Prendes Guardiola, “Federico Gamboa y el Ariel” en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (sitio web), 2010, consultada 1 de noviembre de 2021, [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/federico-gamboa-y-ariel/html/98d1ebba-0e63-4ffc-be36-471a61f6349b\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/federico-gamboa-y-ariel/html/98d1ebba-0e63-4ffc-be36-471a61f6349b_2.html)

<sup>32</sup> J. E. Pacheco, *op. cit.*, p. XII.

La novela era el género literario que más le atraía cultivar, así que optó por revisar las novelas consagradas de la tradición mexicana en primera instancia; en su *Diario* menciona a Ignacio Manuel Altamirano y a Guillermo Prieto como fuertes influencias: del primero dice admirar el “cruzamiento” de corrientes literarias presentes en su obra, lo cual ayudó decisivamente a configurar la literatura nacional; del segundo destaca principalmente su obra poética, ya que retrataba la realidad detallada y completa de la sociedad mexicana, especialmente de los estratos bajos. Aun con esto, en opinión de Gamboa, sólo pocas secciones del resto de obras mexicanas eran rescatables, pues la mayoría le resultaban anticuadas; encontraba en Emilio Rabasa, contemporáneo suyo, una verdadera inspiración debido a la forma en la que “pintaba”<sup>33</sup> sucesos y personas de la vida real que resultaban conocidos para la mayoría de los lectores. Fue así como él también tomó la decisión de escribir sobre aquello que había experimentado durante su vida, con la ayuda de su naturaleza observadora y de su anterior trabajo periodístico.<sup>34</sup>

En su ensayo *La novela mexicana*, el autor manifestó su afán por continuar la tradición literaria propiamente mexicana que habían comenzado otros autores anteriormente. Creía que la novela, al ser capaz de abarcar todos los géneros y representar cualquier realidad, tenía la capacidad de exponer a toda una civilización. En su *Diario* también apuntó algunas de sus

---

<sup>33</sup> Desde el siglo XIX, es recurrente la comparación entre la descripción y la labor de un pintor, pues el efecto de ambos trabajos es parecido: gracias a ellas se obtiene una representación pictórica y fidedigna (si se desea) de la realidad. García León señala que esta equiparación puede presentar ciertas complicaciones: por un lado, las pinturas tienden a representar una imagen global, mientras que las descripciones suelen ser de personas, lugares u objetos —es decir, imágenes más bien parciales—, lo cual implica que se pueden hacer enfoques en los aspectos que el narrador quiera especificar. Yanin Alcántara, por su parte, observa que Gamboa continuamente hace uso de la analogía del verbo “pintar” para referirse a su proceso narrativo. La cuestión con los espacios literarios es que, más allá de las sensaciones que podría dar una pintura o una fotografía de ellos, el acompañamiento de las sensaciones del narrador permite una mirada mucho más profunda y dinámica, que enriquece toda la experiencia. Gracias a los textos descriptivos de épocas pasadas, podemos tener referentes confiables sobre sus respectivos espacios y entornos socioculturales.

<sup>34</sup> Era consciente también de que, a diferencia de los grandes escritores franceses, los hispanoamericanos no podían darse el lujo de vivir de sus escritos. Él no creía en el arte por el arte y, a pesar de que consideraba deplorables las condiciones de vida de los hombres de letras latinoamericanos, nunca tuvo la intención de dejar de escribir.

ambiciones literarias; por ejemplo, después de la publicación de su cuarta novela, en 1900, señaló que con *Metamorfosis* no había alcanzado aún el triunfo que anhelaba, pero que seguiría buscándolo. Le importaba mucho la opinión de la crítica, la cual en ocasiones fue favorable, en otras no; en su *Diario* menciona varias de ellas. Dice a propósito Pacheco: “Gamboa fue acaso el primer escritor nuestro que no se resignó a ser un simple artista o artesano que produce libros. Quiso ser también una *figura literaria*, al margen de su obra y basado en ella”.<sup>35</sup> Y a pesar de que no dio cuenta de su vida íntima, debido a su trabajo como funcionario público, con su *Diario* buscaba satisfacer la curiosidad de sus lectores y ofrecer testimonio de sus experiencias vividas e ideas literarias.

La verosimilitud en las narraciones de Gamboa se consigue gracias a que la mayoría de los sucesos y lugares que retrataba estaban basados en las experiencias propias del autor. Además, de acuerdo con sus diarios, se puede deducir que siempre hacía un estudio previo acerca del tema que quería tratar en cada una de sus novelas, pues consideraba sumamente importante representar los ambientes que le eran conocidos. En *Impresiones y recuerdos* recalca que los ambientes y circunstancias que retrata en su trabajo son netamente mexicanos:

[...] ahí están mis pocos libros que no me dejaran mentir, en los que a cada página el lector tropieza con giros regionales, enteramente caseros, mexicanismos de que me enorgullezco y que me parecen naturalísimos. Si hasta ahora la mayor parte de mi vida la he pasado en México; si mexicano soy y para México escribo esencial y principalmente, ¿no sería chocante y pedantesco que me expresara en madrileño moderno o en fabla antigua que apenas si conozco a través de conversaciones y de impresos?<sup>36</sup>

También hizo alusiones a la historia mexicana, unas más profundas que otras, cuya principal función era complementar el contexto de la historia. En *Apariencias*, por ejemplo, encontramos

---

<sup>35</sup> J. E. Pacheco, *op. cit.*, p. XXVIII.

<sup>36</sup> F. Gamboa, *Impresiones y recuerdos*, p. 85.

referencias históricas a la Intervención Francesa y la estadounidense. Las descripciones espaciales ayudaban a enfatizar estos hechos: cuando se relata la invasión, se señalan al mismo tiempo los destrozos en la ciudad, así como la cantidad de heridos y muertos en las calles. No hizo referencias a lo que sucedía en su actualidad, a excepción de las menciones a los cambios que traía consigo la modernidad.

Gracias a sus diarios y a *Impresiones y recuerdos*, también podemos conocer la opinión que tenía respecto a las corrientes literarias contemporáneas a su época. En principio, el naturalismo era la corriente estética que más lo satisfacía y sentía una profunda admiración hacia los escritores naturalistas más influyentes de su tiempo. En las novelas de Zola encontró el modelo de novela al que quería apegarse, así que éstas fueron su punto de partida en cuanto a visión y estilo. Para él, la escuela realista pertenecía a la generación anterior a la suya, así que no se identificaba por completo con ella. Las desventajas que encontraba en el romanticismo y otros géneros previos es que quedaban demasiado alejados del público lector latinoamericano —en cuanto a temática, principalmente—, en contraste con las representaciones del mundo real propias del realismo y naturalismo: “Es más, yo creo que en América el neoclasicismo y el romanticismo sólo en verso excelente deben tolerarse; pero la prosa no puede ser más que naturalista.”<sup>37</sup> Era consciente de que en cada país se practicaba de manera distinta el naturalismo, pero, para él, éste resultaba la expresión narrativa triunfante en todos lados.

Aun cuando recalca constantemente su afición por la escuela naturalista, le tenía sin cuidado el término que le asignaran, tanto a él como escritor, como a su obra literaria: “he de ocuparme preferentemente del amor en los pocos o muchos volúmenes de mi obra [...] y sin sujeciones a escuela determinada, he de ser sincero y he de decir la verdad. Si con esta profesión

---

<sup>37</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, p. 150.

de fe literaria resulto en las filas del naturalismo, *naturalista* me quedo, o *verista* o *realista* o lo que sea”.<sup>38</sup> De acuerdo con Álvaro Uribe, “Gamboa afirma haber compuesto su primera obra narrativa ‘sin apropiarse patrones ni robar modelos’ y se resigna a pertenecer, si hubiera que clasificarlo, a la ‘escuela realista’”.<sup>39</sup> Para Gamboa, la capacidad de expresar la verdad literaria era muy importante dentro del texto artístico, pero desde su primer libro notó que el afán documental era uno de los aspectos más difíciles en su trabajo novelístico. Consideraba que la belleza de una obra literaria residía en su capacidad por construir un mundo verosímil, para lo cual le parecía indispensable reflejar en sus obras todo tipo de aspectos de la sociedad, inclusive aquellos que resultaran inmorales. Gamboa desde muy joven tenía la intención de ser un autor de relatos que retratasen lugares y acontecimientos propios de la vida real, una que pudieran reconocer sus lectores, para lo cual hizo una selección de todo aquello que veía y había experimentado. Aun cuando varios de sus personajes estuvieran fuertemente inspirados en personas reales, al autor no le interesaba si los hechos que relataba realmente habían sucedido o no, sino que fueran literariamente verosímiles y que el público los encontrara lógicos.

Pacheco resalta su intento por “modernizar” la literatura nacional, no sólo con la incorporación de una nueva corriente literaria como lo fue el naturalismo, sino con la inclusión de temas que estaban vetados de la representación literaria, como la prostitución o la sexualidad, los cuales Gamboa intentó tratar con la misma naturalidad que otros temas, aunque siempre bajo una suerte de “velo” que le permitía utilizarlos.<sup>40</sup> Ya para las últimas novelas, Gamboa se valía de un discurso reflexivo más intenso, el cual por momentos quedaba por encima de la acción narrativa, aunque éstas continuaron retratándose con un realismo crudo y sincero. Prendes Guardiola<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>39</sup> Á. Uribe, *op. cit.*, p. 22.

<sup>40</sup> J. E. Pacheco, *op. cit.*, p. XIX.

<sup>41</sup> M. Prendes Guardiola, *op. cit.*, p.133.

apunta que el momento de inflexión en su narrativa hacia una más “espiritualista” sucede después de la publicación de *Santa*; ya que, en cuanto ocurre su reencuentro con la fe católica, sus obras comenzaron a centrarse en hacer una reflexión mucho más profunda de los personajes, de su identidad (tanto personal como nacional) y de su contexto histórico-geográfico.

Ahora bien, pasando a las características formales, hay algunas que están presentes en todas sus novelas: están divididas en tres partes; la narración suele comenzar en el presente diegético del o la protagonista y, después de un capítulo o dos, se narran las situaciones que llevaron al personaje a ese presente por medio de una analepsis, después del paréntesis, el tiempo continúa de forma lineal hasta el final; el narrador siempre es heterodiegético; los hechos están ordenados cronológicamente; no son comunes las historias paralelas a la principal —si las hay, son insertadas brevemente— ni los giros sorpresivos en la trama, incluso el mismo narrador suele anticipar el final de los personajes desde los primeros capítulos; el autor es capaz de mantener la tensión en los momentos oportunos, dando finales generalmente cerrados.

En cuanto a sus personajes, resulta evidente que los masculinos son los protagonistas de sus obras, con excepción de *Santa* y de *Metamorfosis* —en la que hay un equilibrio entre ambos—. Casi todos entran en conflicto al enfrentar sus deseos sexuales y, una vez que ceden a ellos, son atormentados por el arrepentimiento, el hastío, los celos o el temor. Las mujeres, por su parte, experimentan los mismos impulsos que los varones, pero la forma en que se enfrentan a ellos es más aguda, y el narrador les dedica menos espacio y profundidad al momento de estudiarlas. Ambos tipos suelen experimentar culpa después de caer ante sus impulsos, pero casi siempre tienen posibilidad de redención —aspecto que no corresponde a los planteamientos del naturalismo—, ya sea por medio del amor, el sufrimiento o la muerte —rasgo también romántico—. <sup>42</sup> Sobre la

---

<sup>42</sup> M. Prendes Guardiola, *op. cit.*, pp. 89-94.

caída moral de los personajes femeninos de Gamboa, María Eugenia Negrín señala que “los inframundos, como los prostíbulos o los espacios del adulterio, se ubican por debajo de los ámbitos convencionales”<sup>43</sup> y los personajes que se sumergen en ellos lo hacen por medio de la metáfora de la caída, la cual implica forzosamente un cambio de espacio, ya que los universos en los que se dan las relaciones prohibidas suelen ser “submundos que por lo regular comparten personajes a los que la sociedad condena y margina [...]”.<sup>44</sup> Por lo cual, para Gamboa era necesario establecer delimitaciones que señalaran las significaciones opuestas entre los espacios.

Los personajes secundarios también forman parte importante de la configuración ambiental; sin embargo, rara vez influyen significativamente en el desarrollo de la trama. El narrador suele retratar a dos protagonistas como máximo, mientras que el resto de los personajes están forzosamente ligados emocionalmente a uno de ellos —Carmen con Julio en *Suprema Ley*; don Luis con Pedro y Elena en *Apariencias*; Hipólito con Santa en *Santa*, etc.—. Entonces, fuera de ese tipo de personajes que entran en una suerte de “triángulo amoroso”, es difícil encontrar otro tipo de ejemplos que cobren un peso importante en el desarrollo de la historia. Prendes señala que Gamboa suele presentarlos como “tipos” de la sociedad y, por lo tanto, cumplen con funciones específicas: confidente, acompañante, consejero, enamorado, etc. Considero que el personaje “tipo” que aparece de manera más recurrente es el del “amigo/cómplice”, cuya tarea es apoyar a uno de los protagonistas en su causa amorosa: tal es el caso de Jenaro en *Santa* o de Chinto en *Metamorfosis*.

Para Prendes, uno de los mayores fallos en la caracterización de los personajes es la ausencia de personalización del habla, pues su discurso y el del narrador le resultan muy parecidos.

---

<sup>43</sup> María Eugenia Negrín, “La conmoción de la caída. Intratexto e inframundos de Gamboa”, p. 91.

<sup>44</sup> María Eugenia Negrín, *op. cit.*, p. 99.

A mi parecer, en *La Lliga y Reconquista* sí puede haber un discurso similar en los protagonistas y el narrador, pues es en donde las ideas del autor aparecen continuamente, así que los monólogos internos y los diálogos reflexivos cobran más peso. A pesar de que ocasionalmente encontramos una buena aproximación al habla popular, que puede notarse en personajes como Jenaro en *Santa*.

Hay distintos tratamientos de las relaciones amorosas a lo largo de sus obras: en las primeras, el adulterio y el amor pasional eran los argumentos principales y eran vistos desde varios ángulos; ya para las últimas, éstas pasan a un segundo plano. Comienza a retratar esas situaciones escabrosas que no eran narradas en la literatura, pero que fueron retomadas después por los escritores decadentistas. Cabe mencionar que el adulterio fue uno de los temas predilectos por los escritores naturalistas, debido a que significaba una violación al código moral procedente de una institución tan relevante como lo era la Iglesia, o incluso la misma familia. La visión de Gamboa al respecto suele inclinarse hacia una determinista, es decir, a calificarla como un hecho natural.<sup>45</sup> No hay amores mutuos duraderos en sus novelas, la mayoría tienden a terminar después de un tiempo. El autor se concentra más bien en narrar el camino hacia la culminación, deteniéndose en el cortejo y los sentimientos previos a la unión amorosa final.<sup>46</sup>

Ahora bien, uno de los últimos puntos a rescatar aquí es la representación de la ciudad que manejó a lo largo de toda su carrera literaria. Debido a la modernidad, la ciudad ofrecía una nueva forma de vida: el gran entretenimiento nocturno era posible gracias a la luz eléctrica, las mujeres podían trabajar en oficinas y fábricas, por poner un par de ejemplos. Mas la modernidad no sólo se reflejaba en materialidades, sino también en la caducidad de las creencias religiosas y espacios sagrados: en *Apariencias*, Elena enferma antes de cometer su falta moral, busca ayuda de un

---

<sup>45</sup> M. Prendes Guardiola, *op. cit.*, p. 142.

<sup>46</sup> Los matrimonios son casi siempre retratados como relaciones frías, en donde el amor ha desaparecido, lo cual da paso a las infidelidades.

sacerdote, quien no logra darle un consejo útil; después se confiesa, pero este acto, lejos de ayudarla, la perjudica más. Ella no es el único personaje que busca ayuda de la Iglesia sin conseguirla: Noeline en *Metamorfosis*, Matilde en *¡Vendía cerillos!* y hasta la misma Santa, quien es expulsada de un recinto religioso, son otros ejemplos. La conclusión sería que los espacios sagrados ya no ofrecen ningún tipo de consuelo para las protagonistas. La Iglesia, como institución religiosa, para este punto ha perdido su validez y utilidad ante las pasiones humanas.

Carlos Illades<sup>47</sup> comenta que todas las problemáticas ocurridas durante el México finisecular pueden verse reflejadas en la obra de Gamboa, quien había llegado a la conclusión de que la sociedad padecía una crisis moral causada, en gran medida, por la modernización.<sup>48</sup> La pérdida de los principios católicos había dejado desamparados a los individuos que habitaban la ciudad, por lo que la importancia de retomarlos resultaba fundamental. Hay un claro interés por hacer una descripción detallada de “una capital en proceso de expansión”; para lo cual, se apoya en retratar todo tipo de espacios, inclusive los más marginales. El narrador hace cuadros costumbristas que se recorren de la mano de los personajes, lo cual resultó en una novela urbana que retrataba las problemáticas sociales que más le interesaban.<sup>49</sup> La ciudad que describe Gamboa está en esplendor, pero al mismo tiempo corrompida moralmente por la sociedad, por lo tanto, suele plasmarse con una visión negativa. En contraposición, las zonas rurales eran vistas de manera idílica, al no estar contaminadas por la modernidad, pero ya profundizaremos al respecto en el tercer capítulo.

---

<sup>47</sup> Carlos Illades, “La crisis moral de la sociedad moderna”.

<sup>48</sup> En *Metamorfosis* también se puede ver representada su perspectiva de cómo la falta de fe/moralidad era la principal causa de decadencia social y de que tanto los círculos adinerados como los barrios bajos compartían los mismos vicios; no sólo plasma estas ideas en el narrador, sino en los diálogos y pensamientos de algunos personajes, especialmente los de Chinto y fray Paulino.

<sup>49</sup> M. Prendes Guardiola, “Cerca del mundanal ruido (una interpretación romántica de Federico Gamboa)”, p. 41.

La dicotomía ciudad-campo es frecuente en todas sus novelas, en las que la ciudad hace un considerable contraste con el espacio rural, al resaltar el nivel de corrupción de la primera. Los protagonistas tienden a “escapar” a los lugares más puros, como el campo o ciudades de otros países. Muchas veces, el cambio de vivienda o la expulsión de un lugar es lo que va asociado a la peripecia de los protagonistas —como ya se describió con la relación de Santa y los lugares “puros” y los corrompidos—.

De acuerdo con Pacheco, Federico Gamboa estaba consciente de que las condiciones en las que vivía no permitían que el naturalismo se desarrollase del mismo modo que en Francia; por lo cual, el autor decidió llamar “sincerismo” a su estilo literario, el cual entendía como uno en el que sus novelas no fueran simple entretenimiento, sino que “dijeran ‘la verdad’ sobre la época, el país y la naturaleza humana; [...] que aspiraran a la seriedad del arte y aun de la ciencia y se enfrentasen a los males sociales”.<sup>50</sup> El nombre de esta nueva corriente pudo haber surgido de las críticas que recibieron sus primeros trabajos literarios por críticos como Carlos Vega Belgrano y Rafael Obligado. Gamboa apuntó en su diario lo siguiente: “Recojo [...] la halagüeña opinión de que me he emancipado de Zola, mi maestro (¡y a muchísima honra!), y de que quizás se me considere, andando los años, propagador, en nuestra América, de una escuela literaria modernísima que se denominaría ‘sincerismo’”<sup>51</sup>: una que resulta de la suma de elementos de tres corrientes literarias: romanticismo, realismo y naturalismo, con desigualdades en cuanto a proporciones, pero ninguna en su estado puro.

---

<sup>50</sup> J. E. Pacheco, *op. cit.*, p. XVII.

<sup>51</sup> F. Gamboa, *Mi diario I*, p. 66.

## **Capítulo 2. La importancia de los espacios en la narrativa de Federico Gamboa**

### 2. 1. Consideraciones generales del espacio

#### 2. 1. 1. La importancia del espacio en la narrativa decimonónica

#### 2. 1. 2. La descripción

### 2. 2. El espacio en las novelas de Gamboa

### 2. 3. El espacio en *Metamorfosis*

### 2. 1. Consideraciones generales del espacio

La construcción, funcionamiento e implicaciones (ideológicas, culturales, antropológicas y estéticas) del espacio establecen una relación con los demás elementos de la novela: personajes, trama, tiempo, narrador, etc. Esta correspondencia, sumada a la posición que ocupa dentro de la estructura del texto, resultan fundamentales al momento de crear el mecanismo único que desempeñará en el texto narrativo: el medio físico, social y simbólico condiciona las relaciones y el modo de vivir de los personajes que se desarrollan en él, así como la percepción del tiempo y, en ocasiones, el progreso de la trama. En este segundo capítulo me propongo abordar las principales funciones del espacio como componente narrativo, primero en sus rasgos generales, para después analizar su papel en las obras de Federico Gamboa.

Los espacios pueden adquirir una significación distinta dependiendo de la lectura que se le dé, del mismo modo, pueden ser tratados a partir de distintas perspectivas: un mismo lugar puede ser visto desde varios ángulos, y cada uno aportará significados únicos. Su nivel de relevancia en la obra dependerá del autor, la época y el movimiento literario al que pertenezca; pero es en las corrientes realista y naturalista donde cobra mayor protagonismo, debido al especial interés de los autores por representar su contexto de manera fidedigna —sumado al determinismo ambiental que profesaba la corriente naturalista—. El espacio también tiene connotaciones históricas y socioculturales que intervienen en su percepción, como lo pueden ser la representación de lugares especialmente simbólicos, sagrados o típicos de una civilización. En el caso de la latinoamericana, espacios como plazas públicas, mercados y haciendas son muy característicos y aportan a las obras singularidad respecto a otras literaturas de la época.

Un lugar “cobra vida” gracias a las actividades que se realizan en él, y éstas otorgan información sobre los acontecimientos y objetos que conforman el mundo ficcional: “las cosas no sólo componen los diferentes ambientes, sino que manifiestan su interferencia en el grupo y en la personalidad.”<sup>1</sup> La relación del espacio con los personajes se abordará con mayor profundidad en los siguientes capítulos, pero es sabido que los espacios pueden reflejar las características internas y externas de los personajes que se desenvuelven ahí, como su temperamento, aspecto físico o estado emocional; pero también pueden mostrar un contraste con ellos. El espacio igualmente suele condicionar, o bien, justificar las acciones que toman; para las corrientes realista y naturalista, esta función es bastante recurrente.

---

<sup>1</sup> Antonio Candido, *Ensayos y comentarios*, p. 32.

Respecto a su relación con el tiempo, la teoría de los cronotopos de Bajtín<sup>2</sup> señala que ambos elementos están forzosamente vinculados: sólo a través del espacio el tiempo se vuelve tangible, generalmente gracias al visible cambio, pero también puede notarse en las transformaciones que un solo espacio va presentando a lo largo de la narración.<sup>3</sup> Por otra parte, la representación de un mismo lugar puede tener variaciones a lo largo de la obra gracias al paso del tiempo, dotándolo con ello de nuevas facetas; así, por ejemplo, una ciudad no es la misma de día que de noche.

Finalmente, la contribución del espacio en la trama radica en que los espacios pueden actuar como líneas fronterizas o nexos entre situaciones narrativas distintas.<sup>4</sup> De esta manera, al cambiar de espacio, el desarrollo de la historia sufre alteraciones, aunque sean mínimas. Por otra parte, hay sucesos que no pueden ocurrir en ciertos espacios, por lo que el desarrollo de la historia exige un cambio espacial, mientras que la omisión de algún espacio se puede deber a que no resulta relevante. La aparición de ciertos elementos o espacios en un momento preciso de la trama denota una mayor significación; por ejemplo, la aparición del recurso de la ventana cuando el personaje femenino comienza a experimentar deseos por salir de la casa que la tiene prisionera.

## 2. 1. 1. La importancia del espacio en la narrativa decimonónica.

---

<sup>2</sup> Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*.

<sup>3</sup> Ver el espacio reflejado en el tiempo quizá sea más complicado, debido al carácter intangible del tiempo; sin embargo, éste sí puede ser perceptible a partir de determinadas características de la descripción: si se trata de una bien detallada y ordenada, crea la sensación de que el tiempo se detiene o que pasa muy lento.

<sup>4</sup> María Teresa Zubiaurre, *El espacio en la novela realista*, p. 37.

El espacio diegético sólo existe y tiene vigencia dentro de la ficción y necesita forzosamente al tiempo para su configuración.<sup>5</sup> Su importancia es esencial en la literatura porque determina el género, la imagen del hombre y la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la realidad. La intención de transmitir al lector una sensación de veracidad parte, en principio, de la exigencia de crear un discurso coherente. La verosimilitud del texto y su apego mimético con la realidad son aspectos que pueden (o no) contener los textos narrativos. Cuando hablamos de corrientes como el realismo o el naturalismo, la autenticidad depende en mayor medida del retrato que se forma de la totalidad; pero, aun cuando la ficción surge directamente del deseo del autor por plasmar la realidad con la mayor fidelidad posible, es imposible producir una representación completamente fiel, ya que siempre hay elementos que se omiten o se modifican; sin embargo, estos intentos de réplicas conforman a su vez una nueva realidad. Para Antonio Candido<sup>6</sup>, la originalidad basada en la experiencia inmediata no es del todo cierta, ya que una obra, aunque nazca de la percepción del mundo real, crea un nuevo mundo dentro de ella. La representación de la realidad se realiza por medio del análisis de las relaciones espaciales; el autor interpreta y reproduce el mundo que lo rodea de acuerdo con su propia perspectiva, por lo que el paisaje se ve modificado, ya sea por aspectos culturales o naturales.

Si lo que se busca es que el mundo ficcional se asemeje lo más posible a la realidad extratextual, resulta lógico que el espacio se haya vuelto un elemento privilegiado para los autores realistas y naturalistas, al otorgarle una construcción detallada y lo más abarcadora posible,

---

<sup>5</sup> Bajtín define al cronotopo como: “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura.” (M. Bajtín, *op. cit.*, p. 237). Es un concepto que parte de la teoría de la relatividad y en el que resalta el carácter indisoluble del tiempo y del espacio: el primero se condensa en el espacio y éste, a su vez, se intensifica e interfiere en el tiempo de la historia, dando como resultado una unidad plena y total. Los cronotopos pueden ayudar incluso a ver el tiempo reflejado en el espacio (en calles, casas, etc.). Incluso, cada uno de ellos puede tener cronotopos más pequeños y estar relacionados de diversas maneras: combinación, sucesión, comparación, confrontación, búsqueda, encuentro o reconocimiento.

<sup>6</sup> A. Candido, *op. cit.*

sumado a la intención de retratar los nuevos entornos en los que se movía la sociedad — especialmente los privados—. Se convierte en un elemento que proporciona información más allá de una simple localización geográfica. La representación espacial se ve influenciada por el bagaje cultural y el “saber de época” del autor, quien es el encargado de que el lector pueda establecer relaciones entre los espacios u objetos representados y el mundo real. Es normal que el autor se encuentre más cercano a sus lectores contemporáneos que a aquellos de futuras generaciones, pues con estos pierde la familiaridad de las imágenes, sucesos e ideologías que sí compartía con los primeros. Los modelos de descripción científicos-culturales son sistemas de estructuración suplementaria que hacen que la significación de la descripción trascienda a una dimensión simbólica o ideológica, es decir, estos discursos son los que han organizado la perspectiva de la realidad al lector; así, cuando el autor utiliza uno de este tipo de modelos descriptivos en el texto le produce una ilusión de reconocimiento del espacio.<sup>7</sup>

Las distancias (físicas y psicológicas) delimitan el espacio entre el narrador y el lector, son más perceptibles para este último, ya que lo “observable” dentro de la obra y la “consistencia de lo observado” son regulados por el tiempo de descripción, el punto de enfoque y la cercanía que le otorgue el narrador: “La distancia entre el autor y tema proviene del modo de tratarlo, no del tema en sí.”<sup>8</sup> La distancia cultural entre el autor/temas y el lector no es necesariamente un problema, sino que puede ser enriquecedora para el nuevo público; aunque es verdad que también exige que los lectores contemporáneos se adapten al texto, tarea que resulta más sencilla si el autor construyó satisfactoriamente el universo diegético y así evita que el lector se sienta ajeno al relato. Entender el contexto es más sencillo si el autor proporciona una buena guía. “Una

---

<sup>7</sup> Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, pp. 64-65.

<sup>8</sup> Ricardo Guillón, *Espacio y novela*, p. 131.

acumulación de detalles realizada para que el lector se sienta en terreno familiar, reducirá la distancia entre él y lo narrado”.<sup>9</sup>

## 2. 1. 2. La descripción

La descripción es la principal herramienta para conseguir una representación clara del espacio, no sólo para su construcción, sino también para explicar los sentidos o significados añadidos que desee dar el narrador.<sup>10</sup> La descripción es responsable de otorgar la ubicación de la novela, así como de contribuir a crear un efecto de realidad en el lector; igualmente, ayuda a identificar la pertenencia del texto a una escuela o movimiento estético determinado. No todos los espacios requieren forzosamente una descripción, a veces estos quedan implícitos por otras expresiones o comportamientos de los personajes, pero, si se desea crear un efecto de ilusión de la realidad espacial, es casi necesario recurrir a la descripción detallada para reforzar los temas y valores simbólicos del relato. En los pasajes descriptivos “el espacio novelesco se consolida y adquiere su forma más definitiva y precisa.”<sup>11</sup>

La narración se diferencia de la descripción en que se enfoca en los hechos, mientras que la segunda refiere a los espacios, personajes u objetos; “en la novela del siglo XIX, la descripción, considerada como un componente estático, se subordinaba inevitablemente a la narración, que es el componente dinámico.”<sup>12</sup> Y aunque la descripción influye en la dramatización de la acción, sus funciones son variadas dependiendo del texto: aquellas que se hacen con anticipación a la acción narrativa tienen el fin de marcar el contexto de los protagonistas; en otras ocasiones, pueden

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>10</sup> En el caso de los espacios de la obra de Gamboa, por ejemplo, ayudan a la caracterización del personaje, al mismo tiempo que determinan su resolución, por lo que es entendible que estos tengan una descripción más detallada.

<sup>11</sup> M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 40.

<sup>12</sup> Encarnación García de León, *Un espacio propio para la descripción literaria*, p. 12.

informar a los lectores sobre el contexto; también es común que tengan un propósito meramente estético.

De acuerdo con Yuri Lotman, al momento de hacer abstracciones del espacio, los objetos que lo conforman tienden a perder sus propiedades; sin embargo, “(...) Aunque haya una fragmentación textual de los espacios, puede haber una organización descriptiva que le proporcione al texto una unidad ‘tonal y temática’”<sup>13</sup>, es decir, el autor puede destacar aquellos elementos que tengan un valor significativo con algún otro componente de la ficción, formando jerarquías políticas, sociales y morales entre ellos.

La descripción espacial es el resultado de las decisiones estilísticas del autor, en ella se encuentra una organización semántica que puede partir de una visión particular o general y que se puede formar por medio de diversos sistemas descriptivos. Existen, claro, ciertas distribuciones espaciales prefijadas, pero casi siempre presentan variaciones, el modelo de organización elegido otorga una unidad temática e implica su continuidad semántica, aunque quizá el más común sea: nomenclatura + serie predicativa.<sup>14</sup> El “hilo conductor” que organiza la descripción refleja la intención del narrador por provocar un efecto en el lector. Generalmente, las descripciones espaciales se rigen por la dirección que conduce la perspectiva: de arriba a abajo, del exterior al interior, viceversa, etc. Lo mismo ocurre para las descripciones de personajes u objetos. El orden en que se describen cada una de las partes es significativo, pues el narrador elige los aspectos que quiere destacar al describirlos primero y más meticulosamente, y deja claro aquellos que no son especialmente relevantes al referirlos vagamente u omitirlos por completo. Los detalles enriquecen

---

<sup>13</sup> Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico*, p. 142.

<sup>14</sup> Aunque Luz Aurora Pimentel (*El espacio en la ficción*, p. 143.) también propone los siguientes modelos:

- 1) Lógico-lingüístico: que refiere a las posiciones y dimensiones del espacio (adentro, debajo, al centro, etc.).
- 2) Taxonómico: referente a las partes de algo.
- 3) Temporal: horas del día, estaciones, etc.
- 4) Cultural: modelos musicales, tecnológicos, etc.

la descripción, ya que otorgan vida al mundo diegético y ayudan a que los lugares “prototípicos” (como casas, bares o iglesias) tengan una particularización. El narrador tiene la oportunidad de individualizar un espacio u objeto referencial, sin que se deje de hacer alusiones a la realidad. A veces los elementos que no son explícitamente aludidos también ayudan a la configuración del ambiente, pues crean un efecto en el que el lector se siente igual de familiarizado que el narrador con el espacio, a pesar de que no se le proporcione una descripción detallada.

Como ya se señaló, existen espacios culturalmente construidos que imponen un modelo espacial determinado, al cual se adapta un punto focal de descripción.<sup>15</sup> Este tipo de espacios han tenido una representación tan parecida en varias obras artísticas, que la sociedad tiene un referente claro de ellos: lugares de los cuales ya tenemos una imagen prefijada y que con sólo mencionarlos ésta viene a nuestra mente, pueden ser espacios religiosos, históricos o representativos. Escritores futuros pueden valerse de dichas representaciones y así ahorrarse nuevas descripciones, especialmente si el significado de esos espacios es justamente el que se quiere transmitir. El rompimiento con las construcciones culturales establecidas también es interesante, pues refleja el interés del autor por aportar una nueva perspectiva.

La descripción espacial denota una visión ideológica, la cual puede verse reflejada en el interés del narrador por retratar con detalle ciertos aspectos o por incluir sus propias opiniones respecto a lo que está describiendo, ya sea con juicios literales o anexando adjetivos. La transformación o destrucción de esta visión, por lo tanto, implica una consecuencia ideológica compleja.<sup>16</sup> El modo de hacer las descripciones puede ayudar a formar una imagen del narrador, pues es él quien se encarga de hacer las valoraciones respecto a lo que describe y de marcar el límite del escenario en

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>16</sup> L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 169.

donde se desarrollará la acción. Lo mismo ocurre si son los personajes los encargados de hacerlas. La percepción y organización del espacio no necesariamente dependerá de un narrador omnisciente; sin embargo, este tipo de narrador tiene la ventaja de usar el ángulo que más le convenga, a diferencia de los personajes, quienes siempre tendrán una visión limitada.<sup>17</sup>

En la novela realista encontramos la descripción y el inventario como métodos de organización de la realidad, que a su vez contienen valores temáticos, ideológicos y simbólicos.<sup>18</sup> La función que veían los autores decimonónicos en la descripción era principalmente mimética, pero también informativa: buscaban almacenar y organizar todos los datos posibles de sus respectivos entornos, de ahí que la mayoría hiciera profundas investigaciones acerca de las situaciones o lugares que querían retratar. Era común que escogieran espacios sórdidos, siempre con un fin: exponer los males sociales para erradicarlos mediante la crítica. Admirables son los esfuerzos de estos autores y las múltiples técnicas que encontraron para lograr crear una “sensación de realidad”. “La realidad plasmada en el texto ficticio interesa y emociona no solamente porque es identificable, sino sobre todo porque el narrador nos la ofrece, muchas veces a su pesar, modificada, distinta. Al placer del reconocimiento se le suma el placer del aprendizaje y de la novedad.”<sup>19</sup>

Para poder hablar de un “reflejo de época” es necesario que haya pasado cierto tiempo, con el fin de que los futuros lectores puedan reconocer en el texto una realidad diferente a la suya, una que no siempre es completamente ajena, sino que contiene elementos que aún se vislumbran en el presente. El carácter de un espacio o una época no tiene que ser forzosamente único ni permanente,

---

<sup>17</sup> M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 33.

<sup>18</sup> Yliana Rodríguez González, *El espacio en la novela mexicana realista hacia el final del siglo XIX: lo abierto y lo cerrado*, p. 100.

<sup>19</sup> Y. Rodríguez González, *op. cit.*, p. 89.

sino que depende de la perspectiva desde la cual se observe. Del mismo modo, aunque los escenarios sean diferentes, es posible que compartan una misma esencia.

## 2. El espacio en las novelas de Gamboa.

El realismo y naturalismo sufrieron una adaptación diferente en la literatura mexicana gracias al contexto político, económico y cultural en el que se encontraba cuando llegaron (sin olvidar la coexistencia de otras corrientes literarias), de manera que sus respectivas estéticas se empalmaron. El naturalismo llevó las bases del realismo a los niveles de la ciencia, donde la observación e investigación se sobreponían a la imaginación.<sup>20</sup> El verismo que profesaba Gamboa consistía principalmente en hacer retratos completos y lo más exactos posibles. Supo darle una personalidad propia y una versión artística a aquellos sucesos que había vivido. Del mismo modo, se preocupaba por el estilo de sus escritos; independientemente del tema que desarrollara, siempre iba acompañado de una escritura pulida.

Considero que el hecho de que la narrativa de Federico Gamboa no represente fielmente a cada una de estas escuelas, éstas aportan una particularidad muy especial a sus novelas y a nuestra literatura. Es frecuente que la representación espacial en sus obras se desarrolle a partir de contrastes —bueno/malo, abierto/cerrado, ciudad/campo, etc.—, aunque es claro que dichas oposiciones pueden conllevar un significado más profundo. Del mismo modo, es característico el uso de largas descripciones —originadas desde una perspectiva alejada— para hablar indirectamente de los personajes y contribuir metonímicamente a su definición.<sup>21</sup> Es así como, en

---

<sup>20</sup> Autores como Balzac, en su documentación de la vida social francesa, se enfocaban en las “intimidades” de los personajes, más que en los panoramas completos. Zola, en cambio, buscaba recalcar cómo los objetos materiales tenían vida e influencia directa en los personajes: aquellos a los que dedica mayor atención son los que suelen adquirir una significación distinta, volviendo a los personajes en víctimas de su ambiente.

<sup>21</sup> M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 22.

ocasiones, la función del espacio no es más que enfática, llegando a convertirse en un *leitmotiv* del personaje.

El empleo de la descripción es primordial en su narrativa, el método que utilizaba para realizarlas se mantiene constante a lo largo de toda su obra: se vale de un narrador omnisciente — que suele partir de una focalización interna—, quien sigue una dirección ordenada. Cuando los ideales del protagonista o personaje focal desde el cual surge la descripción del entorno cambian, la forma de describir puede verse afectada. Por medio de la descripción muchas veces también resaltaba una crítica social, y aunque no es perceptible una política sólida en su escritura, sus descripciones no son sólo documentales, sino que al final de cada una de ellas queda clara su postura. Se abstenía de hacer juicios políticos, pero no es raro encontrar juicios hacia las injusticias sociales, así como con sus personajes. La sinceridad es una mediación a nivel narrativo, ya que así demuestra el punto de vista que tenía acerca del mundo que relataba.<sup>22</sup>

Gamboa solía describir todo tipo de espacios, pero los diálogos y sucesos más importantes suelen desarrollarse en interiores, donde las descripciones del “escenario” son más detalladas —a partir de una enumeración ordenada de sus elementos, desde la perspectiva de un personaje o del narrador mismo—, seguida de la introducción de un personaje que “irrumpe” en dicho espacio. Las pocas descripciones que encontramos de espacios naturales suelen tener el propósito de marcar una diferencia con los citadinos y recalcar el estado de inocencia que poseían. Al respecto, Zubiaurre señala que las novelas latinoamericanas de la época, al contener aún elementos del romanticismo, acostumbraban a dotar a los espacios naturales de implicaciones extra de pureza.

---

<sup>22</sup> Y. Alcántara Tapia, *op. cit.*, p. 84.

Al desarrollarse buena parte de las historias en Ciudad de México, es común que los espacios más agradables de la ciudad tengan una descripción larga y bien detallada, en comparación con aquellos sórdidos, que tampoco faltan en sus novelas. La sociedad industrial, en la que las fábricas y máquinas se volvieron la antítesis de los humanos, así como la creciente modernización, afectaron el modo de vida cotidiano. El cosmopolitismo resaltaba en la ciudad y en sus entornos, incluyendo a las periferias que comenzaban a contagiarse paulatinamente de la urbanización, volviéndose híbridas, pues el desarrollo económico y la instauración del ferrocarril ocasionaron que la migración a la ciudad y a sus alrededores aumentara.

Siendo la ciudad una tentación para el resto de la población, la imposibilidad de movilidad social es representada en varias obras realistas de la época, en las que los personajes que huyen del campo en un intento por perseguir la modernidad que prospera en la ciudad vuelven de una u otra manera a su lugar de origen, después de haber sufrido toda una serie de desafortunadas consecuencias. Cuando salen del espacio primigenio, los personajes pierden irremediabilmente su identidad y herencia.<sup>23</sup> La fuerza de la ciudad sobre ellos es tal que es frecuente ver cómo ésta los “devora”, especialmente a los femeninos, para quienes el bullicio y los vicios son mucho más peligrosos, sin mencionar los prejuicios sociales a los que eran sometidas las mujeres que se movían libremente por la ciudad: “el movimiento de un personaje femenino en la narrativa realista suele fracasar, y lo hace en dos sentidos: física [...] e imaginariamente[...].”<sup>24</sup> Los espacios “moralmente bajos”, como los prostíbulos, llegan a ser comparados con los inframundos urbanos,

---

<sup>23</sup> El ejemplo más claro en la obra de Gamboa sería *Santa*: su entrada en la ciudad supone una corrupción cada vez más grande en la protagonista. Los paralelismos dentro de la novela se vuelven tan frecuentes hasta llegar al punto en que Santa y la Ciudad de México son la misma entidad. Finalmente, aunque no en vida, regresa a su pueblo natal después de haber limpiado sus pecados.

<sup>24</sup> Y. Rodríguez González, *op. cit.*, p. 113.

y los personajes femeninos que caen ahí lo hacen por medio de la metáfora de la caída (moral/social).

La expulsión de un lugar marca necesariamente el inicio de movilidad de los personajes, aun cuando sea para caer en otro lugar estático, mas esta alteración de espacios no implica necesariamente un cambio en el nivel social/económico de los personajes. La expulsión puede ir acompañada de una cuestión moral, en la que, nuevamente, las consecuencias para los personajes femeninos son peores. El lugar de expulsión se convierte en un anhelo para el personaje, pues dichos espacios suelen ser (en cierta medida) moral o económicamente superiores: como la iglesia, el convento, la casa familiar, el club, el teatro, bares exclusivos, centros de servicio particulares, etc. Todos piden ciertos requisitos para estar dentro de ellos.<sup>25</sup>

### 2. 3. El espacio en *Metamorfosis*

En la novela decimonónica, los espacios masculinos están diferenciados de los femeninos por mecanismos o *clichés* muy evidentes que contribuyen en su respectivo diseño. Una de las características más relevantes de los espacios en *Metamorfosis* es que son equilibrados en cuanto al género, es decir, la historia es relatada desde la perspectiva masculina y femenina casi en la misma medida, lo cual permite que cada uno de ellos sea retratado a profundidad. La dualidad de espacios también es perceptible gracias a que el autor hace comparaciones constantes: tenemos espacios abiertos y cerrados, sagrados e inmorales, rurales y urbanos. Siempre hay contrastes. Además de las similitudes y diferencias que puedan llegar a tener con los protagonistas,

---

<sup>25</sup> El tipo de personajes que suelen cambiar constantemente de espacios son aquellos que ejercen una profesión que los obligue a ello, como doctores, sacerdotes, guardias, etc. —casi siempre masculinos—. Los personajes femeninos que tienen este mismo tipo de movilidad suelen ir acompañadas de un reproche social, pues sólo las mujeres “perdidas” son las que se mueven libremente, las puras son las que permanecen estáticas.

representan obstáculos directos en numerosas ocasiones. Los espacios posibilitan o impiden las acciones de los personajes. Posteriormente veremos cómo el cambio de un lugar a otro —así como el cambio de perspectiva— contribuirá al avance de la trama.

Cuando Noeline “cae” moralmente, los lectores no llegamos a saber si se sumerge en un inframundo como el resto de los personajes femeninos de las novelas de Gamboa que cometen este tipo de faltas, debido a que la obra culmina justo en ese momento.<sup>26</sup> En el caso del protagonista masculino, veremos que se desplazará por entornos muy diferentes; a diferencia de Noeline, Rafael puede moverse libremente por la ciudad, lo cual nos brinda una mayor variedad en cuanto a la tipología de los espacios representados: desde los domésticos hasta los “corrompidos” —considerados culturalmente masculinos—. Los espacios en los que se desenvuelve Rafael le resultan tedioso en cierto punto de la trama y ese hastío provoca que piense que únicamente podrá encontrar la felicidad en el amor de una mujer completamente ajena a ese entorno. Desde luego, el ambiente del *Sport Club* es completamente opuesto al del convento en el que vive Noeline.

La aparición del personaje femenino en la vida del protagonista cambia la dirección de la novela: por una parte, implica su “puesta en movimiento” y, por otra, trae consigo el cambio de perspectiva que tendrá respecto a los espacios que lo rodean. Existe dentro de las novelas de Federico Gamboa una gran cantidad de ejemplos de espacios masculinos, quizá lo más interesante en ésta sean las particularidades que presentan esos mismos espacios, debido al cambio significativo de perspectiva que se produce a partir de la segunda mitad de la obra. En el capítulo siguiente se analizarán a fondo cada uno de ellos.

---

<sup>26</sup> El proceso mismo de la metamorfosis se encuentra fuertemente ligado a la identidad; tiene un carácter privado, ya que no influye sobre el mundo exterior.

### **Capítulo 3. Espacios masculinos**

3. 1. *Metamorfosis* y sus personajes masculinos

3. 2. Características de los espacios masculinos

3. 3. Análisis:

3. 3. 1. Polarización entre campo y ciudad

3. 3. 2. Espacios rurales (la hacienda y los Baños Peñón)

3. 3. 3. Espacios ciudadanos (Alameda, suburbios, Bosque de Chapultepec y centro de la ciudad)

3. 3. 4. El *Sport Club*, cantinas y tendajones

3. 3. 5. Espacios sagrados (Catedral, monasterio, convento y el Palacio Arzobispal)

3. 3. 6. La casa (casa de Rafael, vecindad y casa de Chinto)

3. 1. *Metamorfosis* y sus personajes masculinos

Como se mencionó en los capítulos anteriores, en *Metamorfosis* existe un equilibrio único dentro de la narrativa de Gamboa respecto al protagonismo de los personajes principales, tanto el masculino como el femenino. En este capítulo el análisis estará enfocado en los espacios prototípicamente masculinos y en cómo influyen en el desarrollo de los personajes (y viceversa). El protagonista de la novela, Rafael Bello, al ser un hombre acomodado, viudo, relativamente joven y sin mayores responsabilidades más que su hija, puede darse el lujo de recorrer la ciudad libremente a cualquier hora, ya sea acompañado o no. El único espacio en el que enfrenta obstáculos para moverse con facilidad es el convento donde viven su hija Nona —esporádicamente como alumna— y Noeline. El resto de los personajes masculinos de la novela, como Marcos, Jacinto (Chinto) y fray Paulino también aportarán una significación propia en sus respectivos apartados. Aun cuando sean menos determinantes para el desarrollo de la historia, los espacios en los que se desarrollan cada uno son dignos de ser analizados, pues incluso Chinto y fray Paulino cuentan con un capítulo exclusivo: del primero se narra su antiguo romance con Piedad, la vida que lleva con su hija y sus andanzas para ganar un poco de dinero, incluida su labor como cómplice de Rafael; por su parte, la sección de Fray Paulino se centra en narrar cómo llegó a ser sacerdote y su influencia directa en Noeline, al ser el único hombre que puede recorrer el convento. Finalmente, Marcos es el encargado de la hacienda de Rafael y también gana cierta importancia dentro de la novela, ya que su muerte marcará el final de la estadía del protagonista en el campo.

Se ha mencionado antes lo reveladoras que pueden ser las relaciones entre los personajes y su entorno en la novela realista y naturalista, debido a que se fortalecen mutuamente cuando la descripción de uno ayuda a la composición del otro, ya sea de manera directa o únicamente otorgándole el mismo “tono”. Dichas relaciones pueden resultar más evidentes cuando personaje y espacio comparten cualidades referenciales, es decir, si al momento de descripción se utilizan

los mismos adjetivos, adverbios o frases calificativas para retratarlos, de manera que uno hable indirectamente del otro, o bien, para que, al describir únicamente uno, el lector pueda figurarse al otro sin necesidad de una construcción verbal. Así, los espacios funcionan como otro elemento caracterizador y pueden llegar a ser extensiones, o incluso antagonistas, de los personajes.

### 3. 2. Características de los espacios masculinos

Recordemos que en las obras pertenecientes a las corrientes realista y naturalista el espacio también suele influir directamente en el desarrollo del argumento. Esto no significa que sea necesariamente anterior al personaje, sino que simultáneamente puede formarse y adecuarse a él. Asimismo, cuando los personajes se mueven y cambian su posición en la ficción, también lo hace el sentido de los espacios que los rodean, en función de las nuevas necesidades narrativas.

En la novela decimonónica las diferencias entre espacios masculinos y femeninos son bastante evidentes, pues, como señala María Teresa Zubiaurre, el espacio está creado y condicionado por el sexo y clase social del personaje que se desenvuelve en él: el femenino no puede tener vistas panorámicas ni recorrer libremente espacios exteriores, mientras que el personaje masculino no puede desarrollarse adecuadamente únicamente dentro de espacios domésticos, sino que necesita interactuar directamente con la ciudad, es activo y rara vez cosificado o espacializado, a diferencia de los personajes femeninos.<sup>1</sup> Entonces, cada tipo de espacio se puede diferenciar respecto a esa cualidad: activos y pasivos, acompañados respectivamente de un tiempo estático y uno dinámico, en donde las mujeres están destinadas a

---

<sup>1</sup> M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 147.

esperar a que la acción narrativa llegue a ellas por parte, casi obligatoria, de los personajes masculinos.

Recordemos que eran las mujeres, justamente, las encargadas de transmitir el código de valores a la familia, un conjunto de principios capaz de reafirmar su condición doméstica y tan sólido como para reproducirse en las siguientes generaciones; no olvidemos tampoco que los personajes masculinos se redimen gracias a los femeninos, o desarrollan, por su causa, pasiones que apenas logran controlar<sup>2</sup>

La visión ideológica reflejada en las obras realistas partía forzosamente de una perspectiva masculina y quedaba plasmada al momento de escritura. Este sistema dejaba en claro la “tenaz misoginia” de los escritores decimonónicos<sup>3</sup>: los autores recalcaban cuál era, desde su punto de vista, el lugar al que pertenecían las mujeres, al menos aquellas que cumplían con sus ideales morales, pues aquellas que se desenvolvían en otro tipo de espacios eran retratadas bajo una connotación negativa. Me parece importante rescatar dicha visión a partir del estudio de los espacios descritos y el significado de sus funciones en *Metamorfosis*, pues en ella encontramos una gran cantidad de ejemplos de espacios masculinos; pero quizá lo más interesante son las particularidades que presentan esos mismos espacios a lo largo de la novela, debido al significativo cambio de perspectiva que tiene el protagonista masculino respecto a ellos.

En los espacios prototípicamente masculinos la movilidad y el cambio son características comunes, dado que los personajes, al estar en constante movimiento, suelen definirse por su dinamismo y no es usual que tengan un “espacio-aura” que los acompañe constantemente.<sup>4</sup> En esta novela, los espacios masculinos aparecen hasta el segundo capítulo, en función de una técnica

---

<sup>2</sup> Y. Rodríguez, *Ibid.*, p. 217.

<sup>3</sup> M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 148.

<sup>4</sup> M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 31.

utilizada frecuentemente por Gamboa para marcar contrastes entre dos entornos distintos.<sup>5</sup> La vida masculina llena de vicios del segundo capítulo desentona por completo con aquella pura dentro del convento que se presenta en el primero. Es claro que los personajes y actividades del *Sport Club* son muy diferentes a las del colegio religioso, por lo que el autor se esfuerza en resaltar las diferencias tan marcadas que existen entre ambos.

### 3. 3. Análisis

#### 3. 3. 1. Polarización entre campo y ciudad

Las polaridades espaciales son un fenómeno común en la novela realista: enriquecen el texto al resaltar las características más importantes de cada parte, a la vez que exponen los símbolos que se esconden detrás. Los espacios acostumbran a tener una carga simbólica o moral que, para poder exaltar alguno de estos valores, suele ponerse en contraste con otro que represente los opuestos. La oposición entre ciudad y campo es un tema recurrente en la novela realista, mientras que el campo permanece casi siempre estático, la ciudad está en constante movimiento; a partir de la cual se originan otros temas, como la idealización de los espacios rurales y la demonización de los urbanos, la migración hacia la ciudad en busca de la modernidad, la huida al campo con el fin de conseguir sosiego, entre otros.

La representación de la ciudad ha sido bastante recurrente en la historia de la literatura y existen diversos tipos de reacciones ante ella; para algunos ha resultado sumamente atractiva, pero también es uno de los espacios que más ha generado rechazo, su corrupción se muestra desde obras de finales del siglo XIX. La ciudad se convirtió en un tropo literario y podía provocar sentimientos

---

<sup>5</sup> En *Santa* podemos verlo en la gran diferencia entre la ciudad nocturna, retratada durante el primer capítulo, y la vida rural, descrita en el segundo.

contradictorios en sus habitantes: desde fascinación hasta repulsión, lo que vuelve su relación con el campo aún más antagónica. De acuerdo con Zubiaurre, en las novelas de Gamboa (*Santa* específicamente) la ciudad y el campo, además de contrastar, tienen ciertos elementos paralelos: ambos presencian y son partícipes de la corrupción, despertar sexual y pérdida de la inocencia de la protagonista.<sup>6</sup> En el resto de su narrativa, la ciudad todavía se representa como una unidad organizada y acotada, su construcción “caleidoscópica” suele ser paulatina, no se da por hecha en ningún momento, y la perspectiva desde la cual se aborda puede ampliarse o reducirse, dependiendo de la situación.

El campo, por su parte, se convierte en el espacio-refugio por excelencia para los ciudadanos, volviendo su relación con la ciudad aún más antagónica. Gracias a las oposiciones entre ambos, el tópico del paraíso perdido se vuelve común<sup>7</sup>, cuyo uso implica el desprecio de lo urbano y la sobrestimación de los espacios rurales en la mayoría de los casos.<sup>8</sup> La idealización de la naturaleza puede provenir de la mala percepción que se tenía de la industrialización y el progreso, “las virtudes de la naturaleza necesitan, para que resplandezca su significado, contraponerse a la depravación y los vicios de la ciudad”.<sup>9</sup> Es importante recalcar que, para este punto de la historia de la literatura, el mundo idílico ya no funciona de la misma manera: la modernidad exige a los personajes del mundo utópico una adaptación a la nueva realidad, lo cual conlleva una destrucción de sus orígenes y principios morales.

---

<sup>6</sup> M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 247.

<sup>7</sup> El uso de un tópico puede hacer referencia a las ideas culturales/literarias de una sociedad y no necesariamente al mundo real. Las variantes son mayores mientras más pasa el tiempo y la tradición literaria crece. El tópico rural se establece desde el principio con tintes idílicos, y su función se mantiene a lo largo de la obra. “El tópico es, pues, la manifestación del sentir común e impersonalizado respecto de ciertos temas” (Y. Rodríguez González, *op. cit.*, p. 20). Obtiene mayor significación dentro de la obra, aun cuando presente variantes y funciones distintas, y habla indirectamente de la tradición que lo precede.

<sup>8</sup> Lo cual también podemos entenderlo como una muestra de los rezagos del romanticismo en las obras literarias.

<sup>9</sup> M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, pp. 186-187.

¿Campo y ciudad pueden ser complementarios? El establecer contrastes entre ellos demuestra que se necesitan mutuamente para resaltar sus respectivas virtudes y defectos. Uno añade indirectamente información al otro. Aunque sean opuestos, la inserción de ambos escenarios permite que el retrato de la “totalidad espacial” esté completa en la obra. La organización del espacio en centros urbanos se crea a través de la polarización, donde las ciudades tienen ventajas frente a las zonas periféricas, creando así una oposición con ellas. Todo obedece a una lógica espacial, en la que el espacio no sólo refleja el pasado de sus habitantes, sino también sus aspiraciones de cara al futuro. Para los personajes, una entidad ofrece lo que la otra no posee: en la ciudad hay diversión, algarabía, modernidad; mientras que en el campo hay tranquilidad, sosiego y unión. Aquellos que pueden transitar por ambos espacios obtienen una visión completa al poder integrarlos, a diferencia de los que sólo pueden desenvolverse en un único espacio, cuya perspectiva del mundo es mucho más limitada.

### 3. 3. 2. Espacios rurales (la hacienda y los *Baños Peñón*)

La vida de los personajes citadinos se manifiesta frecuentemente en los interiores; la vida en el campo, en cambio, suele manifestarse por medio de los exteriores, en la naturaleza. Espacios idealizados, como éste, comparten ciertos atributos: estar en posiciones elevadas, tener una paleta de colores brillantes, muchas veces son inaccesibles y suelen denotar una armonía con el personaje. El espacio rural en *Metamorfosis* se señala desde el principio con tintes idílicos, por lo que su función de proveer un ambiente tranquilo y opuesto al urbano se mantiene a lo largo de la obra. Los espacios aledaños o periféricos a la ciudad pueden presentar rasgos de ésta, volviéndose híbridos; sin embargo, este fenómeno no suele presentarse a la inversa, es decir, la ciudad no se contagia de los elementos rurales.

El primer espacio rural que se describe en esta novela (al menos en el presente diegético) es el campo donde se encuentran los *Baños Peñón* —una suerte de hotel a las afueras de la ciudad—, a los cuales acuden por una noche Rafael y su amante, Amparo, en el capítulo IV de la primera parte de la obra. Rafael decide ir allí ya que, después de la reciente infidelidad de su amante, no se siente cómodo en la casa de ella. La primera descripción de este lugar ocurre en una noche silenciosa, con oscuridad y pocas estrellas; el tiempo pasa lento para los amantes, quienes hablan bajo, se aburren y entristecen: “y aunque aparentaban mirar al campo desolado y negro, lo que miraban era el pasado, los días que fueron y las caricias muertas”.<sup>10</sup> La oscuridad y silencio del campo sólo provocan que recuerden su pasado con melancolía. En esta escena, Rafael decide abandonar a Amparo definitivamente, pues se da cuenta de que todos sus sentimientos pasados han desaparecido: “Y con ese peso de menos, respiró a plenos pulmones el aire purísimo que hasta el balcón subía”.<sup>11</sup>

El otro espacio rural presente en la novela es la hacienda de Rafael, a la cual acuden él y la Nona ocasionalmente cada año. Las primeras descripciones las encontramos desde el primer capítulo por parte de Leonor, quien señala los elementos más relevantes, desde su perspectiva, durante sus pláticas con sor Noeline en el Colegio del Santo Espíritu, como el esplendor de la salida y puesta de sol: “[...] una bola de fuego que incendiaba nubes y crestas de montañas, que crecía en un instante y en un instante doraba los árboles”.<sup>12</sup> En ocasiones, el narrador asume la perspectiva de la niña para hacer las descripciones, por lo que su voz se mezcla con la de Leonor, causando fragmentos como éste:

---

<sup>10</sup> Federico Gamboa, *Metamorfosis*, p. 93.

<sup>11</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, p. 95.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 8.

Otras ocasiones, se pasaban el día en la biblioteca, un cuarto espacioso que olía a humedad y a vejez; con muebles antiguos, de monasterio [...] y un aparato grande, de madera, con cuatro atriles que giraban...

—Eso se llama facistol— exclamaba sor Noeline.

—Bueno, pues facistol— repetía Nona indiferente.<sup>13</sup>

Después de que Nona enferma y pasa varios días en la enfermería del colegio, su padre decide llevarla consigo al campo por una temporada. Durante sus días de enfermedad, los criados de la hacienda se van a vivir a otro pueblo cercano, mientras Rafael y Manuela se quedaban con ella día y noche, encendían las luces de los corredores y la sacaban sólo cuando el frío no era demasiado fuerte.<sup>14</sup> Cuando la niña mejora por completo, la hacienda comienza a cobrar vida de nuevo.

El narrador humaniza las nubes del cielo y describe detalladamente el proceso de la lluvia —retratada con una carga positiva—: desde la tranquilidad que se rompe con el estruendo de un trueno hasta el final del recorrido del agua y el aroma que desprende la tierra después. Se señala que Rafael obtenía buena parte de sus ganancias del campo, que a pesar de los años, seguía siendo fértil y abundante. Se describen también los animales y las personas que trabajaban ahí, lo cual deja en claro otra característica importante: la combinación de la naturaleza con la vida humana. En los espacios rurales prototípicos de las corrientes literarias anteriores, como lo eran las fincas o granjas, la separación entre espacios domésticos y laborales no era tajante, ya que los trabajadores vivían en el mismo lugar en el que trabajaban. En *Metamorfosis*, la hacienda de Rafael puede seguir funcionando como aquellos espacios: los trabajadores, como Marcos o Manuela, convivían dentro y fuera de la casa.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>14</sup> La enfermedad como expiación es otro tópico literario frecuente en la narrativa de la época. El sexo del personaje determina cómo vivirá esa enfermedad y su posterior purificación, ya sea por agonía propia en el caso de las mujeres o la culpa para los hombres. De este modo es posible limpiar la ofensa moral cometida.

<sup>15</sup> Dentro de la hacienda había una única capilla, concurrida solo por la gente pobre de los alrededores, pero que se encontraba sucia, abandonada, oscura y polvorienta, lo cual podríamos interpretar como la falta de fe incluso en espacios alejados de los entornos corrompidos, como los de la ciudad.

La primera acción que resuelve Rafael durante su estadía para olvidar a la monja es someterse a un trabajo físico extremo en el campo: se despierta temprano y sale junto a Marcos al campo a trabajar y cabalgar, lo cual le ayuda a sosegar momentáneamente sus pasiones: “Las caminatas primeras le sirvieron a Rafael para amortiguar la obsesión; el campo con sus bellezas, el ejercicio con su cansancio, y Marcos con los añejos recuerdos que le resucitaba, parecía que realizaran la milagrosa cura”.<sup>16</sup> Momentáneamente consigue su propósito de purificar su alma y tiene la esperanza de “curarse” por completo de aquel amor después de cambiar de entorno:

Rafael, sin que pudiera decir que había sanado, sentíase mejor, como si la pasión por la monja, aunque no se borrara, sí se le hubiera ido muy adentro, tanto, que ya no lo desesperaba, más bien calmábalo, como algo muy tierno que siendo imposible le derramara por corazón y pecho, redentor bálsamo. Resuelto a curarse, se dio de lleno a presenciar labores, a ordenar y a corregir<sup>17</sup>

Las descripciones de los espacios rurales obedecen en esta parte al tópico del idilio, es decir, son plasmados como grandes espacios naturales donde las personas pueden moverse libremente y en armonía. Y si bien al idealizarlos no presentan mayor particularización respecto a los modelos clásicos de los campos idílicos, la naturaleza sigue cumpliendo la función de llevar al personaje al pasado, a sus antiguos días de infancia e inocencia:

Frente a la majestad de los campos y a la limpidez de la atmósfera y del cielo, Rafael recogíase dentro de sí; las reminiscencias removidas por el mayordomo, como eran tantas, casi ocultaban la figura de sor Noeline; adueñándose por completo de la memoria de Bello, le hacían revivir otros días y olvidadas épocas, que llegaban ahora charlatanas y contentísimas a deletrearle de nuevo el poema de su infancia y la leyenda de su juventud<sup>18</sup>

Solo hay dos elementos en concreto que rompen con el tópico del idilio campirano: el establo y el ferrocarril. El primero puede funcionar como un lugar híbrido, ya que está en el exterior, pero no

---

<sup>16</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, pp. 131-132.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 133.

por completo a la intemperie, sino en un patio con tejados. Su descripción se centra en elementos un tanto desagradables como el ganado, las moscas, el lodo, etc., pero aun así contiene algunos componentes positivos, como agua cristalina y animales inofensivos. Por otro lado, los medios de transporte como el ferrocarril y el tranvía se volvieron una señal de la modernidad y el nexo entre las zonas rurales y la ciudad: dos espacios habitados por sectores de la sociedad completamente diferentes. Su llegada a los espacios rurales forma un juego de contrastes y es una señal importante del crecimiento económico del país. Aquí el ferrocarril hace una breve aparición en esta novela: el narrador lo compara con un “monstruo” que se queja al pasar a la distancia sobre los cerros: “En estas, pitaba el ferrocarril, un pitazo con el que se diría que imploraba socorro [...], jadeando, como monstruo acabado de herir, que se arrastrara en un esfuerzo supremo para alcanzar alguna caverna y enterrar en ella su cuerpazo desquebrajado”.<sup>19</sup>

Retomando a los personajes, después de algunos días, Rafael vuelve a pensar en Noeline y se desanima al darse cuenta de que en realidad el campo no está haciendo el efecto que deseaba y que, sin importar en donde se encuentre, no podrá liberarse de sus tentaciones. Aun cuando durante el día logra olvidarse de ella gracias al trabajo en el campo, por las noches el recuerdo de Noeline regresa implacable a él:

En efecto, Rafael empeoraba; después de los primeros cansancios, reabríasele la herida, mucho más honda y dolorosa, sin probabilidades de humano alivio. ¿Que su amor por la monja era pecado?... pues quería pecar hasta perderse [...] Y claro, el hombre andaba perdido, flaco de carnes y pálido de rostro; negro el humor y negros los cercos de los ojos; escaso de valor y de apetito; sin sueño en las noches y en el día sin fuerzas, creyéndose condenado ya al fuego eterno, y lamentando no haberse hecho acreedor a tal condena, más que por el solo pensamiento...<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, p. 135.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 143.

El siguiente capítulo de la novela se centra en relatar la vida de fray Paulino en el monasterio y sus visitas al convento. Hasta el capítulo III se retoma la acción en el campo. Es septiembre, las lluvias aumentan, el agua abundante ayuda a las cosechas y a los ánimos de Rafael, los cuales “se apaciguan”. Al hablar del agua, el narrador mezcla la descripción con una narración bastante poética: todos los cuadros son luminosos, la luz selecciona los límites de los espacios, al mismo tiempo que modifica perspectivas y tonalidades. Es la época en la que las mujeres jóvenes del pueblo “caen”, mientras que el espacio se vuelve cómplice de sus actos:

El otoño [...] arranca las hojas a los árboles, y las hojas caen, trágicamente, y alfombran la tierra [...] Los campesinos, entonces, tienen sus crisis amorosas, sus meditaciones apartadas y solitarias; entonces, las madres cuidan más de sus hijas, porque de memoria saben que así como es fuerza que caigan las hojas, ¡ay! es fuerza también que las doncellas caigan.<sup>21</sup>

El último evento importante que ocurre en la hacienda —y uno decisivo para el desarrollo del protagonista— es la fiesta del pueblo. Acontece en medio de charros, música, cohetes, ganados y mucha bulla. Aunque para este punto Rafael se sentía por momentos curado, las canciones amorosas hacen que su tristeza regrese fácilmente. Esa misma tarde, justo cuando el sol se escondía, Marcos tiene un accidente con un novillo que intentaba “colear”<sup>22</sup>, pero que termina hiriéndolo. Naturalmente, la fiesta termina y reina el silencio. Ya casi el anochecer, Marcos fallece, sin descripciones del espacio, únicamente la narración de la dramática escena, incluidos los pensamientos lúgubres que comienza a tener Rafael, pues siente una culpa parecida a la que tuvo durante la enfermedad de su hija, atribuyendo la desgracia a sus deseos prohibidos. Después de este suceso, Rafael le otorga a Nona la decisión de volver a la ciudad, sabiendo de antemano que su respuesta será afirmativa; sólo habían pasado dos meses en el campo, pero Rafael regresa con

---

<sup>21</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, pp. 178-179.

<sup>22</sup> Acto de derribar una res tirándola de la cola.

las mismas preocupaciones respecto a la monja, completamente seguro de que, sin importar lo que haga, su mal es incurable. No se hacen más descripciones sobre espacios rurales a partir de aquí.

Vemos cómo, entonces, a pesar de las implicaciones positivas que generan los espacios rurales durante sus primeras apariciones, éstas no consiguen perdurar demasiado tiempo en el ánimo del protagonista. La naturaleza apacigua sus pasiones y le proporciona una breve tranquilidad, pero no logra superar sus vicios ni olvidarse de Noeline. Una vez que Rafael está nuevamente en el entorno urbano, vuelve de inmediato y con más fuerza a sus antiguas costumbres: “en la endemoniada ciudad volvería Rafael a sus arraigados y poco edificantes hábitos, [...] Rafael, en vez de corregirse, lanzóse de nuevo a amigos y clubes, cual si los aires campestres y el breve destierro le hubieran centuplicado fuerza y apetitos”.<sup>23</sup> Resulta interesante el adjetivo “endemoniada” que utiliza el autor para referirse a la urbe<sup>24</sup>, sobre todo si tenemos en cuenta los atributos idílicos que otorgó a los espacios rurales anteriormente. Una entidad representa valores completamente opuestos a la otra. La ciudad contiene todo el mal que no parece llegar a los campos.<sup>25</sup>

### 3. 3. 3. Espacios urbanos

Debido a la novela realista, se consolida la experiencia y representación del espacio urbano en todos sus ámbitos.<sup>26</sup> El término *urbano* parte de la aplicación de conocimientos científicos en la

---

<sup>23</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, pp. 33-34.

<sup>24</sup> Ciertas partes de las descripciones citadinas pueden resultar repetitivas: el autor llega a mencionar los mismos términos dentro de un solo apartado descriptivo e incluso a abusar de ciertos adjetivos, como “enferma”, “sucio”, “miserable”.

<sup>25</sup> A excepción quizá de la muerte, en este caso de Marcos, la cual representaría la transgresión del idilio.

<sup>26</sup> M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 410.

organización de ciudades. El urbanismo tiene repercusión y necesita la participación de un mayor número de personas, por lo que está fuertemente ligado a la cultura de su respectiva sociedad. María Teresa Zubiaurre identifica tres elementos fundamentales en el espacio urbano: el espacio geográfico —las calles y el resto de componentes materiales—, los habitantes (como multitud) y el individuo<sup>27</sup>, juntos funcionan como un mismo organismo.

Para los individuos, la experiencia de la ciudad es perceptible por medio de todos los sentidos humanos, pero a pesar de haber tenido diversas modalidades de descripción a lo largo de la tradición literaria, Zubiaurre considera que en la novela decimonónica aún encontramos descripciones bien organizadas que impiden que las ciudades construidas se conviertan en un “laberinto”, como las que se verán más adelante en la literatura del siglo XX: “El espacio urbano decimonónico [...] todavía es considerado describable o reproducible por el narrador realista”.<sup>28</sup> En la ciudad los límites son más borrosos, ya que no hay horizontes claros; puede ser tan caótica que no admite una visión panorámica y totalitaria, por lo que se debe abordar por fragmentos. Cuando se utiliza la mirada panorámica para intentar abarcar un horizonte amplio y dominar toda la localización geográfica, se suele partir de lo general a lo particular, con el propósito de ordenar cada uno de los elementos. La vista panorámica es igualmente una ostentación de poder, aunado a un deseo de posesión, por lo que tiende a ser exclusivamente masculina. Las miradas pueden ir acompañadas de una carga simbólica: aquellas que se dirigen hacia el exterior con anhelo o melancolía son casi siempre femeninas, mientras que las masculinas hacen lo mismo pero con espacios interiores y aquello que se resguarda ahí; ellos son prácticamente los únicos personajes

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>28</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, p. 256.

con dotes de contemplación y abstracción, capaces de organizar —e incluso conquistar— con la mirada aquello que observan.

Ahora bien, es importante recalcar que los rasgos propuestos por el narrador son únicos, por lo que conforman una realidad distinta y autónoma. La inmersión en perspectivas individuales es significativa, ya que parte de experiencias específicas, las cuales atribuyen rasgos positivos o negativos a las descripciones que se pueden ver reflejados en el lenguaje que los autores utilizan, dependiendo del lugar. Nadie vive el mismo espacio de la misma manera, por lo que la nueva realidad, inevitablemente modificada, forma un nuevo universo. En el caso de Gamboa, la ciudad que representaba correspondía a la que el percibía y a la que quería aproximarse. Para obtener verosimilitud literaria, el autor buscaba abarcar una gran variedad de espacios literarios inspirados en áreas geográficas extratextuales. Como ha señalado Luz Aurora Pimentel, “La ciudad de ficción se calca sobre la real”.<sup>29</sup> El nombre de calles, monumentos y otro tipo de lugares referenciales invocan a las ciudades originales; a partir de ellas, comienza un proceso de “reconstrucción” ficticia. Algunas ciudades pueden ser referenciadas sólo con su nombre sin necesariamente una descripción, debido a que su imagen ya está presente en el imaginario colectivo del público. Aquellos habitantes que han vivido en un mismo lugar tienen un bagaje cultural muy parecido y están próximos entre ellos. La mención del nombre de un lugar señala los significados implícitos; en cambio, cuando los lectores no tienen la referencia del lugar real, activar dichos símbolos o imágenes se vuelve más complicado, y la construcción espacial desde cero, más importante.

Muchos hechos sociales, políticos y culturales tienen sus respectivas manifestaciones espaciales en ellas. Conocer la historia urbana, entonces, ayuda a comprender algunos de los problemas que persisten hasta la actualidad. Las ciudades permanecen, pero evolucionan. En el

---

<sup>29</sup> L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 197.

caso de Ciudad de México, a finales del siglo XIX, comenzó a crecer gracias a la mejora de la situación económica. Los constantes cambios producidos en los entornos urbanos se realizaron en función de las nuevas necesidades de los habitantes. Su extensión fue vista como la expansión del progreso y la modernidad. Elementos como calles pavimentadas, alumbrado público, alcantarillas y agua potable se volvieron cada vez más frecuentes. La relativa facilidad de movilidad hacia la urbe se convirtió en todo un fenómeno, pues en ella se encontraban las nuevas formas de vida y el crecimiento económico.

Lo que se buscó al momento de organizar Ciudad de México fue simetría, proporción y regularidad de todos los elementos, seguía un modelo europeo no sólo en cuanto a la construcción y distribución de las calles, sino también en los museos, teatros, academias, etc. Era una ciudad centralizada. Las principales construcciones surgidas durante el régimen porfirista estuvieron fuertemente influenciadas por el estilo neoclásico europeo. Mas toda esa influencia “transportada” no llega a nuestro territorio de forma intacta, sino que muta durante el proceso, añadiendo algunos elementos nativos. Federico Fernández define como “eclécticas” estas formas de neoclasicismo mexicano.<sup>30</sup>

Debido a esta centralización, la totalidad cultural del país se puede ver unificada, enfrentada y proyectada en Ciudad de México, donde sus habitantes se relacionan por medio de un sistema social bien estructurado. Las nuevas oportunidades y posibilidades de interacción surgen de la combinación de trayectorias de sus habitantes. A decir de Paul Claval, “El espacio urbano es un marco donde se cruzan y entrelazan una multitud de itinerarios individuales. La gracia de los lugares no sólo tiene que ver con su encanto, la calidad de sus ordenamientos y la belleza de sus

---

<sup>30</sup> *Europa y el urbanismo neoclásico en la Ciudad de México*, p. 127.

paisajes. También se desprende de las personas que se encuentran en ellos, que permanecen, trabajan o hablan”.<sup>31</sup> En el caso de las novelas de Gamboa, es importante observar cómo el autor construye la identidad colectiva a partir de la representación de ciertas costumbres o paisajes, ya que los habitantes están ligados a su espacio y sus vivencias ayudan a formar, e incluso transformar, el paisaje urbano general.

La comunidad como personaje se ve especialmente reflejada al momento de las descripciones de escenarios urbanos, los cuales se vuelven seres vivientes en la ficción decimonónica, y los individuos, como usuarios del espacio público, suelen sentirse perdidos, abrumados y sin control sobre sí mismos. No suelen plasmar su esencia en la ciudad, debido a su inmensidad, pero pueden reproducir algunos elementos de ella.

Prácticamente todas las novelas de Gamboa se desarrollan en la ciudad, así que su presencia es recurrente y aunque, como se señaló en el primer capítulo, la perspectiva que plasma el autor sobre ella evoluciona a lo largo de toda su narrativa, en cada novela intenta enfocarse en espacios concretos que ayudarán a otorgarle la tonalidad deseada. *Metamorfosis* posee un retrato dual de la ciudad, es decir, encontramos lugares corrompidos y dedicados a los vicios, pero también aparecen espacios naturales, culturales y familiares, lo cual otorga a una sensación más completa de la urbe. En *Metamorfosis* considero que se recalcan espacialmente los elementos que tiene el personaje en común con su entorno. Son dos entidades independientes, pero la ciudad influye en la percepción que tienen los personajes sobre ella, en su comportamiento y sus decisiones. No siempre el espacio refleja el estado de ánimo del personaje, sino que, en varias ocasiones, contrasta con él: por

---

<sup>31</sup> Paul Claval, “El enfoque cultural y las concepciones geográficas del espacio”, p. 35.

ejemplo, en una de las últimas escenas, mientras Rafael pasea deprimido por las calles de la ciudad se siente extraño al estar rodeado de la vida y alegría que desprende todo el entorno.

Esta ciudad se construye paulatinamente a través de sus protagonistas —principalmente los masculinos—, su percepción y en distintos horarios. Cuando se transforma, lo hace por medio de la destrucción o desfiguración de espacios más concretos; la primera consiste en modificaciones dentro de la dimensión narrativa y la segunda implica transformaciones ideológicas.<sup>32</sup> Por ejemplo, después de su primera visita al colegio, Rafael tiene una gran impresión de él, por su limpieza y paz, siendo el jardín uno de los elementos que más admiraba; sin embargo, cuando regresa para estar con su hija enferma, ve el mismo jardín con una perspectiva completamente diferente, aun cuando sigue siendo el mismo espacio: “ahora antojósele tétrico, con aires de cementerio de aldea, en los que la yerba se extiende a su antojo, esconde lápidas y disfraza tumbas”.<sup>33</sup>

El cambio, en este caso, se puede ver reflejado en la perspectiva que se tiene de los espacios, ya que estos no sufren transformaciones significativas. Antes de la aparición de Noeline en la vida de Rafael, las descripciones de la ciudad son en su mayoría negativas: es plasmada de noche; se recalca la oscuridad e inmoralidad de sus espacios; los lugares retratados suelen ser cantinas, calles durante la noche, el club, etc. Una vez que aparece la protagonista, también lo hacen espacios diferentes, como el Bosque de Chapultepec, la Alameda o avenidas concurridas durante los domingos, es decir, lugares iluminados, concurridos y con una carga positiva. Aquellos espacios “corrompidos” sí vuelven a aparecer, pero en menor medida y con la intención de marcar contrastes. Para este punto, la percepción de Rafael sobre ellos ha cambiado y le provocan desagrado.

---

<sup>32</sup> L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 169.

<sup>33</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, p. 108.

### 3. 3. 4. Espacios ciudadanos (Alameda, suburbios, Bosque de Chapultepec y Centro)

Para comenzar con el análisis puntual de los espacios ciudadanos retratados en esta novela cabe señalar que todos los elementos de los paisajes exteriores e interiores forman parte del panorama completo al cual están relacionados. El primer espacio urbano en ser abordado es la Alameda, durante un paseo nocturno de Rafael y Chinto, cuando todos los establecimientos están cerrados y la oscuridad es latente, pero, debido a la luz de las cantinas, se distinguen un poco las calles adoquinadas y los carruajes que transitaban por ahí.<sup>34</sup> Los amigos caminan durante la noche, Rafael en particular pensando en Amparo y en lo cómodo que se siente con ella, es consciente de que no está enamorado, pero la ve como una buena acompañante para su vida como viudo, ya que no cree posible enamorarse nuevamente. A su lado pasan más habitantes de la vida nocturna:

por la acera de enfrente comenzaban a distinguirse grupos ruidosos, animadísimos, de toreros, mozos de trueno y mujerzuelas [...] Eran los turbulentos clientes del barrio de la prostitución, que a esas horas recorren las calles a él adyacentes [...] Una desbandada trágica, humana y doliente que noche a noche, —cuando el resto de la metrópoli duerme y se encierra, — brota de las casas infames<sup>35</sup>

Sabemos que la representación de la ciudad tendrá una significación diferente dependiendo la hora del día en que se retrate; en esta escena, la luz del día decae y da paso a la corrupta vida nocturna. La ciudad en la noche era silenciosa, pues sólo hay gente y luz en las cantinas y demás establecimientos nocturnos. Figuras como el paseante nocturno y la prostituta se vuelven parte del

---

<sup>34</sup> De acuerdo con Ramona Pérez Bertruy, durante el siglo XIX, la Alameda se consagró como un espacio público de gran importancia para todos los habitantes de la ciudad, debido a las mejoras hechas durante el gobierno de Porfirio Díaz, como la instalación de sistemas de riego, esculturas vanguardistas, pavimentos y mobiliario de influencia francesa. (*Planos de la Alameda de la Ciudad de México. Siglos XVIII-XX*, p. 16.)

<sup>35</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, p. 75.

paisaje de la metrópoli, el narrador se refiere a ellos como “germen”, uno que se extiende hasta los rincones más oscuros de la ciudad.

Las periferias son el siguiente espacio referido, las cuales funcionan como lugares híbridos: al estar contagiados en parte por la urbanización, la dualidad entre ambos entornos se vuelve visible. Para salir de la ciudad, Rafael y Amparo comienzan su recorrido en Avenida Juárez, pasando por San Francisco y Plateros. Es el amanecer y sólo están fuera las personas que deben trabajar temprano, como panaderos y mayores. Se hace hincapié en la oscuridad anterior a los primeros rayos de luz; las connotaciones de la ciudad en plena oscuridad se vuelven aún más perjudiciales, pues la urbe adquiere tonos monstruosos por la falta de luz y al relativo silencio:

la dormida ciudad envuelta en misterio y tinieblas, agrandada y deforme; sin su luz artificial, que ya apagaron, y sin la luz del crepúsculo, que aún no se enciende. Una hora en que las pisadas y las voces adquieren resonancias extrañas; las linternas de los gendarmes, diabólicos parpadeos; los edificios, extraordinarios contornos, y los jardines, profundidad ignota de abismos.<sup>36</sup>

La atmósfera en esta escena es muy importante, ya que resalta la transición de la noche al día. Aun dentro de la misma ciudad, los contrastes son enormes. Al llegar a la Plaza de Armas, los personajes admiran la aparición de la luz y se dan cuenta de que todas las cosas han retomado su estado “normal”: “Las monstruosidades todas que acababan de asustarlos en las tinieblas, ante los avances de la aurora metamorfoseábanse igualmente, en otras tantas bellezas”.<sup>37</sup> Yliana Rodríguez dice: “Algunos espacios se alteran; en otros casos, es la percepción de ellos la que se modifica”<sup>38</sup>, durante esta escena, la entrada de la luz provoca que los personajes cambien su perspectiva y se sientan maravillados ante el espacio que pocos momentos antes les provocaba miedo.

---

<sup>36</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, p. 83.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>38</sup> Y. Rodríguez González, *op. cit.*, p. 79.

Como se mencionó en el capítulo anterior, la visión ideológica del autor puede verse reflejada durante la descripción de algunos espacios concretos al incluir opiniones o adjetivos sobre ellos. En el siguiente fragmento, por ejemplo, puede percibirse la opinión que tenía sobre los espacios periféricos:

Luego, la transición brusca; la ciudad cuyas alturas van achicándose, cuyos edificios se afean y valen unos a otros para resistir el inicuo huracán de pobreza y abandono que los doblega sin misericordia [...] El barrio del hambre, el antihigiénico que la gran ciudad rechaza avergonzada y deja en sus afueras, para que no lo vean, para que nadie aclare que a pesar de sus palacios modernos, de sus paseos y monumentos, tiene esos chancros incurables y eternos.<sup>39</sup>

Todo es oscuro y sucio, las personas también son desagradables y parecen sin vida, aunque no se detiene a describirlas en profundidad. Tanto a Rafael como a Amparo les incomoda ver tanta pobreza, por lo que no hablan durante el resto del trayecto, pero se acercan más entre ellos con el fin de conseguir un poco de consuelo. Después de pasar algunos terrenos vacíos, llegan a los campos, donde el aire es fresco y a lo lejos se ven las montañas.

El siguiente espacio citadino descrito es el Bosque de Chapultepec; éste puede funcionar de manera parecida al jardín: un espacio natural relativamente pequeño dentro de la gran urbe. Los personajes masculinos llegan ahí cuando Rafael busca a Chinto para contarle los pesares que está sufriendo por su reciente enamoramiento; primero intenta hacerlo en casa de su amigo, pero, como para éste su casa es un lugar casi sagrado, le pide salgan de ahí para hablar de esos asuntos y proporcionarle consejo: “—Mejor te los contaré en la calle; a ver si el aire te vuelve gente de razón. Vámonos al Bosque, anda.—”.<sup>40</sup> Es una tarde apacible: el cielo azul, sin nubes, las hojas caían de

---

<sup>39</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, pp. 84-85

<sup>40</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, p. 252.

los árboles y los rayos de sol los deslumbraban ocasionalmente. Ven a varias personas andar tranquilamente, “en la bella y pecadora ciudad de los palacios y de los lagos”.<sup>41</sup>

En este apartado de la novela la descripción espacial es más exhaustiva, suele aparecer antes de los diálogos con el fin de establecer una tonalidad acorde con lo que los personajes expresarán. Durante su conversación, Chinto expresa su creencia de que la castidad va en contra de la naturaleza humana, por lo que es cruel e inútil imponerla. Rafael, por su parte, confiesa sus deseos de robarse a sor Noeline y admite que es la imposibilidad de su amor lo que le parece más atrayente de todo: “Si ella hubiera sido otra ¿sabes? la mismísima emperatriz de la China, yo no me habría enloquecido ni apasionado”.<sup>42</sup>

A pesar de que a lo largo de la novela se recalque constantemente el carácter corrupto de la ciudad, no suelen aparecer demasiadas alusiones a la naturaleza ni a su superioridad en los episodios donde ésta es el principal escenario. El protagonista reconoce la pureza de los espacios rurales, mas no muestra una añoranza auténtica hacia ellos. Sin embargo, en este capítulo encontramos una de las pocas descripciones en las que se retratan elementos naturales dentro del entorno citadino:

en las entrañas del Bosque, reverberaban con intermitencias millones de insectos luminosos, describiendo perfiles de fantásticas figuras incompletas; ranas ocultas, ensayaban sus gargantas, y la maza de la fortaleza, el conjunto de todo, diríase que se envolvía, voluptuosamente, en impalpable y amplia túnica de claridades siderales [...] Embargados por la majestad de la hora y del sitio, y por el asunto mismo en que se ocupaban, Rafael y Chinto permanecieron sin chistar.<sup>43</sup>

Las descripciones en la novela realista suelen poseer una función directa, o bien, provocar una experiencia estética en el lector, de lo contrario, podrían llegar a parecer innecesarias. Las

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>43</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, p. 259.

descripciones y/o enumeraciones demasiado largas corren el riesgo de dejar de aportar información relevante a la construcción narrativa, pero también pueden servir para marcar el diseño del espacio. Durante la descripción del Bosque, el tiempo puede verse reflejado en el espacio, pues, al ser tan detallada y larga, da la sensación de que el tiempo pasa muy lento o, incluso, que se detiene. Quizá la función final de este tipo de pasajes sea asegurar que el lector se concentre únicamente en apreciar la totalidad del entorno, llevándolo por un camino bien detallado que recalque su importancia.

Si se tiene en cuenta que los personajes pueden volverse conscientes del espacio que los rodea hasta que algún acontecimiento importante detona en sus vidas, no es de extrañar que, para Rafael, el haber conocido a sor Noeline haya provocado su cambio de perspectiva. Más adelante en este capítulo, cuando se bajan del coche para seguir su plática, Rafael menciona lo siguiente:

—¡Si vieras —murmuró Rafael— lo que me agrada un lugar así! ... Se me figura que mi amor aumenta, pero que mi delito empequeñece y trueca en culto ideal por sor Noeline, con el que a nadie ofendo, y que a mí me alivia... En la hacienda, muchas noches me salía yo al campo, y me perdía entre los sembrados, escondiendo mi cariño sacrílego, a modo de fiera herida que busca un rincón ignorado donde quejarse y morir sin que la miren.<sup>44</sup>

Que una descripción como esta interrumpa la narración puede tener diferentes significaciones: desde señalar el inicio de una escena importante hasta añadir tensión narrativa o definir la situación del personaje. En este caso, el retrato minucioso del bosque parece proveer el escenario adecuado para entender la decisión que tomará Rafael más adelante, el bosque tiene una influencia directa sobre él. Es una escena importante, desde luego, pero se aproxima más a ser una explicación del contexto del protagonista.

---

<sup>44</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, p. 259.

Después de la insistencia de su amigo, Chinto le ofrece una resolución: si su impulso es tan fuerte, debe decidir qué prefiere: sus creencias religiosas o su amor por Noeline. Piensa que su pecado no es tan grave, así que podrá encontrar la absolución algún día y que, al final, todo el mundo cae y sufre, por lo que elegir las tentaciones primero hace que valga la pena. Es entonces cuando Rafael decide seguir su consejo y entregarse a sus caprichos, sin importar lo que tenga que hacer. El otoño se describe al final de la escena: ya de noche, regresan a sus hogares en carruaje, mientras observan el alumbrado de la ciudad, las aceras, las estatuas y los árboles sin hojas. Ninguna de las pocas personas presentes pone especial atención en ellos, pues vuelven a ser un elemento más de la ciudad nocturna.

Para continuar con el análisis de esta sección de la ciudad, es importante rescatar a otro personaje masculino importante: fray Paulino. En el capítulo I de la tercera parte de la novela recorre la avenida principal (San Francisco) y se encuentra disfrutando especialmente del recorrido ciudadano: “hallándose en excelente estado de ánimo, dejóse de buen grado subyugar por el grato espectáculo de nuestra avenida principal; se abandonó a sus desbordantes alientos vitales; átomo y todo, se incorporó al torrente, y dentro de sus ondas se arrastró con él; ambos llevaban el mismo rumbo, hacia el centro”.<sup>45</sup> La hora en la que transita es una bastante concurrida por la población, todo está muy animado y luminoso. Se señalan los restaurantes, cafés y cantinas; así como la bulla de las personas que han terminado su jornada y ahora descansan para darle la bienvenida a la noche. En esta parte también hay una fusión entre personaje y espacio. Fray Paulino goza de toda esa vida que llama “animal” y exuberante, al tiempo que siente compasión por ellos y cree tener las respuestas para su salvación.

---

<sup>45</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, p. 283.

El último ejemplo está en la última parte de la obra, Rafael sale a la calle un domingo, después de haber pasado unos días con Noeline en la casa de Chinto. Lugares como la avenida Bucareli, la Plaza de Toros y el frontón “Jai Alai” son referidos durante esta descripción. Es día de toros y de *pelotaris*, por lo que hay una gran cantidad de gente afuera: “¡Qué río pintoresco y exuberante el que formaba la inmensa cantidad de vehículos y de paseantes!”.<sup>46</sup> Además de los transeúntes, las calles se llenan de coches y tranvías. Es medio día y, a pesar de ser invierno, el clima es perfecto. Se escuchan carcajadas y conversaciones por doquier. Rafael goza de todo ese cuadro mientras lo recorre. Aquí ocurre la primera aparición de la muchedumbre, su presencia no implica necesariamente que el personaje se pierda en ella —aun cuando es común que el narrador la compare con corrientes o mareas de agua—; por el contrario, Rafael disfruta en todo momento de la bulla y la alegría reflejada en los habitantes que la conforman. Desea con fervor entregarse a sus pasiones y compartir esa dicha colectiva. El ruido que emana la multitud es un sonido casi natural y enfrentarla implica, para el personaje, toda una experiencia caótica: “Rafael, pegado al muro para resistir el oleaje, seguía con la vista el desenvolvimiento del cuadro magnífico; bullían dentro de él sus adormecidas costumbres de rico vicioso [...] De considerar que Noeline formaba parte de la fiesta; que era uno de los manjares más exquisitos [...] ¡Cómo envidió a la masa de felices que lo magullaba al pasar!”.<sup>47</sup> El protagonista nunca sucumbe ante la marea de gente ni abandona su individualidad, a pesar de su fuerza, más bien intenta alejarse y observarla desde la distancia.<sup>48</sup>

Desde el punto focal donde inicia la descripción surgen la percepción y organización que tendrán todos los elementos, dicha descripción puede ir de lo general a un punto concreto o

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 424.

<sup>47</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, p. 439.

<sup>48</sup> Lo cual resulta particular, ya que, durante la mayor parte de la obra, Rafael no tiene interés por recorrer espacios exteriores, lo hace, pero casi siempre sin prestar atención en los detalles.

viceversa. El narrador omnisciente tiene la ventaja de usar el punto focal que más le convenga. Todo tipo de detalles sensoriales pueden configurarla, su percepción depende no sólo de la vista, sino también del oído e incluso del tacto; por poner un ejemplo, en una parte de la obra se describe el olor del pulque y de la comida que se prepara en la calle, la cual llega hasta la percepción del protagonista. Bachelard llama a estas construcciones *espacios innovadores*, ya que exigen al lector otro tipo de sensibilidades.<sup>49</sup>

El día en que Noeline y Rafael consolidan su relación es otro domingo, uno muy frío, pero igualmente con las calles abarrotadas de gente. El ruido proveniente de afuera los orilla a ver por la ventana del salón —mas no la abren por temor a que alguien pudiera reconocerlos, especialmente a Rafael—; por primera vez, ambos observan desde la ventana una escena urbana: “Con objeto de no exhibirse, no abrieron los cristales del balcón [...] Además, para divertirse con el desfile, no era preciso abrir; ni los cristales ni las cortinas estorbaban, antes diafanizaban el espectáculo, haciéndolo moverse y marchar como más allá de un transparente telón de fondo de algún apoteosis final en obra de aparato”.<sup>50</sup>

En esta última escena, Noeline contempla por primera vez la alegría y bulla de la ciudad, se contagia del júbilo general y se sonroja: “Repentinamente, invadió a sor Noeline una languidez incomprensible, mezclada de bochornos, encendidas las mejillas, sudorosa la frente y brillante la mirada”.<sup>51</sup> Para los protagonistas, ver este escenario juntos resulta decisivo, pues les muestra la felicidad ajena, que ellos a su vez desean y la cual podrán alcanzar si deciden entregarse a sus pasiones. Este sentimiento ya se había visto reflejado antes en Rafael, pero es hasta este punto en que la vista de ambos parte del mismo punto y tiene los mismos límites: observan un mismo

---

<sup>49</sup> G. Bachelard, *La poética del espacio*, p. 245.

<sup>50</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, p. 439.

<sup>51</sup> *Idem.*

panorama y se ven influenciados al mismo tiempo por él. Finalmente, cumplen sus deseos, mientras afuera la dicha continua: “Y en la calle, persistía el movimiento, el murmullo de la gente en irracional alegría de vivir”.<sup>52</sup>

### 3. 3. 5. El *Sport Club*, cantinas y tendajones

Hay espacios cuya simple mención ya lleva implícita una carga valorativa o económica que el lector podrá reconocer con relativa facilidad. El *Sport Club* en esta novela es un elegante recinto nocturno donde los miembros pueden divertirse; tiene varias entradas, un patio, una sala principal con piano, un billar, una sala de juego, entre otras estancias. Todo el edificio cuenta con luz eléctrica y es en las primeras horas de la noche cuando goza de mayor afluencia. Representa un evidente contraste con otros espacios nocturnos como la cantina, ya que aquí los hombres sólo van a socializar y divertirse, no hay alcohol en exceso ni mujeres. Sabemos que, antes de conocer a la protagonista, Rafael vivía una vida despreocupada y llena de vicios (bebida, juegos, amantes, etc.), siendo su hija su única preocupación, por lo que tanto él como Chinto pasaban buena parte de su tiempo ahí; el primero solía gastar hasta tres mil pesos en una sola noche, mientras que Chinto, al no ser rico, era un miembro especial y estimado del club, encargado de hacer recados a los demás socios —siendo Rafael su predilecto—.

Si son las actividades que ocurren dentro de un espacio las que le otorgan su personalidad, éstas darán, en consecuencia, información sobre los acontecimientos que ocurren ahí y la relación que tienen con los demás elementos. De este modo, el espacio se convierte en un elemento caracterizador del personaje o de la novela misma<sup>53</sup>, determina su conducta y refleja sus

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 441.

<sup>53</sup> R. Gullón, *Espacio y novela*, p. 45.

sentimientos. Recordemos que ciertos sucesos y actividades sólo pueden ocurrir en determinados espacios. Dentro del club, por ejemplo, no hay lugar para conversaciones profundas, sino que todo se reduce a las anécdotas mundanas de sus visitantes:

Jamás Chinto había disertado tan en serio sobre aquellos asuntos, que el club y sus socios no le parecían local ni auditorio adecuados. Con ellos discurría de caballos y naipes, de ebriedades y mujerzuelas, guardando para sí estos restos de teorías materialistas, estos escepticismos de estudiante de medicina, que de tiempo en tiempo subíanle a la superficie y le enturbiaban el humor y su placidez de parásito bien educado.<sup>54</sup>

A partir del enamoramiento por Noeline, Rafael no vuelve a acudir al club, sólo se ve su presencia ahí al inicio de la obra, cuando disfrutaba de ese tipo de espacios y no le causaban ningún conflicto emocional. Las descripciones espaciales en las novelas de Gamboa parten desde distintos puntos de vista, por lo que pueden verse afectadas si el personaje desde el cual surgen tiene un cambio de perspectiva o ideología.

Aparecen en la novela otro tipo de espacios dedicados a los vicios como lo son los bares y cantinas, las cuales funcionan como espacios híbridos: cerrados, pero que se abren al exterior. Durante el capítulo IV de la primera parte, Rafael entra a una cantina situada cerca de la Alameda a esperar a Amparo. El lugar estaba lleno de hombres y prostitutas lanzando insolencias; lo alumbran algunas lámparas de petróleo que pendían del techo; los mostradores estaban llenos de botellas y al fondo había una cocina con una estufa que nunca se apagaba. Era un espacio degradado, análogo al club, pero en diferente sentido. Aquel ambiente, al cual no hace mucho Rafael solía recurrir con frecuencia, ahora le provocaba repugnancia. De nuevo hay un cambio de perspectiva respecto a un mismo espacio:

Mal respirábase ahí dentro una atmósfera perezosa y cargada de alcoholes, grasas, humo, sudores y concupiscencias [...] El cuadro ése que a la vista tenía y que érale familiar,

---

<sup>54</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, p. 249.

aunque de meses atrás no lo mirase a diario, antojósele ahora desconsolador y tético, lo llenó de aprensiones y pavoras, como si fuera una enfermedad pegadiza y fatal, de la que nadie escapa.<sup>55</sup>

Debido al desagradable entorno, se arrepiente al poco tiempo de haber llamado a su amante y comienza su deseo por poner fin a la relación.

Más adelante, después del rapto de Noeline, mientras se dirigen hacia la casa de Chinto, se detienen ante un tendajón que tiene una descripción parecida a la de la cantina: “miserio y pésimamente concurrido por arrieros”.<sup>56</sup> Ya ha caído la noche para este punto, las sombras y oscuridad son profundas, pero gracias al alumbrado se desvanecen un poco, a pesar de ser un barrio apartado del centro. No se hace una descripción profunda sobre el recinto, pero la construcción del exterior es suficiente para dar una imagen clara de todo el sitio: “Afortunadamente, el alumbrado público las rasgaba en ese barrio apartado; hondas rasgaduras de los anchos y oblicuos haces de la luz eléctrica, que desde la altura de los pilares de hierro, y siempre ensanchándose, se derramaban encima del arroyo”.<sup>57</sup> Rafael ya no tiene ningún interés por este tipo de lugares.

### 3. 3. 6. Espacios sagrados (Catedral, monasterio, convento y el Palacio Arzobispal)

Los espacios que sólo son aludidos por su nombre en la ficción pueden ser incluso más amplios que aquellos que sí tienen una construcción detallada, ya que no hay límites al pensar en ellos. Su aparición contribuye a la configuración espacial, y el dar detalles enriquece su descripción, pues se asume que el lector ya conoce de antemano el lugar referido y que no se necesita mayor profundización de él. Algunos escritores utilizan estos espacios ya muchas veces aludidos para

---

<sup>55</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, pp. 76-77.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 360.

<sup>57</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, p. 361.

valerse de descripciones pasadas. El autor —como testigo de su época— reconoce y construye cada espacio de acuerdo con un sistema de “valores comunes”, con el fin de que el lector pueda hacer una conexión entre los espacios referenciados y el mundo extratextual.<sup>58</sup> Si la construcción espacial es clara, los lectores futuros podrán identificar y entender el espacio/contexto fácilmente. En *Metamorfosis la Catedral*<sup>59</sup> del centro de la ciudad es un gran ejemplo, pues sólo una mención es suficiente para que el lector pueda entender todas sus implicaciones, aunque también es aludida por las acciones de los personajes: Rafael y Amparo se sueltan las manos inconscientemente cuando pasan frente a ella:

Cuando pasaron frente a la Catedral, estalló el majestuoso y sonoro toque del alba. El cochero que los conducía, por vieja costumbre heredada, se descubrió, y ellos, instintivamente, por no sé qué mezcla de ignorancia y de superstición, se soltaron las manos, separaron sus cuerpos y se asomaron a sus ventanillos respectivos, para disimular el alejamiento.<sup>60</sup>

Gracias a fray Paulino, existe una nueva perspectiva de espacios habitados o recorridos por los dos protagonistas. Yuri Lotman apunta: “Un mismo mundo del texto se puede hallar distintamente fragmentado de acuerdo con diferentes personajes. Surge una como polifonía del espacio, un juego con diversas formas de su segmentación”.<sup>61</sup> Así, tenemos espacios que llegan incluso a ser retratados desde cuatro perspectivas distintas —como el convento: a partir de la percepción de Noeline, Rafael, fray Paulino y la Nona—, provocando una configuración más completa. Pero aun cuando hay únicamente un punto de vista, la polifonía de la que habla Lotman sigue siendo perceptible, pues cada personaje, en mayor o menor medida, conlleva la representación de espacios

---

<sup>58</sup> La relación que establece el autor con sus lectores contemporáneos es más directa y fuerte que con los posteriores, al ser más corta la distancia entre ellos.

<sup>59</sup> Las iglesias son un geosímbolo de la ciudad muy importante, eran espacios de encuentro social, además de espacios para practicar la religión. Aquí, la Catedral simboliza la centrificación del resto de recintos. Los espacios sagrados dentro de la ciudad sustituyen las funciones de pureza de los rurales.

<sup>60</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, p. 83.

<sup>61</sup> Y. Lotman, *op. cit.*, p. 282.

únicos, exclusivos incluso, que ayudan en conjunto a estructurar el mundo que buscaba plasmar el autor.

El dormitorio de fray Paulino, por su parte, no era como el resto de la sacristía en la que vivía, fría y oscura, sino iluminado por el sol que entraba por la ventana. Mientras se encontraba en su habitación, en donde también realizaba tranquilamente sus plegarias matutinas, ocasionalmente se transportaba mentalmente a su infancia en España y recordaba cómo había decidido unirse a la vida religiosa.<sup>62</sup> Los espacios que recuerda son las costas donde creció, así como el mar —más aterrador que pacífico—. La casa de fray Paulino no funcionaba correctamente: sus padres, pobres e ignorantes, mantenían un ambiente problemático tanto dentro como fuera de su casa. Para él, los altos montes eran el lugar donde encontraba la seguridad que no obtenía en su hogar ni en el mar. Mientras más altos, más inaccesibles le parecían para las “personas malas”, razón por la que el monasterio que se encontraba ahí lo apasionaba tanto.<sup>63</sup> Los espacios con cargas ideológicas suelen establecer delimitaciones espaciales para así dejar en claro sus significados culturales (validez, bondad, maldad, accesibilidad, moralidad, etc.). Las construcciones de los espacios sagrados, por su trasfondo cultural, suelen perseguir un enfoque idealizado, mientras que sus descripciones parten de un modelo de descripción que recalca su superioridad espiritual (de abajo hacia arriba):

De ahí que el monasterio que lo entusiasmaba, estuviera en las alturas aquellas, y sus campanas sonaran a la manera de gorjeos de aves celestes portadoras de la dicha, que no se decidieran a llegar a la tierra baja, y se ocultaran en las oquedades y quebras de las mismísimas peñas, más blandas, sin embargo, que muchas personas que andaban por calles,

---

<sup>62</sup> Los movimientos de los personajes pueden ser físicos —desplazamientos, acciones concretas, etc.— o espirituales —trayectorias imaginarias u oníricas—. Si la narración es inmóvil, los desplazamientos pueden adquirir aun más fuerza. De igual forma, aquellos desplazamientos físicos pueden promover los mentales o imaginarios.

<sup>63</sup> Los conceptos como arriba/abajo, próximo/lejano, etc. adquieren un significado cultural y pueden marcar jerarquías políticas, sociales y morales. La connotación más obvia de arriba/abajo suele ser la correspondiente al cielo y al infierno, respectivamente.

tabernas y muelles. De ahí que el monasterio, contemplado desde abajo, se mirase blanco, sereno, envidiable<sup>64</sup>

En este espacio, el joven ve el remedio a los males del mundo que lo acorralaban, así que comienza a acecharlo como si fuera una persona: “Paulino comenzó a rondarlo, con la vista primero, aproximándose luego, muy poco a poco, a sus cercanías; una verdadera persecución de enamorado, tímida, a hurtadillas, mirándolo sin verlo, cual si la tosca fábrica de piedra se percatara del galán.”<sup>65</sup> Una vez dentro, implora a los monjes que lo dejen vivir allí, para no regresar jamás “allá abajo”, con sus padres. Los contrastes entre dentro/fuera y arriba/abajo son especialmente relevantes en esta parte, pues resaltan las cualidades tan opuestas que tienen el monasterio y la peligrosa costa; del mismo modo, enfatizan la perspectiva de fray Paulino hacia monasterio: visto desde abajo, el recinto se le figura aún más inalcanzable, sagrado e ideal.

Después del rapto de sor Noeline, fray Paulino comienza a ver en las escenas humanas cotidianas la perdición de las almas, pero, mientras miraba el cielo por la ventana de su habitación en el claustro, sufre un momentáneo cambio de perspectiva, al sentir una fugaz piedad hacia la monja:

Y el reguero de astros, con sus reverberaciones pálidamente doradas; el espacio hondamente azul, con su majestad silenciosa y perenne, diríase que lo compadecían porque nunca había amado [...] Y fray Paulino, por unos instantes, perdonó a sor Noeline, la absolvió en su criterio de hombre, por su falta involuntaria. Mas su perdón fue instantáneo, porque en cuanto bajó la vista del cielo, el hechizo se desvaneció, de nuevo sintióse sacerdote, y se reconoció en peligro si fomentaba la herética alucinación, ese viaje por las regiones etéreas, de su pensamiento encadenado.<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, pp. 153-154.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 154.

Es común que el hombre enamorado gire en torno al espacio que la mujer amada habita, esto se ve en Rafael respecto al convento, pero también con fray Paulino y el monasterio ubicado en una colina aparentemente inalcanzable, alejada y divina, lo cual provocó que fray Paulino deseara dedicar su vida a la religión durante su adolescencia.

<sup>66</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, p. 322.

Recordemos que las descripciones espaciales denotan una visión ideológica. El personaje focal desde el cual parte la descripción, a causa de motivos internos o externos, puede cambiar sus ideales. Vemos aquí que la influencia que tiene la ventana en la actitud de fray Paulino es muy significativa, pues, aunque sea breve, la vista del cielo le otorga serenidad y le ayuda a tener compasión. Si bien la ventana suele ser un elemento esencial en los espacios femeninos, en este caso, su función no radica en permitir que el personaje cautivo vea el mundo exterior, sino que le ofrece otro panorama, una nueva perspectiva del asunto.<sup>67</sup>

El siguiente espacio sagrado, y quizá el más importante de la obra, es el convento del Santo Espíritu, ya que todos los personajes principales entran en contacto con él en algún punto, aunque en diferentes escenarios; por ejemplo, tanto Rafael como fray Paulino pueden ver el convento desde afuera, Noeline, en cambio, sólo lo conoce por dentro. Se trata de un espacio continuamente referido: aun cuando la acción narrativa no sucede ahí, es aludido en muchas otras escenas posteriores, ya sea como un obstáculo o como una protección. De ahí que el convento cuente con más de un ángulo de construcción y sea abordado desde distintas perspectivas; del mismo modo, cada una de esas descripciones tendrá una función propia. Cada descripción tiene su modelo de organización, regido por la perspectiva desde la que se aborde.

Sólo los hombres que lo tienen permitido pueden acceder al convento, pues si alguno ajeno entrara, como ocurrió en este caso, se convierte en un atentado contra los valores morales del

---

<sup>67</sup> La ventana tiene la cualidad de ser un mediador entre el espacio público y el privado. A veces dará el acceso a mirar hacia adentro o hacia afuera, pero también puede oponerse a dicha acción y mantener el encierro (en caso de estar cerradas). El espacio exterior puede quedar subordinado a la vista desde el interior. Cada ventana tendrá un significado distinto, pero generalmente estará relacionada a lo femenino, siendo el lugar en donde la mujer observa con anhelo el exterior. Los hombres “ventaneros” suelen ser enfermos o ancianos, en esta novela, sin embargo, se vuelve igualmente importante para el personaje de fray Paulino, ya que es ahí donde toma decisiones importantes, durante su contemplación al cielo. Fray Paulino elige voluntariamente usar la ventana como filtro, él ve de dentro hacia afuera mientras reflexiona, aunque también ve hacia dentro mientras pasea por las calles, aunque sea sólo con un ánimo de contemplación.

recinto. En la región que se encuentra Noeline, Rafael ni con todo su dinero tiene acceso; sin embargo, por amor y deseo logra entrar hasta lugares tan reservados y vigilados como éste. El convento estaba custodiado por anchos y empinados muros, mientras que las ventanas y galerías estaban enrejadas; al contemplarlo durante uno de los primeros capítulos, fray Paulino piensa: “con estas seguridades materiales ¿quién había de venir de fuera a intentar nada contra sor Noeline, ni contra ninguna otra de las santas mujeres que viven ahí dentro?...”<sup>68</sup> y entonces termina el capítulo, casi como un prelude de lo que sucederá después.<sup>69</sup> Rafael también nota la impenetrabilidad del recinto cuando lo visita:

allí estaba, con su inmensa y severa fachada de sillería; sus balcones de medio punto en el piso alto, con un solo barandal a manera de “mirador”; con sus ventanas inferiores, enrejadas e irregularmente repartidas; con su portón arcáico, pesado, de postigo entreabierto y sus muchísimos clavos de ancha y redonda cabeza, oxidados y verdosos.<sup>70</sup>

El hilo conductor de una descripción también habla de la intención del autor, pues el orden en que se describe cada parte señala indirectamente su grado de importancia. Que en esta sección se describa primero la impenetrabilidad del lugar indica las futuras dificultades por las que atravesará Rafael para entrar y, aún más, para salir de ahí con Noeline. Ya después se enfoca en otras características, como los olores —incienso, barniz y flores— o el silencio imperante del recinto.

El protagonista también puede ingresar a espacios más íntimos del convento cuando su hija enferma y la entrada le es permitida. El primero de ellos es la enfermería, donde se colaban algunos de los elementos del jardín, como rayos de sol, ramas de árboles, aromas florales y risas lejanas de

---

<sup>68</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, p. 175.

<sup>69</sup> A veces fray Paulino se preocupaba también por los leves deseos que sentían el resto de las monjas jóvenes, pero no le daba demasiada importancia, ya que, para él, el convento era un lugar seguro: “Por dicha, en el colegio las ocasiones eran pocas e inofensivas; el mundo llegaba en forma inocente y pacífica: las niñas y sus padres ¿qué peligro podía haber?” (*Ibid.*, p. 165). Una vez que las niñas crecen, el padre sabe que se volverán “enfermas” al gozar de la vida, y las virtudes de las que gozaban en el colegio comenzaran a perderse; por lo que insistía en remarcar los peligros y vicios que las esperaban en el mundo exterior, al cual no les convenía aproximarse en especial con las jóvenes.

<sup>70</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, p. 231.

las demás niñas. Todo estaba ordenado y limpio. El convento y el jardín tienen un efecto diferente en Rafael, en comparación con el resto de lugares. En sus primeras visitas al convento, Rafael se siente mucho más tranquilo: antes de terminar la primera parte de la obra, incluso fantasea con salir del convento junto con Noeline en casta huida, atravesar el jardín tranquilamente e ir a una región alejada y celestial, ambos completamente puros, lo cual resulta de manera completamente opuesta más adelante, pues la forma en que salen es bastante alejada a la de esta fantasía, pero igualmente funciona como un preludio de lo que sucederá en capítulos posteriores. Esta primera visita a la enfermería causa una gran impresión en él, ya que es el primer sitio “puro” que visita — al menos desde el principio de la novela—. El contraste que los lectores ya hemos podido vislumbrar para Rafael es nuevo e impresionante; al igual que su primer encuentro con sor Noeline, quien, a pesar del poco tiempo que estuvo presente, lo dejó perplejo.<sup>71</sup> Desde la enfermería, Rafael observa el jardín desolado y pacífico, y éste le ayuda a disipar las preocupaciones y culpas que tenía sobre la enfermedad de su hija, al tiempo que hace renacer sus antiguos cariños paternos:

Y la quietud del jardín apacible, la quietud del edificio entero comunicábanle un bienestar jamás sentido, que palpablemente disminuía sus culpas, llevándoselas muy lejos, a los días de juventud y de inexperiencia, no a la víspera [...] Porque su oxidado afecto paterno centuplicábase a ojos vistos, se limpiaba hasta alcanzar matices blancos, sin una mancha; y así como después de un gran desastre, aparecen en ocasiones honrados administradores a restituir a su legítimo dueño un fortunón que se creía para siempre perdido, así del corazón de Rafael, —o de su cerebro alucinado, cuando menos, —salía inagotable y abundante el antiguo y extraviado cariño a la Nona<sup>72</sup>

Retomando el convento (en su totalidad), dentro de él ocurre uno de los eventos más importantes de la novela: el rapto de Noeline por Rafael, el cual es posible gracias a que la Nona le confiesa a su padre que sabe que el jardín chico es el lugar donde las niñas grandes se ven y hablan con sus

---

<sup>71</sup> Incluso cuando ha salido del convento, el recuerdo de la monja y del convento lo persigue y hace que se deshaga de los momentáneos recuerdos de Amparo.

<sup>72</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, pp.100-101.

novios, y que justamente ahí se encuentra sor Noeline (cuando se enferma). Ese mismo día, Rafael revisa ese lado del convento y descubre que, en efecto, la distancia entre la calle y la barda es corta, por lo que es posible mantener contacto con alguien de adentro. En un principio no ve cómo podría entrar sin causar un alboroto en el convento o sin que alguien se diera cuenta, por lo que acude a Chinto por ayuda. El barrio que se encontraba detrás del convento estaba conformado por terrenos baldíos en su mayor parte, sin vida y donde iban a dormir los perros y la gente sin hogar. La calle era perfecta para el escape de Rafael, ya que era poco concurrida, oscura y sin casas a la deriva. Encontramos aquí una prosopopeya con las casas: “[...] con sus pocas casas a respetables trechos una de otra, como si hubiesen reñido y cada cual mirara a distinto rumbo, por no darse la cara ni amontonarse a la manera con que se amontonan las de las calles viejas y populosas”.<sup>73</sup> Las descripciones humanizadas de los espacios generalmente son un indicio de que éstos participaran en la historia como otro personaje; aquí considero que su propósito es otorgar a este espacio tan lúgubre un poco de vida, pues al final, incluso este tipo de lugares forman parte de la metrópolis.

Finalmente, logran que Rafael cruce la barda usando como puente la banca del carruaje donde viajaban. El protagonista aprovecha el momento en que la cuidadora de Noeline va en busca de la madre superiora para acercarse a la debilitada monja, quien se desmaya en cuanto lo ve, y Rafael decide en un instante llevársela consigo. El jardín, a pesar de haber sido corrompido por él, lo esconde con sus ramas y follajes durante su huida. Este acto simboliza la violación de un espacio sagrado por parte del protagonista; después de ésta, la monja ya no puede regresar de ninguna manera al convento, pues sabe que la entrada le será prohibida, aun cuando fue sacada de ahí sin su consentimiento.<sup>74</sup> Rafael sí regresa en una ocasión para visitar a su hija, pero está todo el tiempo

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>74</sup> Rafael incluso, cuando Noeline le pide que la lleve de vuelta, no acepta que él fue quien la sacó del colegio: “¿Cree usted que eso es fácil? —habló por fin Rafael, — ¿cree usted que la recibirán, después de que usted se ha salido sin licencia ni aviso?” (F. Gamboa, *op. cit.*, p. 380).

temeroso de que descubran que él ha sido el responsable, pues, más allá de la culpa espiritual que siente, su acción ha afectado la reputación de todo el colegio.

Para finalizar con los espacios sagrados, se encuentra el Palacio Arzobispal, donde vive el superior de fray Paulino, el arzobispo —cuyo nombre no se menciona—. Se trata de un edificio de por lo menos dos pisos, donde hay oficinas, un cuarto para el portero, escaleras alfombradas, cuadros, sillas y muebles acomodados sin un orden específico. Un recinto frío, poco iluminado, y sumamente silencioso —bastante parecido al convento y al monasterio donde vive fray Paulino— : “imperaba un silencio absoluto, más imponente que el de la calle, como si el edificio y sus moradores fueses mudos”.<sup>75</sup> Los espacios “silencio” pueden provocar sensaciones diversas dependiendo de la situación o de su forma de manifestarse, pues el silencio es una realidad en la que tanto personajes como narrador son sumergidos, es decir, desempeña una función específica en cada contexto. La calle en donde se encuentra también está descrita como desolada:

[...] penetró en la melancólica calle de la Perpetua, la que lejos de reanimarlo, le amengó sus bríos ficticios.

¡Qué fea, y sobre todo qué lóbrega! Los negros paredones de la Escuela de Medicina, —la antigua Inquisición,— diríase que absorbían y se tragaban la luz eléctrica del foco de la esquina, mientras los muros de la vieja Aduana, que en la sombra quedaban, ayudaban a sumir la calle en su abandono y silencio característicos<sup>76</sup>

Fray Paulino visita el Palacio Arzobispal en dos ocasiones durante la novela; después de la desaparición de Noeline, va en busca del arzobispo con el ánimo perturbado, mas sólo puede contarle la situación a modo de confesión religiosa, no en la cama donde encontró a su superior, sino en el sitial del Palacio. Al estar acostumbrado a este tipo de espacios, no tiene ningún

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 287.

<sup>76</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, p. 286.

problema para adaptarse al mutismo, por el contrario, termina por ser el lugar idóneo para sosegar sus preocupaciones.

### 3. 3. 7. La casa (casa de Rafael, vecindad y casa de Chinto)

Otro de los espacios cerrados que ocupan los personajes masculinos en esta novela —y que suelen tener una mayor significación para los femeninos<sup>77</sup>— es la casa. Encontramos dos casas retratadas en la obra: la de Rafael y la de Chinto. La primera, ubicada en la calle Cadena, es descrita con términos poco favorecedores: enorme y vieja, “en medio de un ejército de criados, de recuerdos y de tristezas”.<sup>78</sup> La poca descripción de la casa de Rafael, en comparación con la que se hace después de la de Chinto, puede significar que esta última será la que realmente le fungirá como un hogar.

A su regreso del campo, Rafael se encierra en su habitación por días para meditar su situación: “Y es que Rafael, mientras resolvía el encierro de la Nona en el colegio, determinó aislarse; con lo que por otra parte quedaba más dueño de sus pensamientos, los que, claro, no se apartaban de la efigie de la monja.”<sup>79</sup> Mientras está en su habitación, también recuerda sus tiempos de soltero y, posteriormente, de casado; en ese entonces Rafael asumió el rol activo que se esperaba de él y estaba fuera de su hogar constantemente. Desde su luna de miel en la hacienda, él comenzó a sentir deseos de volver a la ciudad y a todos sus vicios, y aunque se propuso varias veces enmendarse, nunca lo consiguió.

---

<sup>77</sup> Las exclusividades espaciales hablan de la realidad ideológica y social de una cultura: que las mujeres sean pasivas y destinadas a espacios cerrados refleja el pensar colectivo de la época.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>79</sup> *F. Gamboa, op. cit.*, p. 243.

Al conocer a su esposa, Rafael era ya un joven irresponsable, abandonado a sus placeres, por lo que la llegada de una mujer pura y buena lo afecta enormemente: “De pronto, como un rayo de luz en las negruras de sus vagancias de rico, el aparecimiento de la que debía ser su esposa, en medio de una gran fiesta de beneficencia, organizada por la aristocracia relativa a que su misma familia pertenecía”.<sup>80</sup> Rafael siente un “entusiasmo parecido al enamoramiento” por ella, mas nunca amor verdadero. Muy parecido quizá al que siente por Noeline después, pero que no alcanza a comprender y el que queda abierto al final de la narración. Durante su luna de miel también van él y su esposa a la hacienda, regresan después de un tiempo, con los apetitos de Rafael al máximo: “Y aunque a Lupe la escocía esto del regreso, por comprender que en la endemoniada ciudad volvería Rafael a sus arraigados y poco edificantes hábitos. [...] Rafael, en vez de corregirse, lanzóse de nuevo a amigos y clubs, cual si los aires campestres y el breve destierro le hubieran centuplicado fuerza y apetitos”.<sup>81</sup>

El progreso temporal desde la muerte de su esposa se puede ver materializado en la casa de Rafael, que se describe como vieja y descuidada; los libros y los cuadros se encontraban descuidados y dañados por el paso del tiempo: “Después, sobrevino la eterna historia de los hombres y las cosas; la lenta y desconsoladora decadencia de todo lo viejo que se abandona: destructores festines de polilla; complicados palacios arábigos de arañas; el sol, el polvo y la humedad señoreándose de muebles, cuadros, dorados, tafiletes y títulos”.<sup>82</sup> La biblioteca era quizá el espacio más abandonado de la casa; en el pasado, fue lugar predilecto del abuelo de Rafael<sup>83</sup>,

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>81</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, pp. 33-34.

<sup>82</sup> *Ibid.*, pp. 46-47.

<sup>83</sup> El desprecio por parte del narrador hacia Rafael se refleja aquí, cuando señala la virtud de su abuelo y la decadencia del protagonista: “Para parar en la degeneración, en el aborto sociológico, un Rafael Bello, el último ejemplar masculino, el adiós del apellido sin ninguna de las virtudes de la progenie, y maculado con los defectos y vicios atávicos.” (*Ibid.*, pp. 48-49).

pero ahora estaba sucio y viejo: “Resultó un conjunto irregular y triste, a causa de la desatinada colocación de las obras, y de la diversa coloración de los tableros, que patentizaban un desprecio por aquello, que cogía el alma”.<sup>84</sup> El cuadro del abuelo y todas las virtudes que representa estaban en la abandonada biblioteca, que no recibía ni el más mínimo interés por parte del nuevo dueño de la casa. Tanto esta estancia como el resto de lujos con los que contaba la vivienda —como las vajillas chinas, lámparas de bronce, muebles modernos y trinchadores de mármol— reflejaban el lujo aún vigente, pero que ha venido a menos debido a la ausencia y desinterés de Rafael, así como por la falta de una figura femenina —lo cual se abordará en profundidad en el siguiente capítulo —.

El desorden masculino suele estar presente en todo el transcurso de la novela sin afectar el rumbo de la trama. La casa de Rafael no tiene protagonismo en la obra, ya que no ocurre ningún suceso realmente significativo dentro de él. Será, posteriormente, la casa de Chinto en la que realmente se verán reflejados todas las significaciones prototípicas de una “casa”. Es un ejemplo de cómo las casas no siempre implican calidez y refugio, sino que también pueden tener connotaciones negativas.

Un espacio distinto, pero que funciona igualmente como hogar, es la vecindad en la que vivió Chinto cuando era más joven, al igual que su antigua pareja, Piedad —quien vivía a su vez con su abuela—. Se trata de una vivienda humilde, pero limpia y animada. Una vez que la abuela muere, ambos se juntan y tienen relaciones sexuales sin estar casados; toda la comunidad se entera

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, pp. 47-48.

de lo sucedido y los amantes se ven obligados a huir de ahí, debido al rechazo por parte de los vecinos, quienes no toleraban dicha falta.<sup>85</sup>

Finalmente, la casa de Chinto es una pequeña residencia en Bucareli. El exterior de la vivienda se describe brevemente a la mitad de la novela: una casa nueva, baja, sin ornamentos y de fachada lisa; con cuatro balcones, un jardín, un farol de petróleo y una entrada para carruajes. En el siguiente capítulo se abordará el interior de la casa desde la perspectiva femenina, pero cabe rescatar en éste la percepción que tiene Chinto de su hogar cuando su amigo comienza a hablarle de la monja: “—Chist, Rafael, cuidado, aquí no se habla de barbaridades, —repuso Chinto, bajando la voz y mirando hacia la puerta cerrada,— ya sabes que éste es mi tabernáculo, la casa de mi hija, cerrada para todo bicho viviente; ya sabes que aquí soy otro...”<sup>86</sup>, por lo que durante esta escena deben salir a la calle para poder hablar de todos esos asuntos inmorales. Esta relación que establece Chinto entre su casa y su identidad se verá varias veces reflejada a lo largo de la novela, ya que constantemente hace referencia a lo immaculado que es su hogar, en donde se comporta como alguien completamente diferente al que es afuera: ahí no habla —ni permite que se hable— de asuntos que considera inapropiados, no acepta casi visitas, intenta estar con su hija durante el día, etc. La razón es que, más que casa suya, la considera de su hija, la única persona pura e inocente dentro de su vida, de ahí que por momentos le adscriba cualidades casi sagradas y, como tal, se comporte acorde a ellas. Por esto mismo, sólo acepta ceder su casa a Rafael y Noeline cuando éste le ofrece a cambio la de la hacienda, para así mantener alejada a Adela de todos sus asuntos.

---

<sup>85</sup> La expulsión de un lugar casi siempre es más problemática para los personajes femeninos que para los masculinos —otra señal de aquella tenaz misoginia común en la novela realista y naturalista que señalaba Zubiaurre—; en este caso, todas las humillaciones y reproches cayeron sobre Piedad, ninguna consecuencia sufrió Chinto, aun cuando él también estaba implicado en el “crimen”.

<sup>86</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, p. 347.

Rafael, por su parte, ve desde esta primera visita el sitio ideal para resguardar a Noeline una vez que logre sacarla del convento. No se retoma este espacio hasta el capítulo IV de la tercera parte, cuando finalmente llegan con ella, la acomodan en la sala e incomunican dicha estancia del resto de la casa. Es hasta este punto que obtenemos una descripción más minuciosa del interior. Los detalles provistos por el narrador hacen que un lugar prototípico, como la casa, adquiera una particularización y se vuelva único. Esto es importante ya que, durante esta última parte de la novela, la casa de Chinto será el escenario principal, en donde ocurrirán los sucesos finales más relevantes.

Durante los primeros días, ambos sienten remordimiento. También Rafael está condenado por los pecados que ha cometido y lucha, junto con Noeline, contra sus tentaciones durante toda su estancia en la casa. A los protagonistas les resulta imposible hablar entre ellos y estar tranquilamente: “no obstante que la figura de sor Noeline lo enardecía; no obstante que la monja no experimentaba repugnancias por Rafael, continuaban ambos en su embarazoso mutismo, no franqueaban el corto espacio que los separaba”.<sup>87</sup> Rafael no permite que nadie entre ni vea a Noeline mientras sigue portando sus hábitos. Durante dichos días: “Hallábase Rafael en una situación de ánimo completamente anormal; ora contento y locuaz, ora triste y pensativo, conforme sus escrúpulos de católico se adormecían, o a modo de rabioso avispero, le picoteaban la conciencia”<sup>88</sup>, lucha constante consigo mismo para resistir la espera y encontrar una solución a su amor aún prohibido: “A veces, Rafael sentía vapores que le enturbiaban el cerebro, que lo empujaban sobre Noeline; y había menester de todos sus fanatismos de antaño contraídos, para que pudiera más la voluntad.”<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, pp. 404-405.

<sup>88</sup> *Ibid.*, pp. 397-398.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 421.

Recordemos que el espacio posibilita, impide o justifica los acontecimientos que suceden dentro de él: el amor entre ambos era aún más complicado cuando Noeline se encontraba en el convento; una vez que cambian a uno más “libre”, la situación mejora y paulatinamente se dan cuenta de que quizá sí es posible encontrar una solución o, en todo caso, sentir menos culpa si consuman su amor dentro de una casa normal, que al final resulta un lugar mucho más seguro en comparación con los que habitaron antes. El encierro en la casa los hace agonizar a ambos después de unos días y, aunque saben que es inútil intentar huir de sus tentaciones, Rafael resuelve realizar un viaje al extranjero para despejar sus mentes mientras pasan los diez meses que debe esperar Noeline para que expiren sus votos. Empero, como se mencionó anteriormente en este capítulo, la felicidad y algarabía colectivas que ambos observan desde la ventana terminan por orillarlos a olvidarse de sus preocupaciones y seguir sus deseos, culminando así la historia: “¿Qué ciudad en el mundo ni qué clima operarían el prodigio, si su mal lo llevaban adherido a las entrañas; si lo que apetecían, —quererse y ser el uno del otro,— en el más humilde rincón del universo érales dable realizarlo?”<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, p. 437.

## Capítulo 4. Espacios femeninos

4. 1. *Metamorfosis* y sus personajes femeninos
4. 2. Características de los espacios femeninos
4. 3. Análisis:
  4. 3. 1. Espacios sagrados (Convento)
  4. 3. 2. Espacios ciudadanos (Burdeos y Ciudad de México)
  4. 3. 3. Espacios rurales (Hacienda)
  4. 3. 4. La casa (casa de Rafael, casa en Burdeos y casa de Chinto)

### 4. 1. *Metamorfosis* y sus personajes femeninos

Para continuar con el análisis, es momento de estudiar los espacios femeninos que aparecen en esta novela. Si bien es verdad que existe una relativa igualdad en cuanto a la participación de los protagonistas masculinos y femeninos en la obra, los espacios en los que se desenvuelven presentan varias diferencias: mientras que para los personajes masculinos los espacios abiertos son los predilectos, los personajes femeninos se mueven casi exclusivamente en espacios cerrados; al menos en *Metamorfosis*, las únicas veces en que las mujeres disfrutaban del exterior lo hacen acompañadas de algún personaje masculino; pero incluso cuando se encuentran en lugares cerrados, tienden a observar el exterior cuando un hombre lo ve con ella —más adelante veremos ejemplos concretos—.

La protagonista de *Metamorfosis* es sor Noeline, una monja francesa que tuvo que volverse religiosa después de la ruina económica de su familia. Dentro del convento del Santo Espíritu — que también funciona como colegio para niñas— forma un vínculo especialmente fuerte con Leonor, la pequeña hija de Rafael. Dada su condición, no sólo de mujer, sino de religiosa, Noeline

se encuentra completamente recluida en el convento. Antes de volverse monja su situación no era muy distinta, ya que —aunque el narrador sólo narra brevemente su vida pasada— se encontraba todo el tiempo dentro de la casa de sus padres, saliendo únicamente en compañía de ellos o de su primo y prometido, Gastón.<sup>1</sup>

Al igual que con los personajes masculinos, el protagonismo de Noeline sobre otros personajes femeninos es evidente, pero eso no quita que estos tengan una significación importante. Hay cuatro de ellos que considero relevantes: Leonor (Nona); Lupe, su madre; Amparo, y Piedad. La primera, como ya se mencionó, es la hija única de Rafael, una niña de ocho años, curiosa y encantadora, que se encuentra cautiva primeramente en el convento, pero también un periodo en la hacienda y en la casa de la ciudad —aunque esta situación sólo aparece por medio de recuerdos—. El espacio que ocupaba Lupe, así como las secuelas de su partida, son importantes para entender la situación actual tanto del protagonista como de su hija. La falta de una figura materna en sus hogares, sumada a la continua ausencia de su padre, provocaba que no se sintiera completamente cómoda en ninguno de ellos y que buscara cariño y atención en las mujeres que la rodeaban, como Noeline o Manuela, su nana.

Por otro lado, está Amparo<sup>2</sup>, la amante de Rafael, quien aparece sólo en los primeros capítulos. No tiene demasiada participación en la novela, pero es quizá el único personaje femenino que goza de un poco más de movilidad —debido en buena parte a su antiguo trabajo como prostituta, que le permitía (y hasta exigía) moverse en espacios exteriores—. Ella acompaña a Rafael a las afueras de la ciudad, por lo que puede ver buena parte de la urbe durante la noche, así

---

<sup>1</sup> Más adelante en la obra, cuando Rafael la secuestra, termina por seguir estando confinada a un espacio cerrado: la casa de Chinto, sin siquiera estar consiente durante su traslado.

<sup>2</sup> Al igual que en el caso de Piedad, el nombre de Amparo es significativo, pues ella realmente representa el refugio al cual el protagonista acude para evadir la soledad con la que se ha quedado a partir de su viudez.

como los suburbios y el campo que rodea al hotel de “los Baños”; aunque, igualmente, su permanencia en ese lugar estaba dictada por la voluntad de Rafael.

Por último, Piedad, quien es la madre de la hija de Chinto, lo conoce en la vecindad donde ella vivía junto con su abuela. Antes de su llegada, era una joven respetada por todos los vecinos; pero, una vez que él la conquista y su abuela muere, comienzan a vivir su romance sin estar casados, lo cual provoca el rechazo y humillación por parte de toda la comunidad. Sólo es un capítulo en el que aparece Piedad, pero me parece importante rescatarla, ya que ejemplifica muy bien el estatus desigual de un personaje femenino y uno masculino dentro de un mismo espacio, especialmente al tratarse de una vivienda compartida como lo es la vecindad, donde conseguir auténtica privacidad se vuelve complicado.

#### 4. 2. Características de los espacios femeninos

Los personajes femeninos tienen una distinta comprensión, perspectiva y ocupación de los espacios que los masculinos. La mujer —tradicionalmente personaje pasivo— suele permanecer estática en un mismo lugar, esperando a que la acción narrativa llegue a ellas, lo cual depende obligatoriamente de los personajes masculinos. Estos, además de detonar la acción narrativa, son también los encargados de imponer su visión al “ordenar” a los personajes y espacios femeninos; pues, al ser los únicos capaces de observar el panorama completo, tienen el poder de organizar lo que ven. Dice María Teresa Zubiaurre: “La figura femenina es [...] instrumento epistemológico y espacializado. Al igual que la metrópolis, constituye ese espacio cuya exploración y conocimiento pretende conducir al conocimiento y al desarrollo de la identidad del protagonista”.<sup>3</sup> A diferencia

---

<sup>3</sup> M.T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 284.

de los masculinos, los espacios prototípicamente femeninos se reducen a entornos cerrados y domésticos, en los cuales “se sugiere inmediata e inevitablemente la idea de clausura, de confinamiento”.<sup>4</sup>

Este ordenamiento también es visible en la equivalencia entre la mujer y el mundo para el personaje masculino enamorado: para él, el cuerpo de su amada se convierte en el espacio de su amor. Dicha espacialidad se puede notar en los verbos que se utilizan para describir el cuerpo en cuestión. Al cosificar a los personajes femeninos, éstos pierden toda posibilidad de actuar, sentir, decidir, comunicarse, en resumen, pierden su humanidad. Se convierten en objetos, cuyo único propósito es ser observados por los personajes masculinos. También como apunta Zubiaurre: “Cosificación y espacialización no son sustantivos halagadores ni beneficiosos para los personajes femeninos [...] ambos designan procesos que excluyen a las mujeres de la participación activa en la historia [...] a lo natural y a lo femenino les está vedado, por igual, el ámbito público y, por ello mismo, toda experiencia directa, mediata, de la ciudad”.<sup>5</sup> En *Metamorfosis* hay una constante cosificación de Noeline por parte de Rafael, sobre todo en el periodo en el que sólo fantasea con tenerla a su lado, pues la ve como un objeto inalcanzable que desea robarse, casi sin considerar su voluntad. A semejanza de muchas novelas de la época, el enamoramiento surge con tan sólo dos breves encuentros y sin ni siquiera hablar, él se enamora profundamente, no de ella en su totalidad, sino de su imagen y de lo que él cree que representa, y, aunque para ella no fuera tan claro, lo cierto es que Noeline también se enamora de Rafael con solo esas breves interacciones durante la enfermedad de la Nona.

---

<sup>4</sup> M.T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 145.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 242.

Regresando al asunto del espacio, bien apunta Zubiaurre que en la novela realista se había perdido el carácter aventurero, por lo que las historias pasaron a desarrollarse en espacios privados. “Su verdadero descubrimiento son los espacios domésticos, la descripción detallada y riquísima, por primera vez en la historia de la literatura occidental, de los interiores y sus objetos”.<sup>6</sup> El espacio exterior en la novela realista queda subordinado al espacio doméstico. La literatura sobre la vida privada, al adentrarse a profundidad en estos espacios interiores, deja expuestos a los personajes a los ojos de los lectores. Los espacios abiertos requieren un esfuerzo mayor para abarcarlos por completo debido a su inmensidad, por ende, los domésticos reciben un singular protagonismo y atención al detalle; en ellos el narrador es capaz de conquistarlos por medio de un adentramiento, al descubrir qué esconden y llegar hasta el fondo de cada rincón, por inaccesible que parezca; incluso los autores contaban con múltiples modelos y ejemplos de descripción. Analizar este tipo de espacios se vuelve casi indispensable para el estudio de la psique de los personajes de las corrientes realista y naturalista.

A los espacios cerrados también se les atribuyen cualidades como calidez o seguridad; mientras que los abiertos representan lo contrario.<sup>7</sup> Puede llegar a existir un enfrentamiento entre lo interno y lo externo, o lo cerrado y lo abierto, pero la influencia que ejerce el uno sobre el otro puede verse reflejada en el “empequeñecimiento” de los lugares privados y cerrados en comparación con la inmensidad de los otros. También en la oposición espacial de dentro/fuera, lo primero suele simbolizar lo claustrofóbico y lo sofocante, mientras que lo “de afuera” representa la libertad. Pero como apunta Bachelard: “Lo de fuera y lo de dentro son, los dos, *íntimos*; están prontos a invertirse, a trocar su hostilidad”.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 92-93.

<sup>7</sup> Y. M. Lotman, *op. cit.*, p. 281.

<sup>8</sup> G. Bachelard, *op. cit.*, p. 256.

Un espacio interno no es necesariamente doméstico, pero este rasgo siempre es positivo para los entornos cerrados; sin embargo, si los personajes femeninos no se sienten a gusto con él, la situación puede complicarse. Debido al tedio, las mujeres se vuelven susceptibles de caer en situaciones desafortunadas, como enfermedades, infidelidades o insatisfacciones emocionales. La monotonía de los espacios femeninos, a pesar de su pasividad, se convierte en la “antesala” de la acción narrativa, pues a pesar de protegerlas también puede provocarles asfixia: las oprime al punto en que desean escapar a toda costa, ya sea por medio de ensoñaciones y recuerdos, o bien, a través de huidas literales, las cuales además las dejan en una situación muy desfavorable. Pero aun con todas sus dificultades, la ausencia de la mujer en una casa se vuelve fatídica para el resto de sus habitantes, quienes quedan a la deriva, buscando una nueva figura femenina que ocupe el lugar.<sup>9</sup> “El desorden femenino posee, pues, en la novela decimonónica, el infalible poder de provocar un profundo desasosiego en los personajes masculinos [...] El orden femenino, por el contrario, ejerce sobre los personajes masculinos un efecto apaciguador”<sup>10</sup>, el hogar simplemente no funciona correctamente sin su “ángel”. Igualmente, y a pesar del tedio que provoca la casa, el miedo a perderla es evidente para las mujeres, pues, al final, saben que es el único espacio en donde están seguras, a donde pertenecen y en donde conseguirán la aprobación social.

#### 4. 3. Análisis

---

<sup>9</sup> Los personajes masculinos también pueden ocupar espacios prototípicamente femeninos y no siempre surgirán conflictos respecto a esto; sin embargo, la casa es un espacio dedicado mayormente a los personajes femeninos. Las relaciones que establecen los personajes masculinos con las casas pueden llegar a ser complicadas por distintas razones, pero una de las conclusiones es que éstas necesitan forzosamente de una figura femenina para estar completa y funcionar adecuadamente, en la ausencia de ésta, el hogar se vuelve disfuncional.

<sup>10</sup> M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 323.

#### 4. 3. 1. Espacios sagrados (Convento)

El convento es el espacio donde Noeline se desenvuelve durante la mayor parte de la novela. Funciona como un microcosmos independiente del mundo exterior, del cual sólo llegaban lejanas señales, casi siempre auditivas. Se trata de un convento femenino (diferente a los masculinos<sup>11</sup>) que, si bien no era una casa, sí compartía algunos rasgos típicos de los espacios domésticos, como el ser un entorno cerrado, casi claustrofóbico, en donde los personajes femeninos vivían pasivamente y se regían por una serie de reglas preestablecidas, pues, al final, estaban casadas con Dios, por lo que debían serle completamente fieles dentro de ese espacio<sup>12</sup>, que era la principal fortaleza que las resguardaba.

Aunque Noeline no era la única monja extranjera, todas las demás eran muy diferentes a ella, en tanto juventud y hermosura, cualidades que —de acuerdo con fray Paulino— eran peligrosas para una religiosa:

Todavía las monjas a quienes las durezas claustrales domeñan y desfiguran; a las que se les van los colores y se les hunden las carnes y la sangre se les debilita; las que con el encierro y las mortificaciones adquieren palideces de cirio y tos de tuberculosas [...] pero ¿las otras?... las que vencen a las durezas claustrales, y lejos de perder atractivos los adquieren y multiplican, como si su juventud y su belleza no se resignaran a sacrificio semejante ¿quién ha de defenderlas?... Sor Noeline, era de estas últimas; el claustro mismo, no se atrevía a tocarla ni a marchitar su tentador cuerpo de veinte años.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> El convento femenino, al menos en esta novela, cuenta además con la presencia de alumnas, por lo que las monjas nunca están completamente aisladas; en el recinto también entra regularmente el sacerdote encargado de confesarlas, así como el jardinero. En los claustros masculinos, en cambio, no aparece ninguna figura femenina y, debido a su intención caritativa, sí les permite la libre entrada y salida a sus moradores. Aun siendo religiosos, a los frailes se les imponen menos restricciones que a las monjas.

<sup>12</sup> Las monjas son además conscientes de que es prácticamente imposible salir del recinto; cuando la Nona invita a sor Noeline a su hacienda, por ejemplo, ella le responde: “-*Quelle idée, mon enfant!* Ya sabes que las religiosas no vamos a ninguna parte.” (F. Gamboa, *op. cit.*, p. 13).

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 171-172.

Otra similitud que presenta el convento con la casa es que la ausencia del esposo —o la figura masculina que aplique— empeora la situación del personaje femenino y aumenta su soledad; sumado a que afecta negativamente al físico de las mujeres que viven ahí, excepto al de la protagonista, quien ‘desafiaba’ todas las durezas del recinto. Podríamos incluso ver el convento como un “espacio devorador”<sup>14</sup>, al cual el cuerpo de Noeline oponía resistencia. La influencia del convento igualmente afectaba a las niñas que se encuentran encerradas ahí, desde las pequeñas hasta las grandes, pues también debían adaptarse a los periodos de aislamiento del mundo exterior. Los días de retiro provocaban ansiedad en las madres y alumnas, incluso en las más pequeñas, por lo que recurrían a actos de religiosidad exacerbada.

El primer espacio dentro del convento que se describe es la habitación de las niñas pequeñas —en donde también dormía Noeline, separada por un biombo durante las noches—. Era una sala adaptada para las pequeñas que aún no comulgaban. La historia comienza en primavera, por lo que la luz del sol y la naturaleza estaban en esplendor. Las ventanas dan a uno de los jardines, así que algunas están cubiertas por enredaderas. Los colores y la luz son asimismo importantes en la descripción. A pesar de que a lo lejos se escuchaban los sonidos de la urbe, “el jadear del monstruo”, poseía un ambiente idílico, no sólo por quien lo habitaba, sino por todos los demás elementos: la luz, el cantar de los pájaros y el olor fresco del jardín que entraba por la ventana cada mañana, acompañado de las risas de las niñas. En la construcción de este espacio en particular, el uso de otros sentidos, como el olfato y el oído, son incitados por el narrador, quien además enfatiza continuamente el carácter casto e inocente de la habitación. Recordemos que los espacios se

---

<sup>14</sup> Para los espacios citadinos, la característica de “devorador” tiene que ver con que su inmensidad y bullicio muchas veces provoca que sus habitantes se sientan abrumados, y paulatinamente se pierdan en ella. La ciudad como totalidad priva a los personajes de su individualidad y los convierte en un miembro más de la gran comunidad. También puede provocarles un desgaste físico y mental, pues, al exigir tanto esfuerzo para sobrevivir en ella, los deja agotados, físicamente incluso, y con ganas de huir.

pueden particularizar gracias a las redundancias descriptivas, la repetición dentro de la descripción tiene la función de “transmitir la esencia” al lector. Incluso hay una prosopopeya de la habitación, en la que se le atribuye principalmente tranquilidad; en esta personificación, la estancia se muestra indiferente a los sentimientos de Noeline: “Sor Noeline, en tanto, allá en su convento, sin nadie a quién confesar sus cuitas, moría moralmente [...] Diríase que el dormitorio, orgulloso de alojar a tanta criatura, respiraba a su vez tranquilo, acompasado, despacio, al unísono con las respiraciones de las chiquillas.”<sup>15</sup>

Podemos ver el paso del tiempo —al igual que la evolución psicológica de los personajes— reflejado en el cambio de los interiores a lo largo de la obra, pero también se puede notar en su regularidad de aparición y en la extensión de sus descripciones. Dice al respecto Zubiaurre: “Así, un mismo interior, al aparecer varias veces a lo largo del transcurso narrativo, señala, con sutiles transformaciones, el paso del tiempo. No pocas veces, es indicador igualmente de la evolución psicológica de un personaje, de la dirección que toman, a lo largo del texto, circunstancias y sentimientos.”<sup>16</sup> Si un mismo espacio se describe varias veces y con pocas alteraciones puede implicar que cada una de esas representaciones aporta un significado propio, aunque sea mediante mínimos detalles. Sin embargo, en el caso del dormitorio, éste no cambia en absoluto a lo largo de la obra, ni si quiera cuando la Nona está fuera durante el tiempo, pues, a su regreso, seguía siendo el mismo lugar pacífico. Esto puede simbolizar la indiferencia no sólo del espacio —en su personificación—, sino de la misma comunidad (o institución) religiosa respecto a uno de sus miembros. Aunque también podríamos interpretarlo como una muestra de contrastes: mientras la protagonista sufre constantes crisis internas, el espacio permanece intacto, y toda esa paz termina

---

<sup>15</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, p. 268.

<sup>16</sup> M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 331.

siendo irrelevante para ella, pues no la hace sentir acogida.<sup>17</sup> Más adelante, cuando Noeline finalmente es consciente de que está enamorada de Rafael, no puede ni siquiera ver al Cristo colgado en una de las paredes. Mientras sufre con este descubrimiento, se acerca a las ventanas del dormitorio y lo observa, mas éste no cambia su quietud y silencio.

Los matices de iluminación suelen presentarse en interiores con más frecuencia que en exteriores. En el dormitorio encontramos un buen recurso de la luz: durante una noche —con muy poca iluminación, nada de ruido y las ventanas abiertas—, cuando la inquietud interior causada por Rafael atormentaban más a la protagonista, ésta intenta alcanzar una lámpara justo al lado de un reclinatorio, pues se figuraba que la única vela que alumbraba la habitación era una especie de símbolo de su salvación<sup>18</sup>: si la dejaba apagarse, estaría perdida, por lo que se sube al reclinatorio para mantenerla viva, pero sin querer se le resbala el camisón, dejando al descubierto su cuerpo desnudo por sólo unos instantes, pues la vela se apaga. Dado el espacio en el que se encontraba, sumado a que la contemplación de la propia desnudez estaba prohibida para las religiosas, parece que la misma habitación prohibía tales escenas: “Sólo un segundo duró el mágico aparecimiento, pues la veladora extinguióse de repente, como si no se resolviese a desgarrar el pudor exquisito de la religiosa.”<sup>19</sup> El capítulo termina con el amanecer otoñal y con Noeline convencida de que nunca dejará los hábitos y mantendrá por siempre su pureza.

---

<sup>17</sup> El personaje tampoco influye en el espacio, quizá porque no lo considera propio, finalmente, es una habitación compartida con muchas niñas ajenas a su situación. Al igual que con fray Paulino más adelante, la falta de ayuda provocará que Noeline se desoriente más y decida "caer ante las tentaciones", acabando por completo con la posibilidad de regreso.

<sup>18</sup> Un objeto pierde su significación por sí mismo cuando es considerado como un elemento más del espacio. Si se quiere destacar, tendrá que tener una relevancia significativa con algún personaje o con la historia.

<sup>19</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, p. 272.

Los siguientes espacios pertenecientes al convento que se describen son los salones donde las alumnas pueden reunirse con sus familiares:

en los dos salones que quedan a un lado y otro de la entrada, los de piso encerado y brillante, de ventanas con vidrios apagados, de muebles en consonancia con la santidad del recinto; unos salones silenciosos, algo fríos, que huelen a claustro, mas a claustro moderno y europeo, de los que describen en sus historias contemporáneas los novelistas parisienses.<sup>20</sup>

Al igual que en una casa tradicional, el salón funge como intermediario entre el exterior y el verdadero interior (del convento, en este caso), donde están espacios aún más íntimos, como las habitaciones.<sup>21</sup> Un lugar perfecto para los encuentros entre los visitantes y las personas que viven allí. Incluso podemos llegar a pensarlo como un pequeño espacio público, ya que es el único abierto a las visitas.<sup>22</sup> Cuando un espacio interno se expone al ámbito público, se enfatizan las virtudes del primero: “La violación del espacio interior se manifiesta, en el texto, como lento proceso, durante el cual se acentúan las virtudes domésticas, concebidas ahora como ausencia, y se lamenta de forma subliminal su pérdida”.<sup>23</sup> El límite espacial forma barreras impenetrables entre distintos espacios, así como personajes dentro de la narración, dice al respecto Lotman: “El límite divide todo el espacio del texto en dos subespacios que no se intersecan recíprocamente [...] Un mismo mundo del texto se puede hallar distintamente fragmentado de acuerdo con diferentes personajes. Surge una como polifonía del espacio, un juego con diversas formas de su segmentación”.<sup>24</sup> Estos límites también impiden que ciertos personajes entren o salgan de aquellos lugares que les fueron

---

<sup>20</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, p. 3.

<sup>21</sup> Bajtin señala que partir de las novelas de Balzac “el salón” comienza a tener una significación más importante, un nuevo lugar para formar encuentros y donde se desarrollan diálogos relevantes. La vida privada y la pública se mezclan y adquieren la misma relevancia.

<sup>22</sup> Al principio de la novela hay una misa por la comunión de las niñas. Sólo entonces a los padres se les permite entrar más allá de la sala de recibimiento, aunque el narrador recalca que las visitantes son en su mayoría mujeres. Además del espacio del convento y la capilla, la ceremonia que se celebra la que aporta un importante ambiente de candidez.

<sup>23</sup> M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 357.

<sup>24</sup> Y. Lotman, *op. cit.*, pp. 281-282.

asignados. Y si bien no hay una violación *per se* del convento por parte de los visitantes, el hecho de que les esté vedada la entrada al resto del recinto es muestra de lo sagrado de dichos espacios y de todos los valores que representan.

Al ser el convento un colegio también, que permite visitas reguladas de los padres, se vuelve un espacio híbrido, es decir, no es del todo privado —aun con su carácter religioso—, pero tampoco llega a ser público, pues hay secciones donde la entrada a externos (incluso las mismas alumnas) está prohibida: se alude a una sección en el convento que es exclusiva para monjas, silenciosa, oscura y aún más impenetrable. En este departamento exclusivo, al que sor Noeline es trasladada tras su accidente para que pudiera estar completamente aislada, la vida monástica se lleva en toda regla, lo cual implica no tener contacto con nadie más que las monjas que la cuidaban, ni siquiera con las niñas. Su ausencia no pasa desapercibida, pues pronto comienzan a correr rumores acerca de su estado de salud dentro del colegio. No se vuelve a hacer referencia de esta sección.

Hay sólo una habitación además del salón a la cual Rafael puede acceder con aprobación de las monjas cuando la Nona enferma: la enfermería. Era un espacio amplio, ordenado, limpio y luminoso. Las ventanas también daban hacia el jardín, por lo que su luz y aromas entraban fácilmente: “casi daban ganas de enfermar para curarse ahí [...] que la especialísima y delicada fragancia de los claustros femeniles”.<sup>25</sup> Este espacio es importante porque es el lugar preciso en el que se conocen Rafael y Noeline. En realidad, de no ser por este acontecimiento, hubiera sido difícil que ambos llegaran a conocerse, ya que sólo la madre superiora podía mantener contacto con los familiares de las niñas<sup>26</sup>; pero, como sor Noeline se encontraba cuidando a la niña cuando su padre llega, el encuentro, aunque breve, es posible. La madre superiora acompaña a Rafael

---

<sup>25</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, p. 97.

<sup>26</sup> Las monjas más grandes, en general, pueden hacer más cosas que las jóvenes, como estar frente a hombres por cierto tiempo.

durante su primera visita, pero al día siguiente, cuando la niña se encuentra peor, éste sale del convento en busca del médico sin compañía de nadie; en el corredor se encuentra con Noeline y la toma de las manos rogándole que cuidase de su hija. Ni por esta situación la superiora admite que Rafael se quede más tiempo del necesario dentro del convento, así que sale con el doctor después de su intervención. Si un espacio se aborda desde distintas perspectivas, la construcción es más efectiva y completa. En el caso de la enfermería, tenemos otra descripción a partir del punto de vista de Noeline, quien, después de su desmayo en el confesionario, es trasladada también allí. Gracias a la tranquilidad del recinto, se siente en paz por primera vez desde su encuentro con Rafael: “sentíase tan bien en aquella estancia muda, con escasa luz y un vago aroma a limpieza y a incienso”.<sup>27</sup> De nuevo, se describe el aroma y el suave ruido del jardín que entraba por la ventana, así como los lejanos ruidos ciudadanos. La misma Noeline agradece su débil estado físico, ya que la alejaba de todas sus preocupaciones, pero es consciente de que la expulsarán del convento en cuanto descubran la razón de sus malestares.<sup>28</sup>

El convento contiene a su vez otros recintos más concretos e incluso sagrados, uno de los ejemplos más significativos es el confesionario. Es importante porque es el principal lugar de contacto entre las monjas y su confesor (fray Paulino), y el único en donde pueden hablar con honestidad de todo lo que les aflige. La misma estructura del recinto, al ser pequeño y no permitir contacto visual directo entre los ocupantes, enfatiza su carácter íntimo e incita una mayor confianza. Mientras una monja estaba dentro, el resto esperaba y rezaba afuera, haciendo que la arrodillada sintiera total privacidad. Las monjas se sienten “invisibles” al entrar, ya que no pueden ver al padre del otro lado, a pesar de que las demás sí puedan ver a quien está ahí, se mantienen

---

<sup>27</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, p. 325.

<sup>28</sup> La madre superiora también piensa que, en caso de que la monja “cayese”, sería necesario mandarla de vuelta a Europa, ya que el escándalo crecería y los padres de familia las culparían por el descuido.

lejos y sumergidas en sus propios rezos. Sólo en el confesionario dice el padre poder conocer la verdadera alma de las mujeres y todos los pecados que, según él, llevaban a sus espaldas. Había dos confesionarios a los pies de la capilla; ésta, a su vez, se encontraba al lado del jardín, con todos los elementos prototípicos: un altar, coros, templos, sillas pegadas a los muros, etc., aunque se puede asumir que no era especialmente grande.

El confesionario era un espacio tan estrecho que fray Paulino podía sentir la presencia de Noeline al otro lado de la rejilla sólo con el crujir de la madera, que se escuchaba cuando ella se hincaba. Como se mencionó antes, Noeline llega a tener sueños con un hombre (que aún no llega a definir que es Rafael)<sup>29</sup> durante los primeros capítulos de la novela; después de narrar su sueño a fray Paulino durante una confesión —en el que un hombre la persigue y consigue sujetarla, sin que ella se resista—, la monja rompe en llanto nuevamente, haciendo temblar el habitáculo. Por un momento, el silencio es absoluto, únicamente se oyen a lo lejos las plegarias de las monjas en la capilla y las risas de las niñas en el patio. El padre finalmente comprende que se trata de amor, por lo que se niega a comulgarla y le dice: “¿no sabe usted que con semejante ponzoña en las entrañas, mi deber imperioso es dar parte a quien puede más que yo, para que a usted la alejen de esta santa casa, a ver si donde a nadie contamine se opera el prodigio de que usted sane?”<sup>30</sup> La culpa recae completamente en Noeline, incluso cuando aún no se ha cometido ninguna falta. Ya no es digna de habitar este espacio. Debido a su desesperación, la monja se desmaya ahí mismo, dentro del confesionario, no sin antes imaginarse expulsada del convento: “y mientras el hermoso cuerpo de sor Noeline yacía inerte sobre las frías baldosas, las demás vieron a fray Paulino, que, hincado en las maderas del mueble, rezaba fervorosamente, sin hacer caso de tanta mirada ansiosa,

---

<sup>29</sup> Quizá sólo en ese no-lugar podía hacer realidad sus fantasías y escapar con ese hombre imaginario, ya que en el lugar donde se encontraba en ese momento era inconcebible tal relación.

<sup>30</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, p. 307.

interrogante...”<sup>31</sup> Como se mencionó en el primer capítulo, de nuevo el personaje femenino en una obra de Gamboa no encuentra el apoyo que busca en la iglesia, la institución le falla y la deja desprotegida en sus momentos más vulnerables. El desmayo de sor Noeline dentro del confesionario representa el comienzo de su muerte como monja.

Finalmente —y como quizá ya se ha previsto—, los lugares más significativos dentro del convento son los jardines (el principal y otro más pequeño) debido a la gran influencia que tienen en el temperamento de ambos protagonistas. Como naturaleza domesticada, los jardines se vuelven figuras importantes dentro de la representación espacial. Se pueden leer incluso como una recuperación simbólica y melancólica de los espacios naturales, pues representan un “refugio natural frente a la artificialidad de la cultura urbana y sus convenciones”.<sup>32</sup> El jardín no es necesariamente un espacio privado, sino que puede funcionar como un intermedio (y comunicador) entre el exterior y el interior de una casa. Es posible que los jardines presenten las mismas características que los personajes que los frecuenta, pueden ser coloridos, secos, ásperos, etc., llegando incluso a simbolizar asuntos eróticos: si es florido, vivo y verde, se puede relacionar directamente a los personajes femeninos<sup>33</sup>; funcionando como una barrera que encierra al personaje femenino, al tiempo que le proporciona más belleza.<sup>34</sup> El sexo de los personajes influye en la percepción que se tiene de estos pequeños extractos de naturaleza: mientras que para los masculinos es un entorno recluso, para los femeninos puede representar una, aunque quizá limitada, libertad.<sup>35</sup> El jardín del convento no está del todo domesticado, ya que el narrador en

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 308.

<sup>32</sup> M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 62.

<sup>33</sup> Zubiaurre también apunta que es común que los espacios naturales (como los jardines) estén relacionados con los personajes femeninos debido a su “irracionalidad”, pero que han sido ordenados y dominados por una autoridad masculina en casi todos los casos.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 153.

varias ocasiones señala cómo las ramas de los árboles suben hasta las ventanas de los dormitorios. No hay descripciones profundas del resto de sus elementos ni un interés estético. Su finalidad es ser el principal espacio de recreación para las niñas. Igual es curioso que sea el único jardín representado en toda la novela.

En el capítulo referente a los espacios masculinos se explicó los efectos contrariados que tiene el jardín pequeño en el ánimo de Rafael, pero, para los propósitos de este capítulo, nos centraremos en la influencia que tiene sobre Noeline: cuando la protagonista está atravesando por las primeras señales de enamoramiento y, por ende, una gran culpa, esta es su percepción del jardín:

clavando más sus ojos en las sombras del jardín, en lugar del ansiado remedio sólo escuchó el siniestro crujir de las ramas de los árboles, el canto estridente de los grillos, y unas horas que sonaban a lo lejos, impasibles y acompasadas, tan impasibles, al parecer, como la imagen del Sagrado Corazón que persistía en su sonrisa de estampa, y como la naturaleza adormecida y negra del jardín del convento.<sup>36</sup>

De la cita anterior se entiende el paralelismo entre el jardín y su estado de ánimo; y, aunque el mismo doctor le recomienda tomar baños de sol en el jardín para que se recupere, pues la luz y la naturaleza ayudan a los ánimos, Noeline no consigue apaciguar sus tristezas. Tampoco ve en este espacio una oportunidad de libertad, aun cuando en ocasiones se refugiaba en él, pues seguía teniendo barreras que la protagonista no podía cruzar.

Al llegar el otoño, sor Noeline pasaba mucho de su tiempo en el jardín interno, pues sólo ahí podía expresarse libremente, sin que nadie la viese ni juzgase; aprovechaba la soledad del jardín para llorar y recordar su vida en Burdeos. Los grandes árboles ahora provocaban tristeza,

---

<sup>36</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, pp. 239-240.

pues el frío otoñal los había secado.<sup>37</sup> La descripción de los jardines en otoño es opuesta a la realizada durante la primavera: “La verdad es que los tales jardines, el interior sobre todo, hubieran entristecido el ánimo mejor templado. Sus grandes árboles añosos, desnudábanse hasta adquirir aspecto de esqueletos [...]”.<sup>38</sup>

Una vez que Nona regresa del campo y se encuentra con ella jugando en el jardín, la niña menciona a su padre, provocando que la monja comprenda que él es la causa de su mortificación: “Al llegar aquí, no pudo más; se enderezó y se soltó de la Nona, perdiéndose por entre las callejas y los arcos del jardín, a la sazón que anochecía, que la ciudad mandaba sus alientos de coloso, intermitentes y errabundos, y que el alumbrado eléctrico reflejaba en los cielos su halo enorme de aurora boreal”.<sup>39</sup> Las señales de la urbanidad que logran entrar en el colegio con mucha más intensidad que antes; pues, si bien ya habían aparecido pequeños rasgos, como sonidos lejanos, ahora su presencia es más evidente, lo que podemos interpretar como una señal del inicio de una nueva etapa, en la que Noeline se encontrará afuera, más cerca de ese ambiente ciudadano.

El jardín grande se encontraba al fondo del convento, separado por una zanja de los terrenos baldíos que se mencionaron en el capítulo anterior. Para Rafael termina siendo el espacio clave para burlar al convento, al permitirle entrar y capturar a la monja: “Así atravesó el 'jardín grande' del convento violado, que, no obstante, parecía proteger la fuga del ladrón”<sup>40</sup>. Él transgrede el límite espacial que le es impuesto, cuando es claro que Noeline jamás habría podido hacer lo mismo. Sin embargo, aun con la entrada de Rafael al recinto, sigue siendo un espacio inaccesible

---

<sup>37</sup> Si tomamos en cuenta que la novela recorre todas las estaciones, comenzando por la primavera, es normal que en otoño la vista sea diferente y que el jardín pase de tener tintes idílicos a estar seco y provocar tristeza debido al paso del tiempo, pero también es visible el paralelismo con los ánimos de la protagonista, quien está en su etapa más crítica para estos últimos capítulos.

<sup>38</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, p. 208.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 357.

para las personas ajenas, la irrupción sólo es momentánea; una vez que él sale, el convento, aunque violentado, continúa funcionando bajo las mismas reglas, por lo que el regreso de Noeline es imposible.

#### 4. 3. 2. Espacios ciudadanos (Burdeos y Ciudad de México)

Como ya se ha explicado, los personajes femeninos por sí solos no suelen tener movilidad en los exteriores, aun menos dentro de las urbes; sin embargo, pueden gozar de cierta libertad exterior si lo hacen en compañía de algún personaje masculino. En el caso de la protagonista, resulta lógico su confinamiento debido a su condición de monja, pero en las analepsis vemos que su movilidad en Burdeos estaba igualmente limitada por cuestiones de género. Durante su estadía en México, en ningún momento sale a las calles, únicamente llega a observarlas desde la ventana; mientras que en Burdeos sólo logra pasear por ellas en compañía de su familia. A pesar de que esta última ciudad se construye únicamente a partir de sus recuerdos, la representación se mantiene fiel y detallada, pues recordar el pasado puede producir imágenes igual de nítidas que las del presente, y por medio de los recuerdos se pueden relacionar dos espacios distintos. Las comparaciones entre el espacio del pasado y el del presente son un recurso normal por parte del narrador, aunque esto no signifique que dichos lugares estén asociados a los mismos valores, por eso los puntos de referencia espaciales son muy importantes, pues el tiempo desde el cual se describen (pasado, presente o futuro) suele otorgar un tono concreto; por ejemplo, los lugares escritos a partir del recuerdo tienden a ser descritos con tono nostálgico, justo como Noeline recuerda su ciudad natal.

Dado que “a los personajes femeninos les está vedada toda posibilidad de acción real”<sup>41</sup>, recurren continuamente, a lo largo de su vida adulta, al único periodo de acción y libertad del cual

---

<sup>41</sup> M. T., Zubiaurre, *op. cit.*, p. 347.

gozaron: su infancia.<sup>42</sup> Los espacios que aparecen a partir de los recuerdos provocan que abandonen momentáneamente los espacios reales que las oprimen. La infelicidad del presente se sustenta en una infancia/adolescencia dichosa. Generalmente, los espacios de la infancia permanecen en la mente de los personajes con mucha nitidez; en este caso, Noeline le hablaba continuamente a Nona sobre su “inolvidable Burdeos”, pues le encantaba perderse en sus memorias. Para ella era el lugar perfecto, donde fue realmente feliz alguna vez:

Y la ciudad meridional nacía palmo a palmo, se ensanchaba, crecía, cobraba vida y movimiento; una vida fantástica, de lugar lejano que un amoroso recuerdo resucita y una ausencia hermosa; un movimiento exagerado, con el que engañándonos a nosotros mismos, regalamos en el destierro al rincón que meció nuestra cuna. Paseos y monumentos, calles y plazas surgían de los labios de sor Noeline, cual si ella fuera un arquitecto sobrehumano.<sup>43</sup>

La ciudad se describe en verano y en invierno; en ambas estaciones hay felicidad para Noeline y su familia, incluso cuando el paisaje del exterior era desolador:

Si era verano, por las abiertas ventanas se introducían los efluvios de violetas y fresas que distinguen a Burdeos; introducíanse también, aromas del río, un olor a viandas y ajo de los *restaurants* vecinos [...] Si era invierno, la velada pasábase en el comedor por lo pronto, y en la sala después, en semicírculo frente a la chimenea encendida, que a ellos los reconfortaba alegrando la reducida estancia con el parlero chisporrotear de sus leños.<sup>44</sup>

Noeline y Gastón daban eventuales paseos por los jardines de Burdeos o visitaban algunos cafés en primavera, siempre acompañados de los padres de Noeline. Aunque de vez en cuando, mientras estaban en las afueras de la ciudad, se alejaban un poco de sus parientes y ahí compartían más su

---

<sup>42</sup> Los viajes imaginarios que tiene Noeline son siempre hacia su pasado, su infancia/adolescencia, nunca fantasea con sucesos inventados o con el futuro.

<sup>43</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, p. 13.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 213-214.

amor inocente, en medio de la casi idílica naturaleza<sup>45</sup>: “En las cortezas de los árboles él, y en la tierra floja ella, dibujaban sus nombres, las fechas memorables, las promesas dulces, ignorando que en los árboles, al igual que en la tierra, en los labios, al igual que en los corazones, el amor se borra poco a poco, hasta desaparecer por completo, después de habernos hecho creer que siempre duraría.”<sup>46</sup> —nuevamente está presente la idea de que el amor nunca es duradero, como en casi todas las obras de Federico Gamboa—. Finalmente, cuando su hermano muere, las deudas comienzan a afectar a la familia, por lo que el compromiso de matrimonio se cancela y se ven obligados a separarse: el padre termina en un asilo, mientras que la madre se va a trabajar a un restaurante cerca del mar, sin que Noeline pudiera acompañarla, ya que suponía un sitio muy peligroso para ella.

Más adelante, Noeline admite recordar a Gastón y a su ciudad natal como si fueran un sueño, uno que se desvanece cada vez más:

—Y vea usted, *M. l'abbé*, cuando me asaltan estas lágrimas y estos amargores, que usted ha bautizado así, lo miro todo, todo, y no miro a Gastón, ni me acuerdo de él a las claras; hasta se me hace cosa de sueño lo que pasó entre nosotros, cosa de sueño, eso es, porque lo miro lo mismo que mira uno, al despertar, lo que soñó en la noche bonito y agradable si se quiere, mas sueño al fin, que no podría repetirse cuando estamos despiertos...<sup>47</sup>

Este tipo de espacios ilusorios o espacios-refugio influyen en el comportamiento de los personajes, pueden confundirlos con lugares irreales o que simplemente ya no forman parte de su contexto; son creados por el personaje por medio de una figuración simbólica —sueños, alucinaciones o recuerdos vívidos—, en la cual influyen sentimientos y estados de ánimo. Los

---

<sup>45</sup> Mientras estaban ahí, ven pasar a un grupo de monjas y Noeline expresa su temor de terminar siendo una: “-No, monja no; dime que no me dejarías ser monja, dímelo...” (*Ibid.*, p. 222), sin saber que justamente eso sucedería después.

<sup>46</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, p. 220.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 226.

espacios interiores son los que más suelen provocar la entrada a mundos ilusorios; de este modo, sin que el personaje se desplace físicamente, puede viajar a lugares lejanos; sin embargo, para las mujeres, los viajes imaginarios resultan casi inevitablemente en fracaso, pues, aunque busquen en el recuerdo de la infancia valores como la libertad y la felicidad, estos ya no regresan a su vida adulta. Con Noeline, el recuerdo de su vida pasada en Burdeos suele aportarle un pasajero regocijo durante su estancia como religiosa —al menos hasta que conoce a Rafael—, después de este suceso, regresar mentalmente a su ciudad natal no le aporta ninguna satisfacción, por el contrario, la deja aún más confundida.

Por otra parte, considero que la relación entre la ciudad en México y Noeline es tan vaga que confirma uno de los planteamientos del capítulo anterior: en la literatura realista y naturalista el espacio citadino está vedado para las mujeres “de bien”, quienes sólo pueden gozarlo a través de una ventana o en compañía de una figura masculina. Personajes como Amparo tienen un poco más de participación fuera de espacios cerrados. Ya se mencionaron en el anterior capítulo las características espaciales de la cantina en la que Rafael se encuentra con ella, pero podemos rescatar que era un recinto lleno de gente, un tanto oscuro, con mucha bebida y barullo. A diferencia del *Sport Club*, donde la entrada era exclusivamente para hombres, en la cantina también hay mujeres (casi todas prostitutas):

Pero lo mismo las mujeres solas que las acompañadas, todas iban sin sombrero, en bata de trabajo, mal terciado el chal, fatigada la cara, entre los labios el cigarrillo y el insulto, la respuesta que se encabrita y que cocea; todas ondulaban el andar; todas, por hábito profesional, marcaban la saliente curva de las caderas y taconeaban con sus chancletas de raso, cuajadas de lentejuelas y canutillo.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, p. 76.

Noeline únicamente ve esta nueva ciudad a través de la ventana de la sala de Chinto, primero sola y después en compañía de Rafael. La vista a las calles, a pesar de hacerla recordar brevemente a Burdeos, no la hace profundizar más allá en su memoria; no obstante, su segunda vista, desde dentro de la casa de Chinto hacia la Alameda, es una experiencia que puede vivir junto con Rafael, y aunque no sea precisamente con anhelo o para profundizar en sus pensamientos, le provoca deseos por continuar su relación con Rafael y alcanzar la felicidad, no la incita especialmente a salir al exterior, sino simplemente a vivir libremente, como todas las personas afuera. La descripción de la ciudad parte desde la perspectiva de ambos.<sup>49</sup>

Siguiendo con el tema de la movilidad femenina en los exteriores, también hay que considerar la posición social de las mujeres. Aunque contamos con pocos ejemplos en la novela, vemos que sólo los personajes femeninos con una posición social privilegiada pueden o tienen el conflicto de permanecer encerradas en un espacio privado. Gamboa describe brevemente las actividades de otras mujeres que salían a trabajar, desde las campesinas en la hacienda, hasta las prostitutas que recorrían la Alameda por las noches. La posibilidad de movimiento femenino en *Metamorfosis* va irremediablemente condicionada por una cuestión económica o social.

Las mujeres que salían a la ciudad por las noches llevaban consigo una connotación negativa, y el acompañamiento de sus clientes volvía aún peor vista su relativa libertad:

En efecto, por la acera de enfrente comenzaban a distinguirse grupos ruidosos, animadísimos, de toreros, mozos de trueno y mujerzuelas que soltaban risotadas [...] Eran los turbulentos clientes del barrio de la prostitución, que a esas horas recorren las calles a él adyacentes; los que cenan y beben en las fondas que se cierran al alba, o, a falta de cosa mejor, confórmanse, ellas con el placer de andar al aire libre, de moverse a sus anchas, de ver astros y cielo, árboles y piedras, la luz de los faroles, satisfechas con ese remedo de

---

<sup>49</sup> En el caso de las ventanas del convento, el problema es que todas apuntaban hacia al jardín interior —al menos las que son descritas—, por lo que era más propicio que provocaran a la protagonista recordar tiempos pasados, mas no le creaban deseos de conocer ni recorrer espacios fuera del convento.

independencia y de amor; ellos, encantados de llevar una mujer al lado y de suponerse hombres y perdidos.<sup>50</sup>

El mismo narrador señala que la autonomía de estas mujeres no era verdadera, ya que al final también se veían obligadas a ir acompañadas por una figura masculina. Amparo, por ejemplo, mira junto a Rafael la metamorfosis que sufre la ciudad cuando pasa de la noche a la mañana, aunque sólo puede tener esas vistas debido a que está acompañada de un hombre y porque se dirigen al destino que él ha elegido.

Por último, está la vecindad en la que vivían Piedad, su abuela y Chinto. Ellas habitaban una casa muy pequeña y humilde. El narrador resalta varias de sus características, como los tejidos, la limpieza de los muebles, las plantas y flores, al igual que las palomas que habitaban en la azotea: “La vivienda que ocupaban, en un caserón de la calle de la Amargura, era reducidísima [...] Mas eso sí, qué rojos los pisos, qué visillos, tejidos de gancho en las vidrieras, qué relucir de muebles, qué florear de macetas y trepadoras”.<sup>51</sup> Su casa marcaba un contraste con el resto de la vecindad, que estaba en su mayoría sucia. Piedad era muy querida por todos los vecinos, pero, después de que los vecinos se enteran de la relación informal entre ella y Chinto, la rechazaban constantemente<sup>52</sup>, por lo que se vieron obligados a huir y buscar otra vivienda donde nadie los conociera: “La poética leyenda había concluido; Piedad salió vergonzantemente, a hurtadillas, recatándose de los vecinos que contemplaban aquella especie de fuga, desde sus puertas, ventanas y corredores”.<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, p. 75.

<sup>51</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, pp. 58-59.

<sup>52</sup> En este caso, su nombre, Piedad, resulta casi irónico debido a la situación por la que atraviesa, ya que ninguno de sus vecinos muestra compasión por ella en su momento más vulnerable.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 68.

Dice mucho la diferencia de trato que recibe Piedad en comparación con Chinto, pues, aunque ambos son culpables del mismo “delito”, a la única a la que muestran desprecio es a ella, Chinto no parece sufrir ninguna consecuencia. Piedad, en cambio, pasa de ser casi el orgullo de la vecindad a ser expulsada<sup>54</sup>; lo cual pone en evidencia, nuevamente, la situación tan desigual entre hombres y mujeres de la época. Gamboa lo expone sin mencionarlo explícitamente: la vida íntima de las mujeres era de carácter público, y en caso de cometer un acto que vaya en contra de la moral de la comunidad, ésta tenía el poder de expulsarla del lugar compartido.

#### 4. 3. 3. Espacios rurales (Hacienda).

A diferencia de los personajes masculinos, los femeninos no parecen notar diferencias radicales entre la urbe y el campo, pues no tienen un referente claro de la ciudad. Con similitud a las casas, o espacios cerrados en general, para los personajes femeninos el campo puede proporcionar un poco más de independencia, a diferencia del entorno urbano, en donde no tienen un contacto directo, pero, al menos en esta novela, no vemos a las mujeres disfrutar del aire libre ni siquiera ahí.

El primer espacio rural en el que aparece un personaje femenino es en el hotel “Los Baños”. Este espacio ya fue analizado desde la perspectiva masculina de Rafael; para el caso de su compañera, Amparo, el hotel resulta un espacio de diversión con su amante durante las primeras horas del día que están allí, pero pronto, al igual que a él, le provoca tristeza y melancolía. Este cambio de ánimo se debe principalmente a que el alojamiento no estaba preparado para recibir visitantes en la noche, así que no hay comida, ni luz, ni servicios. Cuando ha anochecido y el

---

<sup>54</sup> También es que su antiguo apodo haya sido “Virgen de la Paloma”: “Y la que en un tiempo fue “Virgen de la Paloma”, abandonó la casa, la enorme casa populosa y lamentable, sin virginidad y sin palomas” (*Idem.*).

campo es completamente negro, al no poder hacer nada, permanecen en silencio absoluto por un buen rato. Amparo sólo llega a observar el campo a la distancia e imaginarse allí, mas nunca convive directamente con él. Ella no resulta tan afectada por el entorno como su amante, más allá del aburrimiento, no ve ningún problema con la situación; si acaso la aflige la sospecha de que ya no podrá hacer nada para mantener a Rafael a su lado después de su engaño. Es verdad que la tranquilidad de “Los Baños” le hace recordar con añoranza sus primeros tiempos como amantes, pero, dado que únicamente pasan unas cuantas horas así, contemplando, la situación no llega a afectar realmente su vida o decisiones. También es importante tener en cuenta que ese cambio momentáneo de espacio no ocurre por su voluntad, sino que se ve arrastrada ahí por capricho de su amante.

Por otro lado, la hacienda es el lugar de escape de la ciudad y todo lo que representa. A pesar del entorno rural, sigue siendo para Rafael un lugar con todos esos lujos de los que gozaba en la ciudad, pues ahí también tenía sirvientes a su disposición en todo momento. La Nona, el principal personaje femenino en este apartado, casi siempre estaba adentro de la casa de la hacienda, y cuando no, se encontraba en compañía de alguien más, aunque, debido a su corta edad, es entendible que no gozara de gran movilidad ni en el campo ni en la ciudad. Estos espacios resultaban aburridos y solitarios para la Nona, debido al poco tiempo que pasaba con su papá: “allá, en la 'hacienda', que se llenaba de amigos cazadores, de tiros de escopeta y de comilonas que a ella la aburrían, que la derribaban muerta de sueño en un extremo del mantel, al lado de su papá y de su niñera”<sup>55</sup>; es normal que todas estas actividades la aburriesen, al ser prototípicamente masculinas. Aunque las amistades que visitan a Rafael sean distintas a las de la ciudad, éstas

---

<sup>55</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, p. 6.

únicamente le ofrecían compañía y diversión. Lo cierto es que ni siquiera la casa de la hacienda funciona correctamente, debido a la falta de una figura femenina (adulta) que la rija.

A veces su padre la despertaba muy temprano y juntos observaban por los balcones del comedor las hermosas vistas que los campos ofrecían al amanecer: “Y en los gallineros, en las caballerizas, en el monte y en los sembrados, hombres y animales poníanse contentos de saludarlo, los campos y la hacienda se alegraban”.<sup>56</sup> Después, él se iba a cabalgar con sus invitados y no la volvía a ver hasta la noche; entretanto, Leonor se quedaba con Manuela: “Después, una vagancia completa de Leonor y su nana, solas en el caserón, en la huerta, en el jardín y en los corrales.”<sup>57</sup> En las primeras horas de la tarde, mientras los trabajadores y los animales tomaban la siesta en el exterior cálido y silencioso, ellas lo hacían adentro de la casa; cuando estaban en la biblioteca — vieja y con olor a humedad, justo como la de su casa en la ciudad— usaban los libros para crear torres y estructuras, mas nunca leían ahí; o bien, tocaban el piano y Manuela le enseñaba canciones en el estudio; para finalmente comer con el resto de los criados en el gran comedor.<sup>58</sup> Cuando la Nona comía con su padre, solía invitar a Marcos a comer con ellos, para después acompañar a éste a desensillar los caballos y después a los establos, y aunque a veces los animales la asustaban, siempre se sentía protegida con él: “En las primeras tardes, Nona, asustada, a la casucha se acogió, y desde su tosca ventana, contempló el gran cuadro. Mas, conforme fue convenciéndose de que no existía ningún riesgo entre los carros, y sobre todo, de que allí andaba Marcos, resuelto a habérselas por defenderla”.<sup>59</sup> Cuando regresaban al despacho, Rafael se había vuelto a ir a sus expediciones vespertinas.

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>57</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, p. 9.

<sup>58</sup> Los trabajadores contagiaban a Nona de sus miedos por todo lo sobrenatural que se decía en los pueblos, por lo que en las noches, cuando aún no regresaba su padre, ella y Manuela dormían juntas con una vela encendida. En la hacienda incluso había un cementerio, al que ni los más valientes se atrevían a entrar por las noches.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 139.

Sólo cuando la Nona llega aún enferma a la hacienda su padre no abandona la casa, pero la niña pasa casi todo el tiempo con su nana. Cuando comienza a recuperarse y lucir mucho más sana y alegre, Rafael la pasea triunfante ante todos los trabajadores, provocando que la vida ahí se reactivara: “Con la salud de la Nona, la hacienda entera recuperó su regocijado aspecto de colmena monstruo; y como la época de las lluvias se vino encima, diríase que hasta las sementeras se alegraron.”<sup>60</sup> A pesar de sus ausencias, Rafael realmente quería a su hija, así que cuando ella enferma, se convierte en su principal preocupación, aunado al hecho de que sentía que sus vicios habían sido la causa de que su hija enfermara. Leonor era la única dueña de la casa, al no estar su madre presente, por lo que cumple cierto papel dentro de la actividad general de la hacienda; los empleados quedaron a la espera de que se recuperara y retomara su papel de ama, para que todo volviera a funcionar con normalidad. Al no estar presentes ambas figuras paternas, los empleados tenían la obligación de cuidar a Nona durante todo el tiempo que estaba en la casa —ya sea la de la hacienda o la de la ciudad—, y no sólo eso, sino cumplir con el resto de obligaciones que a Rafael no le interesaban, como jugar con ella, educarla y brindarle cariño. Son ellos al final su verdadera familia: al ocupar esos lugares domésticos, suplen de cierta forma a su fallecida madre, pero además, sin importar que fuera su trabajo, lo hacían con gusto. Marcos, por ejemplo, muestra un singular apego hacia la niña.

Por el contrario, la vida para las mujeres que laboraban en el campo no era del todo buena, ya que, aunque se describe muy superficialmente, el narrador señala el acoso que sufrían por parte del resto de trabajadores —a excepción de los que eran padres de familia, quienes cuidaban a las hijas ajenas por solidaridad—:

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 122.

Allá por excepción, y cuando no lo presenciaba el administrador, hacían rodar a alguna muchacha, empujándola de repente y sofocando sus gritos con grandes carcajadas [...] Quizá la faena los enardecía a ellos y a ellas, pues ellos manoseaban de súbito, como por efecto de picadura de ponzoñoso animal, y ellas aguantaban el manoseo, aunque las hiciera daño, sin chistar ni quejarse, imitando instintivamente lo que presencian a diario; que la hembra es nacida para que el macho, antes de hacerla gozar, la lastime a su antojo.<sup>61</sup>

No es común ver descrita la vida de las trabajadoras de campo en las novelas decimonónicas. Gamboa tampoco ofrece una descripción extensa sobre ellas, más allá de que se ven forzadas a trabajar en el campo junto con los hombres. Los jardines y la naturaleza muchas veces implican un despertar del deseo sexual, por lo que resulta lógico que en la hacienda, durante la época de lluvias, el narrador haga alusión a cómo muchas jóvenes pierden su virginidad en medio de los campos.

La mañana del día de la fiesta de la hacienda, Rafael y Leonor observan las luces y la bulla pueblerina con mucha emoción y alegría:

el sol iluminó el conjunto, y en la puerta de la casa, el “amo” Rafael, con jarano hacia atrás y vestido de cuero, como cualquiera de sus vaqueros, cargaba a la Nona, de camisón aún, acabada de despertar, que arrugaba los ojos y aplaudía, aplaudía con sus manecitas diminutas y afiladas de niña aristocrática, la gigante explosión de vida rural que la deslumbraba.<sup>62</sup>

Ambos disfrutaban de la celebración, al menos hasta el accidente de Marcos. Nona no parece comprender bien su muerte, por lo que no le afecta demasiado y regresa con su padre sin mayores preocupaciones a la ciudad.

---

<sup>61</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, pp. 176-177.

<sup>62</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, pp. 184-185.

#### 4. 3. 4. La casa (casa de Rafael, casa en Burdeos y casa de Chinto)

Recordemos que en la novela realista el espacio doméstico suele funcionar casi siempre por una mujer, pues sólo ellas pueden conseguir ese orden doméstico que tanto sosiego les provoca a los personajes masculinos; incluso se puede formar una relación directa y equitativa entre casa y mujer, es decir, este tipo de espacios pueden ser extensiones, antagonistas o reflejos de los personajes. Las casas son geosímbolos de carácter íntimo, pertenecen a la geografía privada, y también pueden ser humanizadas en los textos. Bachelard califica la casa como el primer mundo con el que el ser humano tiene contacto; por la misma razón, buena parte de la memoria se encuentra comprimida allí, lo que conlleva a que los personajes anhelan su regreso a ella. Por naturaleza, es un espacio privado y muchas veces funciona como refugio. A veces, la situación al exterior de la vivienda puede aumentar su intimidad, el autor pone el ejemplo del invierno, el cual obliga a que la casa se convierta en el principal refugio para los personajes.

Las jerarquías sociales asociadas a los espacios también se pueden ver especialmente reflejadas en las casas, que llevan consigo una condición moral o económica en particular; mientras que los personajes ricos pueden acceder a mejores lugares, con mejores vistas, y así contemplar la totalidad si lo desean, los personajes pobres están reclusos a espacios más acotados. Se trata de un confinamiento social y topográfico en el que todos los espacios de la ciudad están organizados y relacionados a cada tipo de habitante. Sobre la enorme casa de Rafael, por ejemplo, Chinto le dice durante una conversación: “para tus gentes se construyeron las casas suntuosas y los parques a la inglesa, para las mías las casas de vecindad y los hospitales gratuitos...”<sup>63</sup> Pues en efecto, la vivienda del protagonista, aunque vieja, es grande y lujosa. La ausencia de Rafael ahí era peor que en la hacienda: Nona pasaba hasta 4 días sin ver a su padre; así que, cuando éste le pregunta si

---

<sup>63</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, p. 250.

quiere regresar al convento, ella acepta volver a “encerrarse” ahí, por estar de nuevo con Noeline, y también porque sabe que con las monjas encuentra la calidez y compañía que no le brinda su padre:

reflexionando, allá en el fondo de su criterio de niña precoz, que las religiosas le brindaban mayor abrigo, con no ser de su familia, que su “papacito” rodeado de amigos, comiendo rara vez con ella, ausentándose por dos y tres semanas, durante las cuales a ella se le iba encima su casona, y se sentía aislada y solitaria dentro de las habitaciones aisladas y frías, buscando arrimo en su “nana”, en la cocina con los criados, y no en las piezas de los amos<sup>64</sup>

La casa de Rafael en el presente refleja la situación familiar: sin la madre presente, él en muy pocas ocasiones se encontraba en la casa, y la Nona, al estar en el convento, tampoco pasaba mucho tiempo ahí; por lo tanto, el polvo y la humedad son elementos presentes en varios rincones de la casa, añejando los muebles y cuadros de sus antiguos habitantes. Las relaciones que establecen algunos objetos con los personajes dentro del texto sirven para interpretar la realidad, o bien, para complementar la construcción de un espacio en específico. Igualmente, es posible encontrar relaciones analógicas entre lugares u objetos y la totalidad, es decir, un solo elemento puede representar a todo lo que lo rodea, y un espacio puede cargar con la esencia de otros. Un buen ejemplo es el cuarto de la Nona en esta casa, el cual está completamente desordenado, principalmente porque cuenta con muchos objetos: desde maniquíes de su madre hasta casas de muñecas y una gran cantidad de juguetes, sumado al desastre provocado por el gato que tenían. Tal como esta habitación se encuentran el resto de las piezas de la casa; así que, aunque no se describa cada una de ellas, se consigue transmitir una perspectiva general de toda la vivienda.

Si la casa marca los límites de protección, es evidente que esa misma defensa mantiene atrapadas a sus habitantes femeninas. Una soledad muy similar a la que la Nona experimenta es la de Lupe, la esposa de Rafael, quien nunca consigue la dicha doméstica dentro de ninguna de las

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 229.

casas —la de ciudad y la de la hacienda—, debido a la ausencia constante de su marido, pues aun cuando estaba con él, se sentía desdichada y apenas se comunicaban entre ellos:

Aun miraba la escena, recién reconciliados de la pelea mil y tantas, después de que comieron silenciosos y hoscos; en una mecedora de su gabinete, Lupe, que contemplaba cortinas y cielo raso con su cabeza sobre el respaldo de la silla que blandamente iba y venía; él, Rafael, desde el divancito con cojines en que fumaba un cigarro, atisbando un momento propicio para contentarla, los codos apoyados en las rodillas<sup>65</sup>

Aun cuando tienen la casa ideal, la falta de interés del protagonista causa la desventura de su mujer. Es verdad que el autor sólo le dedica una pequeña sección al personaje de Lupe, pero, a pesar de no estar en el presente diegético de la historia, su ausencia es una de las principales causas de la permanente insatisfacción de Rafael. A partir de la descripción de su vida de casados es fácil comprender que Lupe también se encontraba en una situación delicada: si bien no parece sufrir los estragos del confinamiento —quizá porque el matrimonio aún era muy reciente—, no logra sentirse plena dentro de su hogar. No es que la vida doméstica le sentara mal, por el contrario, con la presencia de Rafael y la de su futura hija es muy probable que hubiera alcanzado una dicha doméstica; sin embargo, el continuo abandono de su marido provoca que se enfrente a una cruel soledad. Finalmente, Lupe muere después del parto, en su habitación, llena de sangre y en absoluto silencio, y en la casa solamente un cuadro con su retrato fue colocado en el salón para recordarla.

Por otra parte, la casa de Burdeos de Noeline era humilde y pequeña, cercana al río y a la zona rural. Ahí vivía con sus padres y su hermano mayor, en una quizá romantizada pobreza: “recordaba el jardín *des Quinconces*, donde jugaba al aro en las espléndidas tardes otoñales de su tierra, mirando de un lado árboles, césped y flores, y del otro los buques, los regueros de barriles y fardos”.<sup>66</sup> No se describe a profundidad la casa, a excepción de la sala, cuya ventana usaban

---

<sup>65</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, pp. 34-35.

<sup>66</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, p. 14.

Noeline y Gastón para observar la calle —como después lo harán Rafael y ella en la casa de Chinto—. Dicha ventana se vuelve un pretexto y medio de comunicación para los jóvenes amantes: primero, con la excusa de ver la calle, se acercaban a ella para estar alejados del resto de la familia, y aunque al principio les cuesta comunicarse, pronto encuentran un método para escribirse en el paño que se formaba sobre los cristales. La ventana se convierte en su cómplice, por medio de una prosopopeya: “El cristal, sensible y bonachón, prestábase a esos oficios de Mercurio mudo”<sup>67</sup>:

En tanto que la hora del té se aproximaba, Gastón y Noeline, so pretexto de asomarse a la desierta calle tras la vidriera de la salita, pegábanse a los cristales que con sus alientos se empañaban hasta ocultarles el desolador espectáculo invernal de la ciudad bordelesa [...] —Pero ¿qué miran tanto?...— les preguntaba la anciana. —Pues ¿qué hemos de ver, tía? La calle y sus tristezas— respondía Gastón.<sup>68</sup>

La ventana es un elemento que no impide por completo la comunicación entre ambos lados, como la puerta, sino que ofrece otro tipo de interacción. Si los espacios exteriores son observados por una mujer se vuelven meras estampas, ya que ellas no pueden descubrirlos ni mucho menos conquistarlos, pero dan pauta a la introducción de espacios imaginarios y/o recuerdos.<sup>69</sup> Y, aunque haya una aspiración por abarcar la totalidad, el paisaje real se convierte sólo en un motivante. Como vemos, mientras está acompañada, Noeline no siente la necesidad de huir mentalmente por medio de las vistas que le ofrece la ventana, no la utiliza como medio hacia una ensoñación, ni siquiera le provoca deseos de salir, pues su situación la tenía satisfecha.

Finalmente, está la casa de Chinto, la cual, para los primeros capítulos de la obra, había perdido varios muebles y los pequeños bienes valiosos que poseía debido a las deudas de su dueño.

---

<sup>67</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, p. 216-217.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>69</sup> Si los personajes femeninos miran a través de la ventana pueden soñar o recordar a su gusto (cuando esto ocurre, generalmente miran hacia espacios estáticos y sin novedad, como jardines). Mientras ellas se sumergen en un mundo de ensoñación, los personajes masculinos gozan y se desenvuelven sin complicaciones en el real.

La sala es quizá la habitación más significativa y con más actividad dentro de esta vivienda, pues, aunque no tenía mayores lujos —a excepción de un piano vertical—, es la primera estancia que se describe y la que provoca que Rafael vea la casa como la guarida ideal para él y Noeline.<sup>70</sup> A diferencia de la sala amplia y lujosa de Rafael, la de Chinto es pequeña, pero limpia y llena de pequeños adornos sencillos, como tejidos, juguetes, abanicos, retratos y demás baratijas.

Cuando Noeline es introducida a esta casa se encuentra inconsciente. Una vez que despierta, se altera y le exige a Rafael que la regrese al convento, aunque éste la convence rápidamente de que no es posible volver, ya que las religiosas no la aceptarán de vuelta, sin importar las razones que dé. También le deja en claro que la casa es de un amigo, por lo que se encuentran en un lugar honorable, limpio y privado. Durante la primera noche, mientras está a solas con Rafael, se rehúsa a que prendan las luces de la sala, pues en las tinieblas encontraba un poco de refugio; pero también, esta misma oscuridad y silencio hace que se sienta más desorientada.

Por su parte, Chinto le dice a Adela que un amigo enfermo se quedará unos días, así que la primera noche incomunica la sala del resto de la casa; después, tanto él como su hija se van a la hacienda de Rafael. Durante la primera noche, no están completamente solos, pues Chinto y su hija se encuentran en las habitaciones de arriba, pero los días siguientes, mientras Noeline se niega a cambiarse y tener contacto con él, la relación se mantiene tensa, al grado que el silencio se vuelve por momentos intolerable —parecido al que enfrentaban Rafael y Lupe cuando estaban juntos en la suya—, pero, paulatinamente, logran comunicarse con más soltura. Una vez que Chinto se va, Rafael mismo se encarga de convertir la sala en un espacio más íntimo, al cerrar las ventanas y la

---

<sup>70</sup> Debido a su condición de viudo, no hay forma de que su hogar pueda funcionar como guarida para Noeline, ya que implicaría otra corrupción espacial (a la memoria de su difunta esposa). El protagonista puede sacrificar otros espacios “honrados”, pero no se atreve a hacer lo mismo con su hogar.

salida al balcón: “Regresó a la sala, y no obstante que las maderas cerradas los aislaba del resto de los vivientes; [...] no obstante que la monja no experimentaba repugnancias por Rafael, continuaban ambos en su embarazoso mutismo, no franqueaban el corto espacio que los separaba.”<sup>71</sup>

A pesar de que la sala suele ser el espacio de encuentro por excelencia dentro de una casa gracias a su carácter semi-público<sup>72</sup>, aquí se hace mucho énfasis en la oscuridad que oculta a los enamorados. A ambos les cuesta convivir durante los primeros días, naturalmente, dadas las circunstancias, pues aun cuando los sentimientos son mutuos, están conscientes de la gravedad del asunto, saben que ambos están condenados por su amor ilícito. Finalmente se encuentran en un espacio privado y seguro, pero el hecho de que sea una casa ajena y que no puedan tener una relación formal les provoca más incertidumbre.

Durante estos primeros días, la casa es tan silenciosa y oscura que a Noeline le recuerda el convento: “por las celdas y dormitorios del Santo Espíritu, que de tiempo en tiempo se le aparecían en su retina, precisos y terribles, aunque ella se imaginase tenerlos al frente, como tenía un piano cerrado y unas fotografías que manchaban de claro las paredes que se arrebujaban de negro.”<sup>73</sup> En su mente, el colegio seguía igual: a la distancia, más puro y tranquilo. Recuerda con añoranza su vida ahí, pues no tenía mayores preocupaciones que cuidar a las niñas y someterse a la disciplina que le imponían.<sup>74</sup> También se acuerda de su partida de Francia, mientras miraba desde la cubierta

---

<sup>71</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, pp. 404-405.

<sup>72</sup> Entendiendo lo público como un modo de vida que más de una persona puede ver y juzgar.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 382.

<sup>74</sup> Después del rapto, el autor hace una analogía con el mar respecto a la situación de la monja, en donde ella ha caído al mar, mientras el barco de salvación (el convento) se alejaba irremediadamente sin siquiera voltear a verla: “El cuadro íntegro, mucho más bello ahora, por perdido, presentábasele con luminosidades de hechizo, con atractivos de quimera [...] El claustro, antojábasele una nave colosal e incommovible, que fuera segura y derechamente por sobre los revueltos mares de la vida, en rumbo fijo al puerto de salvación; y ese claustro se alejaba” (*Ibid.*, pp. 393-394). Sin embargo, esta salida la enviará a un lugar más placentero, al menos momentáneamente.

del barco, observando cómo el mar la arrastraba a un territorio desconocido. Pero esas ensoñaciones no son del todo agradables, sino agri dulces, puesto que constantemente siente culpa y miedo al recordarlas, ya que había comprendido que su regreso es impensable, que estaba “manchada” y no la aceptarían de vuelta por la misma razón.

Una vez que sale de la sala, la habitación de Adela pasa a ser la de Noeline cuando la primera se va con su padre —no sin antes dejar la casa impecable—<sup>75</sup>; dicha estancia era la que más destacaba, no por lujos, desde luego, sino por la impresión que dotaba en conjunto: de ser morada de una joven honorable —aunque su personaje sólo sea aludido en la novela—. En su primera noche durmiendo ahí no se produce ni un solo ruido, como si la monja no se moviera siquiera, tampoco dentro de la alcoba se atreve a encender la bujía, sino que se aferraba a la oscuridad, quizá para imitar al convento. No se ve en el espejo tampoco, ya que para las religiosas estos artefactos estaban prohibidos. Bachelard apunta que objetos como cofres, armarios y otros muebles cerrados poseen un significado simbólico de lo secreto o reservado, los cuales sirven asimismo para enfatizar la sensación de intimidad<sup>76</sup>; sin embargo, la habitación de Adela no tiene ninguno de estos elementos. Esta ausencia se puede explicar en la sobriedad general de la casa, que no posee mayores ostentaciones, pero también podemos entenderla como resultado de que es el aposento de un personaje secundario de la historia, no la habitación de la protagonista, por lo tanto, no hay elementos físicos que reflejen su personalidad o sentimientos. Ella ocupa un espacio que no es suyo<sup>77</sup>, por lo tanto, es lógico que la habitación tenga sólo los elementos básicos, lista para recibir a su nueva huésped.

---

<sup>75</sup> “Hacendosa como buena muchacha pobre debía ser Adela, pues no obstante que con motivo del viaje inesperado notábase desorden en la casa, ésta relucía de limpia, cada cosa estaba donde estar debía, y en las habitaciones todas, respirábase simétrica paz.” (F. Gamboa, *op. cit.*, p. 401).

<sup>76</sup> La alcoba en sí está fuertemente relacionada con la intimidad.

<sup>77</sup> Noeline incluso termina por usar alguna de sus batas.

Las habitaciones de Chinto y de Adela estaban separadas por una puerta, que Rafael cerraba durante las primeras noches, mientras él dormía en la cama de su amigo, ya que su compañera aún no estaba lista para estar tan cerca de él. Las puertas representan la intermedialidad entre el interior y el exterior, entonces, que sus habitaciones estén apenas alejadas muestra los deseos, con esfuerzo comprimidos, de querer continuar su relación. Más adelante, se vuelve a resaltar el silencio y soledad de la habitación, al no ser ocupada por los dos (aún no) amantes. Para Yliana Rodríguez, la diferencia entre el realismo y el naturalismo radica en que el personaje naturalista ya tiene su “problema” desde el origen, ya sea por herencia o por su entorno, pero no puede cambiar la realidad ni establecer pactos con ella, “el individuo se adapta o se destruye”<sup>78</sup>. En *Metamorfosis*, por su parte, se menciona que: “De poco sirven el hábito y la tonsura: lo que hace al verdadero religioso es el cambio de sus costumbres y la completa mortificación de sus pasiones”<sup>79</sup>, es decir, los principios que inculca la institución no se encuentran en la ropa que portan las religiosas, sino en la vocación genuina de éstas por llevar una vida monástica; en el caso de Noeline no aplica de la misma manera, pues ella termina como monja por cuestiones ajenas a su voluntad, lo cual explica la relativa sencillez con la que se deshace de sus antiguas prendas (y creencias): “miró también, sobre la alfombra, el informe montón de sus hábitos miserables, que yacían trágicamente [...] y comprendió que esos trapos equivalían a su historia ignorada de monja virtuosa; que consigo se llevarían purezas y ensueños castos, sus anhelos de virgen”.<sup>80</sup>

Una vez que está libre de sus hábitos, Noeline recorre con mayor libertad las demás partes de la casa, como la cocina, el comedor y el patio.<sup>81</sup> Cuando las nuevas criadas que contrata Rafael

---

<sup>78</sup> Y. Rodríguez González, *op. cit.*, p. 209.

<sup>79</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, p. 96.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 414.

<sup>81</sup> Igualmente, Rafael deja de llamarla “sor” en cuanto se deshace de sus hábitos.

llegan, teme por un momento abrirles, pero después asume su papel de “señora”: “Las dejó instalarse a sus anchas, escurriéndose ella a la salita, cuyas maderas abrió para admirar la calle. ¡Hacía tanto tiempo, pero tanto, que no veía una calle!... ¡Qué diversa era de las de su país!”<sup>82</sup> Zubiaurre señala que la dirección de la mirada, en la novela realista, está dictada por el sexo del personaje; aquellas que parten desde el espacio doméstico y se pierden en la lejanía (sobretudo espiritual) son casi siempre femeninas.<sup>83</sup> Es la primera vez que Noeline observa la ciudad. Después se pone a limpiar un poco los muebles y la cocina para no aburrirse. Rafael, por su parte, le aclara que la cocina, así como el resto de la casa, son lugares en los que ella puede mandar y habitar como guste: “¡Que me esperan a mí en la cocina, Noeline! ¿qué tengo yo que hacer en esos sitios?... La esperan a usted, que aquí y en cualquiera parte nos manda a todos”.<sup>84</sup> En el comedor es donde logran ambos finalmente convivir con naturalidad, casi como una pareja de casados, con el propósito de que las empleadas no sospecharan nada; esta pieza en concreto le recuerda a Noeline, por última vez, a la de la casa de sus padres, “un tesoro de pequeñeces encantadoras, que resucitaban en el comedor de la hija de Chinto.”<sup>85</sup> Para este punto, Noeline ya no siente angustia por haber salido del convento, sino un leve alivio. La transición de la sala a la totalidad de la casa es lenta, pero ahora, el encierro y la espera para que los votos de Noeline expiren los hace agonizar a ambos, y es ella quien toma la iniciativa de subir las escaleras —las cuales también tienen mucho simbolismo<sup>86</sup>, al implicar forzosamente una transición— e ir a la alcoba —no se aclara nunca si es la de Adela o la de Chinto, pero se puede asumir que es la que ocupaba ella—, en esa escena final, donde culminan los deseos de ambos.

---

<sup>82</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, p. 419.

<sup>83</sup> M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 309.

<sup>84</sup> F. Gamboa, *op. cit.*, 420.

<sup>85</sup> *Ibid.*, pp. 417-418.

<sup>86</sup> Gamboa era consciente de la capacidad simbólica que tienen los espacios literarios y sus respectivas relaciones con los estados de ánimo de los personajes, al igual que contrastes de arriba - abajo, dentro - afuera, cerrado - abierto, etc.



## Conclusiones

A lo largo de este trabajo se ha hecho un recorrido por uno de los elementos que considero más destacables en la narrativa de Federico Gamboa: la construcción espacial, específicamente de su cuarta novela, *Metamorfosis*. En el primer capítulo se abordaron las aspiraciones estéticas del autor, así como las razones por las que el espacio construido estaba enfocado en reproducir su realidad con la mayor cantidad de detalles posibles, para así asegurar verosimilitud: “pintar la verdad”, mas siempre hay una distorsión por parte del autor, la representación nunca es completamente auténtica. Como partidario del llamado “sincerismo” también le interesaba mostrar cómo su arte surgía de la contemplación de la realidad, al tiempo que tocaba temas que podrían resultar escabrosos para su público contemporáneo. A partir de su escritura autobiográfica se puede deducir buena parte de su conciencia artística, pues ahí hablaba sobre qué sucesos quería relatar y en qué forma, así como de la imagen que deseaba dar de sí mismo a sus lectores.<sup>1</sup>

Recordemos que en la obra de Gamboa se entremezclan —en mayor o menor medida, dependiendo de la novela— elementos propios de las tres corrientes literarias que convivían en su época: romanticismo, realismo y naturalismo. En *Metamorfosis* los rasgos románticos son quizá lo más débiles, pues sólo son perceptibles en el enamoramiento de Rafael, cuyo amor se convierte sumamente tortuoso, al grado que ni el retiro al apacible campo logra aliviarlo. La imposibilidad amorosa aumenta sus impulsos y, al menos en su mente, ennoblece su causa.

Respecto a la corriente naturalista, encontramos más elementos: los espacios retratados aún no son tan desagradables ni crudos como los que se verán en sus siguientes novelas—salvo los bares y cantinas descritos en los primeros capítulos—; no está presente el determinismo biológico

---

<sup>1</sup> Y. Alcántara Tapia, *op. cit.*, p. 116.

en los personajes, sin embargo, el determinismo ambiental sí puede distinguirse, es decir, la influencia del entorno demuestra o enfatiza el estado de algún personaje. Cabe recordar que el naturalismo suele enfocarse en relatar escenas más explícitas, con mucha crudeza y observación científica. El momento quizá en donde esta práctica es más evidente es en la escena del nacimiento de Leonor, donde su madre muere desangrada: el autor no escatima en los detalles del fatídico suceso, sino que lo retrata con todo detalle, sin suavizar la descripción. De cualquier modo, no se repiten escenas como ésta después, así que podríamos concluir que el naturalismo se presentará con mayor claridad hasta sus obras posteriores.<sup>2</sup>

Por último, y como se comentó en el primer capítulo, *Metamorfosis* presenta en mayor medida características de la corriente realista: tenemos largas y muy bien detalladas descripciones, tanto de los personajes como de los entornos en los que se mueven. La intención de reflejar y explicar la realidad mexicana de la época es clara, aunque en esta novela el autor se centra en dirigir sus observaciones hacia la comunidad religiosa y la clase alta (representada por Rafael<sup>3</sup>), y aunque el amor adverso representado en esta novela sí se asimila más a los prototípicos de la corriente romántica, debido a su carácter trágico y transgresor, en este caso, el deseo sexual no está por encima de la idealización de la amada, —al menos no durante la mayor parte de la obra—. La idea de que las tentaciones son incurables hasta que han sido saciadas y es imposible huir de ellas está presente desde el momento en que Noeline y Rafael se conocen, aunque hemos visto que en ambos se desarrolla de distinta manera.

---

<sup>2</sup> La crítica ha señalado el uso de un lenguaje más refinado, predominio de temas nacionales e innovaciones artísticas en las últimas obras literarias de Federico Gamboa; sin embargo, no considero que *Metamorfosis* presente dichas características, es más bien en sus novelas posteriores donde serán más perceptibles.

<sup>3</sup> Los personajes son muchas veces representaciones simbólicas de un grupo social determinado, introducidos con el fin de establecer un mensaje. Claro que hay excepciones en las que estas tipificaciones se singularizan; Chinto es un buen ejemplo, pues no se limita a ser el cómplice/sirviente de Rafael, sino que el autor le dedica un capítulo propio para contar su historia anterior al tiempo diegético de la novela, sumado a que muchas de las reflexiones acerca del amor y de la naturaleza humana aparecen en sus diálogos.

En el segundo capítulo se señalaron las principales características y funciones que tiene el espacio como componente narrativo en las obras pertenecientes a las corrientes realista y naturalista. En dichas corrientes, las construcciones espaciales podían llegar a ser muy extensas, dado que obedecían a la intención de recrear paisajes enteros para así crear un efecto de realidad. Pero incluso en obras pertenecientes a otras corrientes, el espacio aporta significación, así que vale la pena considerarlo si se busca llegar a una comprensión completa del texto.

Los capítulos 3 y 4 de este trabajo se desarrollan a partir de la división de espacios por género que propone Ma. Teresa Zubiaurre en *El espacio en la novela realista*: primero aquellos ocupados prototípicamente por personajes masculinos y el siguiente por los femeninos. La distinción entre ambos radica en que las polaridades espaciales conllevan un simbolismo detrás de la oposición. De acuerdo con dicha clasificación, los espacios femeninos serán aquellos que las mujeres tienden a ocupar la mayoría del tiempo, casi siempre espacios cerrados; por su parte, los espacios masculinos son más variados, primero porque, a diferencia de las mujeres, los hombres podían moverse en todo tipo de entornos: abiertos y cerrados, rurales o urbanos, diurnos y nocturnos. Los personajes de *Metamorfosis* encajan especialmente bien en esta clasificación, por lo que me pareció importante dividir el análisis con base en este planteamiento. Sin embargo, es importante resaltar que la oposición de espacios internos y externos no siempre es equivalente a espacios femeninos y masculinos respectivamente; en esta novela encontramos algunos interiores en donde los usuarios masculinos son los protagonistas, como las cantinas y el club. Sumado a que, como se planteó en la hipótesis, la particularidad que presenta esta novela en comparación con las otras escritas por Federico Gamboa es la equidad de protagonismo que tienen los dos personajes principales: Noeline y Rafael aparecen prácticamente en la misma medida y, por lo tanto, los espacios en los que se mueven también están equilibrados.

El espacio condiciona las acciones, decisiones y estados de ánimo de los personajes. No siempre refleja su temperamento —como suele ocurrir en las obras románticas—, ya que en numerosas ocasiones muestra un claro contraste. Podríamos decir que son los personajes los que están a merced del espacio en el que se encuentran y no al revés. Aunque es verdad que ciertos lugares reflejan características de los protagonistas (como es el caso de la vivienda de Rafael), el autor pone más énfasis en cómo los afectan estos espacios. El paisaje se define como el conjunto de formas que hay en el espacio; funciona como idea, ideología o memoria, dependiendo del propósito. Ya para este punto en la historia de la literatura, el paisaje ha dejado de ser un telón de fondo para convertirse muchas veces en protagonista. Para poder analizarlo se debe tener en cuenta la descripción y las estructuras, ya que a veces es el punto de vista de un lugar en concreto, donde sólo se describen aquellos elementos dignos de ser plasmados, lo “pintoresco”. El lugar se hace a partir de la experiencia del personaje que lo contempla, y quien mira el paisaje construido reconoce aquello que tiene claro.

La mirada (tanto de los personajes como del narrador) es el eje principal de la organización del espacio. Si asumimos que la mirada es un acto de posesión y que la mirada panorámica no es necesaria para espacios domésticos ya que en estos se “adentra” con facilidad es sencillo entender por qué Noeline y el resto de personajes femeninos tienen vistas tan vagas cuando están frente a extensiones espaciales. Entonces, si sólo los personajes masculinos pueden tener una visión más clara y completa debido al uso de la mirada panorámica, el entorno es para ellos mucho más influyente. Por otra parte, la observación de un mismo espacio a través de la conciencia de más de un personaje provoca que se forme una experiencia colectiva del mismo, y se consigue una imagen más completa cuando las distintas perspectivas se juntan. El ejemplo más claro en esta novela, a

mi parecer, es el convento, el cual es visto desde la perspectiva de al menos cuatro personajes distintos: Noeline, Rafael, fray Paulino y la Nona; pero ya regresaré a este espacio más adelante.

En esta novela existe una dualidad femenina entre Noeline y Amparo, aunque explorada brevemente, debido a que esta última sólo tiene una aparición al principio de la obra; gracias a esta oposición son más perceptibles las diferencias en cuanto a movilidad y al tipo de espacios en los que se mueven. Igualmente, podemos encontrar una dualidad en los personajes masculinos: fray Paulino y Rafael se mueven en entornos completamente diferentes, aquellos lugares cerrados donde uno entra con facilidad están prohibidos para el otro.<sup>4</sup> Al igual que las mujeres de la novela, los personajes masculinos nunca entran en contacto entre ellos mismos ni con sus respectivos espacios: el *Sport Club* y el Palacio Arzobispal, por ejemplo. Se trata de una obra en la que los contrastes espaciales son realmente fuertes, no es únicamente la dualidad ciudad/campo, sino que aparecen espacios más concretos, pero muy diferentes entre ellos, que resaltan las virtudes o defectos del otro: de un convento pasamos a la siguiente escena en un club nocturno, por ejemplo.

El primer espacio en el que aparecen los protagonistas es importante porque es el que los definirá a lo largo de toda la narración. Aun cuando los personajes femeninos son los que suelen ser más propensos a tener un “espacio-aura”, en *Metamorfosis* lo tienen ambos; en el caso de Noeline, la primera imagen que se proporciona del convento es bastante similar a su situación sentimental en ese momento: tranquilo, puro y animoso; por otra parte, los dos espacios donde se presenta Rafael al principio de la obra son el *Sport Club* y una cantina donde se encuentra con Amparo, los cuales reflejan muy bien la naturaleza del personaje: elegante, pero vicioso e inmoral a la vez. Vimos también cómo el espacio no siempre habla metonímicamente de los personajes,

---

<sup>4</sup> Con excepción de las calles principales, las cuales son recorridas por ambos con la mayor libertad, aun cuando también influyen si van acompañados, en qué momento del día, o si van caminando o en vehículo.

sino que puede diferir con ellos: por ejemplo, al enamorarse, ambos personajes dejan de estar en paz con el entorno que anteriormente los definía a la perfección y no consiguen sosiego sino hasta que salen de dichos lugares y entran a otros más adecuados para su situación.

El estudio de los espacios representados en esta novela también permite entender tanto a los personajes principales como las decisiones que toman a lo largo de la historia, pues el espacio condiciona su temperamento e influye en la forma en que abordan las situaciones complicadas que se les presentan. Así, sólo cuando Rafael camina por el Bosque de Chapultepec, en medio de una sección de amena naturaleza, puede convencerse a sí mismo de que una relación amorosa con una monja es posible, que Dios lo perdonará y que todo tiene solución. Del mismo modo, si Noeline está físicamente alejada del espacio que la ataba a aquellos votos religiosos que nunca quiso tomar, le resulta más sencillo aclarar su mente, liberarse de los miedos que la mortificaban y, finalmente, entregarse a sus deseos. El propósito de este último capítulo es entonces hacer una breve recapitulación de los espacios más significativos dentro de la obra y sus respectivas construcciones narrativas, así como recalcar la importancia del espacio en la novela y en la literatura.

### Importancia y función del espacio

Analizar el espacio implica descubrir nuevos significados que quizá habrían pasado desapercibidos en una primera lectura. La literatura exige una aproximación distinta al estudio del espacio, una quizá más subjetiva, pero, por eso mismo, más profunda; puede aportar una nueva perspectiva al estudio del espacio en general tal como otras ramas, como la geografía y la historia lo hacen desde sus respectivos ángulos. Sabemos que los paisajes descritos en ciertas obras literarias pueden ayudar a entender procesos históricos por los que han pasado lugares reales, pues se confía en el criterio y autenticidad de los escritores, por lo que sus pasajes descriptivos pueden servir como

testimonios confiables. Aunque obedezcan a las mismas corrientes literarias, cada autor tiene su propia perspectiva y experiencia del espacio, por lo que su visión sobre él siempre será única.

El espacio puede desempeñar distintas funciones de acuerdo al propósito del autor, en el periodo literario que nos concierne, las más frecuentes eran: ser una suerte de espejo de los personajes que lo habitan (reflejando tanto su estado exterior como interior); representar claramente el entorno real que los autores veían y buscaban reproducir en sus obras; la tercera más significativa, considero, obedece a la intención de dilucidar las razones de ser de los personajes, explicar su contexto y sus orígenes. En el caso de *Metamorfosis*, podemos encontrar estas tres funciones utilizadas, aunque quizá esta última sea la más recurrente—sin restarle importancia a las otras, pues cada descripción espacial contribuye a producir un efecto estético en el lector, al tiempo que procura la veracidad de la representación—, pero destaco esta función sobre las otras debido a que, como vimos en los anteriores dos capítulos, tanto entornos exteriores como interiores intervienen directamente en el temperamento y decisiones que toman los protagonistas: hay espacios que pueden sofocarlos (como el convento), pero también los hay aquellos que los incitan a dejarse llevar por el placer (como la Alameda durante un domingo en la mañana). En *Metamorfosis* el espacio es literalmente el principal obstáculo entre ellos, pues vemos que, cuando se encuentran en uno menos restringido (la casa de Chinto), las barreras morales no tardan mucho en derrumbarse. En mi opinión, en ninguna otra novela del autor es perceptible una influencia espacial tan clara.

Poner atención en la construcción de los espacios de la obra es importante porque sólo así podemos dilucidar cuáles eran los métodos y preferencias estilísticas que utilizaba el autor para emular la realidad que contemplaba. Vale la pena recapitular aquí cuáles fueron los principales procedimientos de construcción espacial presentados a lo largo de *Metamorfosis* y cómo estos

influyen directamente en el desarrollo de la historia. Primero, la principal herramienta de edificación espacial es la descripción, en esta novela tiene una función mimética e informativa, es decir, su principal objetivo es provocar en los lectores la sensación de que lo que están leyendo no es ficción, sino el espacio real, las mismas calles, los mismos monumentos, los mismos parques; esto para aquellos que tenían claro el referente al cual aludía el autor, pero para aquellos que se enfrentaban por primera vez a esos espacios, las descripciones les ayudaban a formarse una imagen clara; de este modo, el público (especialmente el femenino) también tenía la oportunidad de adentrarse en territorios desconocidos que no habría podido descubrir de otra manera; todo esto por medio del extremo detalle con el que dotaba a sus descripciones, procurando no dejar ningún elemento fuera, aun cuando dichas construcciones necesitaran largos párrafos.

En muchos de los pasajes descriptivos—especialmente en los de espacios interiores—, Gamboa recurre al inventario, es decir, se concentra en enumerar los objetos, aunque no los describa todos. Incluso hay espacios que cuentan con varios pasajes descriptivos, generalmente con una función y significado diferente en cada caso. Cuando las descripciones de un mismo lugar son muy parecidas y recurrentes, puede implicar que aquellas pequeñas variaciones tienen un mayor significado.<sup>5</sup> El modelo de descripción espacial más recurrente en *Metamorfosis* es el lógico-lingüístico—de acuerdo con los modelos propuestos por Pimentel—, en el que los elementos se presentan en una serie predicativa lógica: de arriba hacia abajo, de fuera hacia dentro, del más importante al menos, etc.<sup>6</sup> Gamboa utiliza muchos de los modelos binarios que propone

---

<sup>5</sup> El carácter semántico de los espacios retratados puede indicar el propósito de la descripción, ya sea que se trate de una crítica, de una intensión informativa o si tiene una finalidad estética. En las descripciones ciudadanas, por ejemplo, es común que los adjetivos utilizados busquen demostrar la perversión del espacio. El autor es muy claro al dotar a los espacios de cualidades morales: los espacios éticos, buenos o sagrados son claramente diferenciados de los “inmorales”. No suele haber hibridez moral en ellos. Para señalarlos se vale del uso de adjetivos: “vicioso”, “corrupto”, “puro”, etc., los cuales reflejan una clara carga simbólica.

<sup>6</sup> Un buen ejemplo es la primera descripción de la casa de Chinto: primero se describe la fachada, después el recibidor, las puertas, las ventanas, y ya después las piezas interiores, empezando por el comedor y la sala —que suelen ser las habitaciones momentáneamente públicas—.

Pimentel para su reproducción espacial: lejos/cerca, grande/chico, dentro/fuera, etc., y utiliza una deixis “ubicua”: en la cual el “punto cero” desde el que parte la descripción puede variar de posición. Ambas características señalan la metodología tan organizada que empleaba el autor al momento de sus descripciones: siempre seguía un orden claro, imitando una mirada puntual, sin importar de dónde partiera ese recuento.

Ahora bien, es claro que el narrador es el guía de casi todas las descripciones. Hay una focalización cero casi en todo momento, pues sabe de antemano todo lo que sucede, así como lo que sienten y piensan los personajes. Para encontrar el sentido del ordenamiento hay que tomar en cuenta las percepciones de los personajes: el autor destaca aquellos elementos que tienen un mayor impacto sobre el mismo; por ejemplo, cuando Rafael visita la casa de Chinto, lo primero que nota es que se encuentra limpia y contiene todo lo necesario para vivir cómodamente.<sup>7</sup> El espacio creado por el narrador se forma y se degrada al mismo tiempo que los personajes aparecen o avanzan; éste puede detener el tiempo narrativo, suspender el espacio actual e introducir uno nuevo, quizá con una nueva perspectiva. Aunado a lo anterior, goza de una vista completa del escenario, lo cual le permite hacer descripciones mucho más completas, pues no tiene ningún tipo de limitación; sin embargo, la construcción no siempre es totalitaria, a veces sólo le interesa encaminar la descripción a rincones muy concretos, como el confesionario en lugar de la capilla completa, o en la biblioteca y no en toda la casa de Rafael; en estos casos, la representación tiene una finalidad específica: que un lugar acotado muestre todas las implicaciones del resto del espacio.

---

<sup>7</sup> El narrador omnisciente y la monotonía son características claves del modelo realista, ya que, para acentuar la verosimilitud, este tipo de narrador puede ver y describir a través de los ojos de alguno de los personajes cuando le apetezca, ya sea cuando estos se mueven por el espacio o mientras lo observan estáticos, al tiempo que lo miran, hablan o actúan respecto a ellos. De este modo, manipula el espacio por medio de distintas perspectivas y distancias. El narrador de *Metamorfosis* no suele recurrir a sus personajes para que ellos hagan las descripciones, pero sí ocupa su punto de vista para hacerlas (o desencadenarlas). Aunque es verdad que tampoco se señala que los personajes estén especialmente interesados en observar su entorno, sólo de vez en cuando se detienen a poner atención en los detalles, su visión es ilimitada.

En las descripciones extensas es común encontrar una idea principal, la cual se ve representada en un punto focal y después se complementa con cada elemento atribuido jerárquicamente, desde el más significativo (que es casi siempre cercano al punto focal) hasta el menos, los meros detalles; a modo de ejemplo, podemos recordar la descripción que se hace del *Sport Club* al principio de la novela, donde el primer salón aludido es el del *baccara*, representando el vicio al juego de sus concurrentes, para después seguir con la enumeración de todos los lujos que ostentaba el recinto. Los detalles contribuyen a la particularización de los espacios, aun cuando estos sean equivalentes, como es el caso de las casas o jardines —de este modo, la diferencia entre la vivienda de Rafael y la de Chinto resulta casi abismal—. En cambio, aquellos espacios que carecen de detalles corren el riesgo de parecer genéricos.

Por otra parte, la representación fidedigna del espacio y de las personas que lo habitaban le permitía al autor dar paso a la conversación crítica acerca de la situación social y moral que percibía y estaba interesado en denunciar; podemos citar el caso del protagonista: Rafael representa a la clase alta de la sociedad mexicana de la época y, al igual que sus camaradas del *Sport Club*, es un hombre egoísta y caprichoso, alejado de las costumbres religiosas e interesado sólo en su propia satisfacción. El narrador no parece tener la misma consideración con él que sí muestra con la protagonista al momento de relatar sus acciones moralmente cuestionables: mientras que a Noeline la justifica con un pasado desafortunado y la presenta como víctima de su situación, el egocentrismo de Rafael es explicado únicamente por su posición social privilegiada. Aun con esto, el autor no entra en profundidad en la exposición de otros problemas sociales, como la pobreza o la desigualdad social que sí tocará en futuras obras; sin contar, claro, la señalización de la caducidad de la Iglesia, la cual es una entidad recurrente en varias de sus novelas: a veces funciona como refugio, pero también puede ser un lugar inaccesible para aquellas personas “manchadas”

moralmente; en otras ocasiones representa el pasado, una institución que ya no funciona en la modernidad.

#### La relación del espacio con los demás elementos narrativos

Para resolver uno de los planteamientos principales de esta investigación —la relación del espacio con el resto de los componentes narrativos de la novela— hay que recordar que el espacio, en mayor o menor medida suele tener una influencia en los demás elementos de la obra y en la percepción del lector. La correspondencia con el tiempo es esencial, pues todo relato narrativo cuenta con un tiempo y un espacio, así que es complicado ver alguno de forma independiente. Igualmente, un mismo espacio no es retratado de la misma forma si se aborda desde tiempos distintos: en presente, por medio de recuerdos o a través de ensoñaciones; incluso, para ser más específicos, un lugar no es el mismo ni tiene las mismas connotaciones de noche que de día, especialmente si hablamos de locaciones citadinas, donde la vida nocturna es mucho más variada.

En cuanto a su relación con la trama, el cambio de espacio se relaciona con ésta al permitir que avance hacia otra dirección: si los protagonistas de *Metamorfosis* no hubieran cambiado de entorno, la historia no habría podido seguir adelante. La transición ocurre porque los personajes son introducidos a espacios nuevos. Por último, su relación con los personajes ya ha sido anteriormente planteada, pero podemos resaltar nuevamente sus propósitos principales: influir en su temperamento y futuras decisiones; reflejar materialmente la personalidad de aquellos que lo habitan; explicar su situación, y contrastar con ellos.

La evolución del espacio no se refleja sólo en el cambio de uno a otro, sino en las diferentes implicaciones que tiene sobre los personajes a lo largo de la obra: puede que en un principio tengan

una influencia positiva en ellos, como el convento para Noeline, pero con el paso del tiempo dicha influencia se transforma en una tortura: después de conocer a Rafael, su relación con este espacio se vuelve cada vez más tormentosa, ya que es consciente de que no hay manera de salir de ahí por voluntad propia sin ser castigada. El convento mantiene la misma tranquilidad del principio, mas no sosiega los ánimos de Noeline, sino que ahora contrasta con ellos. Este espacio le impide vivir las primeras etapas del enamoramiento, pues los incontables elementos religiosos, como la capilla, los crucifijos, el confesionario o las mismas monjas, le dejan muy claro la situación en la que está.<sup>8</sup> El paralelismo con una cárcel se vuelve por momentos muy claro: “La cárcel es un espacio —necesariamente— cerrado —obligadamente— colectivo y —socialmente— indispensable, donde la pasividad de sus habitantes no es una circunstancia sino un fin”.<sup>9</sup>

En otras obras de la novela realista es la casa el espacio que por excelencia aprisiona a los personajes femeninos. La religiosidad que Noeline profesaba era equivalente a un matrimonio dentro de la novela —uno insatisfactorio que terminará también en adulterio—; finalmente, se trata de una relación que nunca la complació. A partir de su encuentro con Rafael, todos los actos religiosos como rezos, mandas o confesiones se volverán inútiles ante la pasión amorosa<sup>10</sup>, dice Zubiaurre al respecto: “el fervor religioso adquiere fuertes tonalidades eróticas y, cuando se apaga,

---

<sup>8</sup> Las monjas no están completamente aisladas como vimos en el capítulo anterior, sino que están en constante compañía de las niñas internadas, quienes también sufren los estragos del encierro, como ansiedad y miedo cada que se acercan a fechas religiosas importantes, como su comunión. Los lugares sagrados exigen que sus huéspedes tengan un grado de sufrimiento.

<sup>9</sup> Y. Rodríguez González, *op. cit.*, p. 128.

<sup>10</sup> La representación de la Iglesia en *Metamorfosis* no es afortunada, ya que es el principal obstáculo en la relación de Rafael y Noeline. Tampoco ofrece un consuelo satisfactorio para la protagonista cuando lo necesita: antes del secuestro, Noeline busca ayuda en Dios y en fray Paulino, pero de ninguno recibe auxilio, por el contrario, la intimidan aún más. Estas representaciones no simbolizan necesariamente un rompimiento con la religión, pero el narrador deja en claro que un gran apego a ella impediría la felicidad de los amantes.

deja el ánimo predispuesto para el amor [...] al episodio de la religiosidad extrema le sigue un nuevo capítulo dedicado al amor y al deseo sexual.”<sup>11</sup>

Las acciones de los personajes también pueden contribuir a la apropiación espacial dentro de la ficción, el caso más claro aquí sería el de la casa de Chinto, la cual para el final de la novela es completamente apropiada por los protagonistas, quienes dejan de sentirse incómodos y se liberan de todas las restricciones de movilidad que tenían al inicio. Los días posteriores son en los que sufren las verdaderas tentaciones, la atracción es mutua y el resultado inevitable. La muerte de Noeline como religiosa da paso a su transformación en “mujer libre”.

### Significaciones espaciales más destacables

En esta sección me gustaría ahondar un poco más en las que considero fueron los espacios con significaciones más importantes dentro de la obra. Algunos pueden anticipar significados profundos, por ejemplo, la impenetrabilidad del convento da una señal de que el personaje recluso será finalmente liberado en algún punto; o en la pasividad del campo se prevé el tedio que sentirá el protagonista más adelante; o el monasterio en la cima del monte, que simboliza al mismo tiempo la cercanía de este espacio y de sus habitantes con Dios. Otros espacios reflejan la situación de los personajes. Al ser los espacios tan diferentes entre sí, la novela resulta una de las más ricas respecto a este tema dentro de la obra narrativa de Federico Gamboa. No considero que sean redundantes, pues si bien hay algunos como el convento o la casa que se describen en más de una ocasión, siempre se abordan desde un ángulo distinto, ya sea porque la descripción parte de otro personaje

---

<sup>11</sup> M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 351.

o porque ese mismo personaje ha sufrido un cambio de perspectiva.<sup>12</sup> Ya vimos que los personajes pueden adquirir nuevas percepciones de un mismo espacio a lo largo de la novela dependiendo de su estado de ánimo —que a su vez está influenciado por el lugar, en una relación recíproca—. Los espacios no son bellos o feos *per se*, sino que pueden adquirir nuevos atributos. El cambio de lugar y de perspectiva ocasiona que la trama avance. En la novela, el encuentro entre Rafael y Noeline es lo que provoca el cambio de perspectiva de ambos personajes. Esta es la primera vez que aparece el cambio de perspectiva en las novelas de Gamboa de forma tan evidente; en obras posteriores, como *Reconquista* y *La llaga*, se verá con más claridad el desencanto respecto a lugares asociados a los vicios, como clubes nocturnos, bares y prostíbulos.

Sabemos que la oposición entre la ciudad y el campo es bastante evidente en la novela realista, empero, considero que en la obra en cuestión no se desarrolla en profundidad dicha dicotomía, pues sólo tenemos dos capítulos que tienen como escenario el entorno rural, y si bien estos sí tienen una influencia en el protagonista durante las primeras escenas, paulatinamente su presencia se va diluyendo, al punto que tan solo son aludidos algunos elementos en las últimas páginas. De ahí en adelante, los espacios se van alternando: escenas en el convento, después en el exterior (o en casas incluso) con Rafael y Chinto, luego con fray Paulino, y de vuelta con Noeline.

No hay un interés especial por retratar cada detalle de la naturaleza, sino más bien por dar un punto de vista general de la misma. Zubiaurre señala que el paisaje o panorama natural no incita a la acción o a indagar más en él, sino que se limita a satisfacer la necesidad contemplativa del lector. La visión del autor sobre ella no era romántica, es decir, no retrató nunca una naturaleza

---

<sup>12</sup> Aunque es verdad que esta novela no está exenta de recurrir a otros espacios prototípicos de la novela decimonónica además de la casa, como el campo, las calles citadinas, etc., el autor logra otorgarles particularidades a cada uno de ellos, casi ninguno es aludido superficialmente. Gamboa se asegura de desarrollar la historia desde todos los ángulos posibles. De igual forma, la inserción del convento también implica la aparición de un espacio poco frecuentado, una innovación por parte del autor, que particulariza sus obras respecto al resto de obras realistas /naturalistas de su época y volviendo sin duda mucho más interesante el desarrollo de *Metamorfosis*.

descontrolada o peligrosa, por el contrario, sus pasajes campestres son en todo momento dominados y abarcados por los personajes que los observan; esto tiene lógica sobre todo si consideramos que la construcción de paisajes naturales implica la imposición del razonamiento humano sobre ella, para organizarla y acotarla, así como resaltar u omitir elementos según el propósito. Encontramos algunos ejemplos de paisajes naturales durante los capítulos que transcurren en el campo. Hay párrafos extensos dedicados exclusivamente a describir los campos en el verano, los animales, la vegetación y la lluvia.

En la representación rural, la luz es uno de los principales elementos, en este caso luz natural, al igual que la inmensidad de los campos y la lluvia. Puede representar un espacio cerrado en algunas ocasiones, debido a la falta de movilidad que les impone a los personajes, así que no es de extrañar que llegue un punto en el que Rafael quiera huir, aunado a que toda la hacienda era su propiedad, así que, aun cuando estaba en el exterior, seguía dentro de un entorno acotado. Dado que en *Metamorfosis* sólo Rafael tiene una experiencia directa con el campo por razones de ocio y no de trabajo, los únicos momentos de “ensoñación” provocados por el contacto con la naturaleza ocurren durante los primeros días de su estadía, cuando recuerda su infancia y años de juventud, los únicos escenarios a los que no puede acceder.

A pesar de que el autor suele engrandecer el paisaje natural e idealizarlo para situarlo simbólicamente por encima de otros, el verdadero espacio exterior protagónico es el ciudadano. La estampa urbana, a diferencia de la rural, necesita un nivel de organización de muchos espacios desordenados y en constante movimiento, por lo que no es muy frecuente la aparición de “paisajes urbanos” completos como tal. La modernidad industrial implicó un crecimiento demográfico de la ciudad, la cual constantemente se tenía que adaptar, expandir y transformar de acuerdo con las necesidades del nuevo contexto. Los cambios suelen ir en fases, a partir del centro de la ciudad y

de ahí hacia el exterior. Desde luego, la transición de la vida rural a la urbana tuvo consecuencias materiales. La tecnología se expandió rápidamente, especialmente en los nuevos medios de transporte, pues se volvió necesario circular de forma más efectiva.

Los panoramas urbanos no siempre abarcan la totalidad de la perspectiva, sino que pueden concentrarse únicamente en los aspectos que le interesan al observador, omitiendo deliberadamente el resto de características o rincones que no le interesan. En los recuerdos de Burdeos de Noeline, por ejemplo, la protagonista se concentra en recordar los aspectos buenos y hasta idílicos de la ciudad, omitiendo todo lo malo que ésta pudiera llegar a tener. A pesar de su contraposición con el campo, la ciudad de esta novela sí funciona como una entidad completa y autónoma, no necesita del campo para completarse, la oposición sólo ayuda a potencializar sus rasgos característicos. Dentro de los espacios urbanos, es evidente que la ciudad de México es el escenario protagónico. La Ciudad de México gamboana es única y compleja. El autor intentó abarcar todo el nuevo espacio urbano en expansión que surgió durante una época de prosperidad económica y cultural en el país. A través de sus obras podemos conocer su experiencia citadina a lo largo de los años, así como la evolución de la misma. En *Metamorfosis*, dicha percepción es en mayor parte positiva, y aunque sean visibles algunos rincones corrompidos, se muestra mayormente su faceta familiar y armoniosa. Gamboa consigue una reconstrucción literaria detallada de varias secciones, como de la Alameda, la Catedral o el Paseo de la Reforma; esto es importante porque contribuye al ya mencionado reconocimiento espacial que buscaba provocar en el lector, al tiempo que dejaba entrever su visión particular respecto a la urbe con descripciones dinámicas aun con su complejidad.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Los espacios dinámicos son aquellos que, al aparecer frecuentemente en la novela, es posible percibir los cambios que sufren.

Retrata también una dualidad que no siempre es clara en una sola escena, pero sí si tomamos en cuenta el recuento de todas las secciones referidas a lo largo de la novela: mientras que por las noches las calles son recorridas por toreros y prostitutas, por las mañanas lo son por trabajadores y familias humildes; se describen establecimientos dedicados a los vicios como bares, cantinas y prostíbulos, pero también tienen protagonismo espacios religiosos, como iglesias, el Palacio Arzobispal y el mismo convento. Los contrastes espaciales están presentes en toda su narrativa, pero en *Metamorfosis* encontramos quizá los más opuestos entre sí. Al contener tantos espacios culturalmente sagrados, la disputa que provocan con aquellos “inmorales”, como las cantinas, clubs y prostíbulos es aún más evidente. Al igual que con los espacios rurales y urbanos, la oposición entre espacios tan diferentes ayuda a exaltar las virtudes de uno, al tiempo que lo coloca en una mejor posición respecto al otro, siendo los espacios sagrados los que se llevan esa ventaja.

Un espacio grande, como una ciudad, está conformado por varios “lugares significantes” más concretos, y la suma de todos estos niveles de percepción brindan una imagen de la geografía cultural general. Resulta insensato intentar describir espacios tan grandes como la ciudad o el campo como entidades completas, sin dejar ni un detalle fuera. En cambio, el autor opta por destacar aquellos elementos más representativos, por ejemplo: en la ciudad se enfoca en el alumbrado público, en el tipo de gente que recurría cada rincón o en los edificios más característicos. La mayoría de las descripciones citadinas que hace el autor en *Metamorfosis* tienen una función mimética, pero sin duda también cumplían una función informativa.

En la representación espacial que ofrece Gamboa hay muchos elementos narrativos, es decir, más que imágenes meramente pictóricas —entendiéndolas como representaciones estáticas, iguales para todos los personajes y en donde no hay un cambio durante el tiempo plasmado—. En

las descripciones citadas es donde encontramos reflejado más movimiento, así como el paso del tiempo, el desplazamiento de los personajes, sus cambios de perspectiva e información sobre la personalidad de los protagonistas. El movimiento afecta de distintas formas a los personajes: ya dijimos que en esta novela la constante agitación citadina no tiende a afectar negativamente a los personajes. El autor suele introducir al personaje masculino en el entorno citadino y hacer que se mueva con él con relativa facilidad<sup>14</sup>, incluso vimos cómo fray Paulino consigue alejarse emocionalmente de la muchedumbre y así emitir juicios de valor hacia ésta. Para los personajes femeninos, en cambio, la movilidad exterior sólo es posible para aquellas con bajo estrato social (en *Metamorfosis* ejemplificada en Amparo) quien puede recorrer algunas partes de la ciudad por su cuenta, incluso durante las noches, aunque casi siempre lo hace en compañía de un hombre: Rafael o Chinto (por órdenes del primero).<sup>15</sup>

Ahora bien, como se espera de una novela en su mayoría realista, los interiores ganan sobre los exteriores en la novela gracias a que son más abarcables. Al igual que con los espacios rurales y citadinos, la oposición entre lo abierto y lo cerrado es aguda. En los espacios cerrados es en donde ocurren casi todos los sucesos importantes<sup>16</sup>, por lo cual gozan de mayores y más detalladas descripciones, como lo son el reconocimiento de estar enamorada por parte de sor Noeline, su

---

<sup>14</sup> El *flâneur* decimonónico aún tiene la capacidad de alejarse de la multitud y de conservar su individualidad, a diferencia de las obras del siglo siguiente. Los personajes no llegan a sentirse abrumados en los entornos urbanos, aunque haya algarabía, siempre tienen el control sobre sí mismos y se mueven con naturalidad: la muchedumbre sólo aparece al final de la novela, pero, en vez de repeler a Rafael, lo atrae. La Alameda en los domingos llena de gente se puede entender como una convención social, en donde en cierta hora en cierto día, el bullicio tiene una razón de ser, ya sea para dar un ambiente familiar o dar la oportunidad a que miembros de distintas clases sociales convivan armónicamente.

<sup>15</sup> Las figuras femeninas, opuestas entre sí, están enmarcadas por los espacios que las distinguen: los bares y cantinas para Amparo, y el claustro y la casa para Noeline: " los personajes son y deben ser del lugar al que pertenecen, a pesar suyo. Es una relación profundamente compleja" (Y. Rodríguez González, *op. cit.*, p.65).

<sup>16</sup> Sin embargo, los espacios exteriores también influyen en esos acontecimientos: ya vimos que durante su paseo por el Bosque, Rafael decide hacer caso a sus deseos y conquistar a Noeline sin importar las consecuencias; el largo camino que recorre este mismo personaje con Amparo hasta los Baños también es decisivo para que él la abandone definitivamente.

rapto y la culminación de amor entre los protagonistas al final. Los exteriores sirven más para influir en el temperamento de los personajes, como vimos en el caso del campo<sup>17</sup>, pero habrá ciertos espacios exteriores que presenten rasgos de un interior, al ser plasmados como estampas, o cuando comparten los signos de reclusión de los medios domésticos, así, los jardines del convento siguen siendo entornos claustrofóbicos y cerrados, por ejemplo.

Como se mencionó anteriormente, la casa es uno de los espacios más representativos en la novela realista, pues los espacios íntimos ganaron mucha relevancia debido a que normalmente tenían un relación directa con los personajes y su psicología, y muchas veces reflejaban la personalidad de quienes los habitaban. Se trata de un lugar fuertemente asociado a los personajes femeninos, los “ángeles del hogar”; sin embargo, es común que la armonía aparente dentro del hogar esconda una insatisfacción por parte de ellas. A veces es esa misma calma la que anuncia el inevitable desenlace: un rompimiento de la paz doméstica —casi siempre a causa de amores ilícitos—<sup>18</sup>; gracias al tedio doméstico, las mujeres se vuelven susceptibles a caer ante las tentaciones que se les presentan. En el caso de esta novela, no vemos este tipo de consecuencias, ya que el único personaje que se encuentra recluida propiamente en una casa es Lupe, la esposa de Rafael, mas su insatisfacción radica más en la ausencia de su marido que en el aburrimiento; y si bien Noeline también se encuentra confinada a un espacio cerrado, su condición de monja le impide si quiera pensar en la posibilidad de una vida en el exterior, ella no experimenta la monotonía doméstica ni anhela salir del convento en ningún momento, por el contrario, la llegada de acción a su vida le provoca angustia y caos.

---

<sup>17</sup> Recordemos que éste ayuda, aunque momentáneamente, a sosegar los ánimos de Rafael: el agua, los amaneceres, la vegetación, etc. lo ayudan a despejar su mente y olvidar por un tiempo a Noeline.

<sup>18</sup> Los espacios interiores también afectan a los personajes masculinos, aunque en menor medida que los exteriores.

La casa se presenta como un entorno más adecuado para la declaración amorosa, gracias a su privacidad y a estar alejado de esas convenciones religiosas que los detenían antes. Para explicar la razón del rapto, el protagonista debe ser sincero con la monja en medio de toda la oscuridad que los envolvía. En el capítulo anterior se mencionó que el salón es la habitación más significativa de toda la casa, debido a la cantidad de sucesos importantes que ocurren ahí. Noeline nunca le expresa directamente que lo ama también, pero al final, cuando lo guía hasta su habitación, parten de la misma sala. Teniendo en cuenta lo anterior, hay ciertos objetos en el interior de la casa y del convento que se vuelven especialmente significativos. Recordemos que todo elemento espacial contiene a su vez un significante propio, así como distintos niveles de importancia de acuerdo con la tradición y al uso al que estén relacionados.

Si bien no hay un protagonismo por parte de objetos concretos en la novela, estos son importantes ya que hablan indirectamente de la psicología de los personajes a quienes pertenecen o con quien tienen contacto. Podemos rescatar como ejemplo el Cristo colgado en la pared de la habitación donde duermen Noeline y las niñas pequeñas del convento, cuya presencia tortura a la protagonista enamorada cada noche, al recordarle su delicada situación. La carencia de objetos también habla de la psique de los personajes: como la habitación de Adela casi al final de la novela, la cual, fuera de los muebles básicos como la cama y el armario, se encuentra prácticamente vacía, sin ningún objeto que pudiera hablar indirectamente sobre su dueña, pues la intención es justamente tener un espacio limpio que pueda ser ocupado fácilmente por la nueva huésped. La descripción de la casa de Rafael contribuye a la composición del personaje, se complementan mutuamente; gracias a ella tenemos una imagen más completa de él y de la forma en que la habitaba. El desorden de Rafael no parece afectarlo ni siquiera a él, por ejemplo; su espacio

personal carece de esa moral y coherencia que Zubiaurre atribuye a los personajes masculinos de la novela realista.

Aunque no es el único recinto religioso retratado, considero que el convento es el escenario principal en esta novela. En el capítulo anterior se recalcaron todas las implicaciones que tiene, así como las diversas perspectivas desde las cuales es abordado, llegando a presentar también varios matices para los mismos personajes: por ejemplo, durante el primer capítulo, a pesar de estar en el convento, los espacios protagónicos son la Hacienda y Burdeos —ambos perfectamente contruidos a partir de los recuerdos de Nona y Noeline respectivamente—; ambos personajes se encuentran en una situación similar: lejos de su hogar y su familia, sólo con la compañía de la otra, alejadas de sus espacios anhelados.<sup>19</sup> Más adelante, la nostalgia de Noeline se transformará en ansiedad, y una vez que está afuera, en remordimiento.

Todos los personajes principales tienen contacto en mayor o menor medida con el convento, pero, su ocupación es muy diferente entre sí: en el caso de Noeline y la Nona, se trata de su principal vivienda, ambas están reclusas, pero en compañía del resto de niñas y monjas; por su parte, fray Paulino es la autoridad masculina en el recinto, y aunque no viva ahí, su presencia recurrente provoca que las monjas lo tengan presente todo el tiempo, como si siempre estuviera vigilándolas; por último, podríamos hablar también de la invasión fugaz de Rafael, para quien el convento resulta el principal obstáculo físico para su amor, por lo que lo corrompe al entrar sin consentimiento.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> El espacio pasado puede adquirir una presencia metafórica equivalente a la del presente. En el recuerdo, los espacios tienen una significación diferente, una que va siempre a juego con el ánimo de los personajes. Los espacios entonces se vuelven equivalentes a sentimientos (pasados o presentes).

<sup>20</sup> Como sucede en *Santa* respecto a la ciudad, en esta novela el convento puede funcionar como sinónimo de Noeline: ella es corrompida por Rafael al mismo tiempo que el convento.

Dentro del convento, el jardín tiene un papel importante, pues cumple la función de intermediario. Es quizá la única sección del convento que ofrece una comunicación recíproca con el exterior, el resto de él se limita a imponerse. Está resguardado, pero no es del todo impenetrable, ya que Rafael puede acceder con relativa facilidad. Su significado evoluciona a lo largo de la obra: mientras que al principio concuerda con la pureza del recinto, al final ayuda a los protagonistas con su cometido: para Noeline se presenta como el único refugio dentro del resto de espacios sagrados, un lugar neutro para pensar y alejarse de todos los elementos religiosos que la oprimían constantemente en el interior del recinto<sup>21</sup>; mientras que para el protagonista, como ya dijimos, es el cómplice que oculta el rapto. Que la representación del jardín se produzca varias veces a lo largo de la novela permite ver el cambio de tiempo, perspectiva y significación que va consiguiendo. Para los dos protagonistas en algún punto el jardín representa belleza e inocencia<sup>22</sup>, pero por momentos, cuando pasan por etapas de crisis, este mismo espacio se torna siniestro, como cuando la Nona enferma y la vista de Rafael hacia éste se enfoca en los elementos menos favorecidos, como las ramas secas, la vegetación desordenada y las hojas caídas.<sup>23</sup>

Un aspecto común en las obras de Gamboa es el camino que recorren las parejas amorosas: comienzan con un enamoramiento propiamente romántico —con idealización del amado/a, una imposibilidad que los detiene, pasión y tragedia—, pero después de que consiguen su propósito, la relación se debilita paulatinamente hasta que el enamoramiento desaparece y ambos se separan.

---

<sup>21</sup> Dado que tampoco desea libertad física, no ve en el jardín un atisbo de ésta, como Zubiaurre apunta que ocurre con frecuencia en la novela realista, donde los jardines representan un pedazo acotado de la naturaleza en el que las mujeres pueden moverse con mayor soltura.

<sup>22</sup> Es posible que incluso el espacio tranquilo y casi idílico de la enfermería y el jardín influyeran en el enamoramiento de Rafael que, como dijimos, resulta inverosímil debido a la corta duración de sus encuentros.

<sup>23</sup> Dice Zubiaurre: “El jardín es, sobre todo, el escenario de la conquista activa, donde los pretendientes se atreven a la declaración y recogen la cosecha del sí y del no”. Rafael entra ahí esperando obtener una respuesta, y aunque el encuentro sí ocurre, dado que Noeline se desmaya inmediatamente, la declaración amorosa no ocurre como él esperaba, en cambio, se da en la sala de Chinto.

La cuestión en *Metamorfosis* es que la historia termina justo en la culminación de su amor idealizado y, como lectores, no llegamos a ver la desaparición del mismo; y aunque aquellos que conozcamos las obras anteriores del autor sospechemos cómo terminará esa relación —también prevista por los constantes recordatorios que hace el narrador durante la obra sobre la naturaleza vil y sosa de Rafael<sup>24</sup>—, Gamboa decide terminarla ahí, con un final (excepcionalmente) feliz.

Federico Gamboa realmente nunca manejó la idea del destino en sus obras. Aun con los planteamientos naturalistas del condicionamiento humano por herencia y contexto, los personajes del autor tienen libre albedrío en todo momento, sólo que, dado a su condición humana, especialmente respecto a las pasiones, las acciones futuras se vuelven muy predecibles. No es que el final esté dictado desde el principio, sino que el narrador señala continuamente que casi nadie puede controlar sus instintos naturales si se encuentran en situaciones delicadas, como en este caso.<sup>25</sup> Los personajes sí tienen voluntad sobre lo que les sucede, pero son vencidos fácilmente. El narrador suele justificar los hechos con que todo pasa inevitablemente, dada la condición y sexo de los amantes. Un planteamiento puramente naturalista. Incluso el prefacio de la novela *La Bruyère* también da una señal del final: “La plupart des femmes n’ont guère de principes, elles se conduisent par le cœur”. El planteamiento aquí es que la voluntad humana no puede vencer los deseos, al menos en la mayoría de las personas; sólo aquellas con ideales bien arraigados, como fray Paulino y el resto de monjas lo logran, pues ni siquiera Noeline puede ignorar sus deseos.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Así como por la mención que hace Chinto, quien entiende rápido que la relación amorosa irremediamente terminará como todas las demás: en abandono y remordimiento, “de aquellos amores semimísticos: el día menos pensado ¡cataplum! les pasaba el chasco” (F. Gamboa, *op. cit.*, p. 392).

<sup>25</sup> La misma conclusión queda establecida también desde la mitad de la obra, durante la conversación entre Rafael y Chinto en el Bosque, donde concuerdan en que la naturaleza impone que los humanos pongan sus necesidades y pasiones por encima de sus creencias.

<sup>26</sup> Es importante también tomar en cuenta las estaciones en las que ocurren las primeras escenas de la novela: la historia comienza en mayo, en un ambiente tibio, con olor floral y a tierra húmeda en los jardines, y termina en invierno, mas, a pesar de la estación, en este caso tenemos un invierno cálido, soleado, con mucho movimiento por parte de los

La cuestión con la moralidad en esta novela radica en la naturaleza del amor de los protagonistas, pues dada la condición de Noeline, el amor romántico está prohibido para ella; por su parte, Rafael, aunque la religión no sea una de sus prioridades, sigue considerándose a sí mismo un hombre de fe, así que dichos sentimientos le causan igualmente una crisis interna. Más de la mitad de la novela se centra en el comienzo y desarrollo de su enamoramiento, y, sobre todo, en todos los estragos internos que les provoca a ambos; mientras Rafael intenta olvidarse de ella cambiando de entorno, mudándose al campo, Noeline, al no poder moverse, no puede superar esa crisis sino hasta que está alejada del convento.

Al tratarse de su cuarta novela publicada (de ocho), es un buen punto para analizar cómo ha evolucionado la carrera literaria de Gamboa hasta entonces y comenzar a notar las señales de los cambios significativos que se manifestarán después. Por todas las particularidades que se han dicho anteriormente, considero que *Metamorfosis* refleja muy bien las posturas literarias e ideológicas del autor. Las transformaciones de los temas hablan de los cambios culturales, históricos y sociopolíticos, así como de la literatura misma y su evolución. Su inclinación por describir ambientes que no habían sido tratados anteriormente lo impulsó a retratar lugares inusuales. Claro que la selección de lugares retratados, así como el vocabulario que se utiliza para describirlo, habla indirectamente del pensar de su autor y de la perspectiva que tenía del mundo real.

---

habitantes, lo cual podría reflejar la situación misma de los protagonistas: aun con su desafortunada relación, el amor en ese contexto preciso es posible, aunque resulta altamente probable que el clima, así como su situación, empeoren pronto.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALCÁNTARA TAPIA, Yanin, *Federico Gamboa: el hombre y el esteta a través de su escritura autobiográfica (1893-1903)*. Tesis de maestría. Ciudad de México, UNAM, 2018.
- AUERBACH, Erich, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- BAJTÍN, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989.
- CANDIDO, Antonio, *Ensayos y comentarios*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- CLAVAL, Paul, “El enfoque cultural y las concepciones geográficas del espacio”, en Boletín de la A. G. E., núm. 34, 2002, pp. 21-39.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher (Selección, introducción y notas), *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, vol. I. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1989. (Letras mexicanas)
- FERNÁNDEZ CHRISTLIEB, Federico, *Europa y el urbanismo neoclásico en la Ciudad de México. Antecedentes y esplendores*. UNAM / Instituto de Geografía, Ciudad de México, 2000.
- GAMBOA, Federico, *Impresiones y recuerdos*, nota preliminar de José Emilio Pacheco. Ciudad de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- *La novela mexicana*. Ciudad de México, UNAM/ Universidad de Colima, 1988.
- *Metamorfosis*. Ciudad de México, La Editorial Hispano-mexicana, 1921.

- *Mi diario I (1892-1896). Mucho de mi vida y algo de la de otros*, José Emilio Pacheco (Selección, introducción y notas). Ciudad de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- *Mi diario II (1897-1900). Mucho de mi vida y algo de la de otros*. Ciudad de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- *Novelas cortas*. Edición y notas de Luz América Viveros Anaya y Alfredo Landeros Jaime. Ciudad de México, Penguin Random House Grupo Editorial/UNAM, 2020.
- *Novelas de Federico Gamboa*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- *Santa*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- GARCÍA DE LEÓN, Encarnación, *Un espacio propio para la descripción literaria*. Barcelona, Octaedro, 2003.
- GULLÓN, Ricardo, *Espacio y novela*. Barcelona, Bosch, 1980.
- HOOKER, Alexander C., *La novela de Federico Gamboa*, Olympic, 1967.
- ILLADES, Carlos, “La crisis moral de la sociedad moderna” en *Todos somos iguales frente a las tentaciones: una antología general*, Selec., est. prelim. y cronología de Adriana Sandoval, México, Fundación para las Letras Mexicanas, 2012.
- LEVIN, HARRY, *El realismo francés. Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Proust*. Barcelona, Editorial Laia, 1974.
- LOTMAN, Yuri M., *Estructura del texto artístico*. Madrid, Ediciones ISTMO, 2011.
- MONTERDE, Francisco, “Federico Gamboa y el Modernismo” en *Revista Hispánica Moderna*, año 31, núm. 1 / 4, 1965, pp. 329-330.
- OLEA FRANCO, Rafael (Ed.), *Santa, Santa nuestra*. Ciudad de México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2005.

- ORTIZ, Javier, “Federico Gamboa, escritor del porfiriato” en *Doscientos años de narrativa mexicana*, Ed. de Rafael Olea Franco y Pamela Vicenteño Bravo, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2010.
- PÉREZ BERTRUY, Ramona I., *Planos de la Alameda de la Ciudad de México. Siglos XVIII-XX. Planes y proyectos en el acervo del Archivo Histórico de la Ciudad de México*. UNAM, Ciudad de México, 2019.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*. Ciudad de México, Siglo Veintiuno Editores, 2016.
- PRENDES GUARDIOLA, Manuel, “Cerca del mundanal ruido (una interpretación romántica de Federico Gamboa)” en *Literatura mexicana*, vol. 15, núm. 1, 2004, pp. 37-52.
- “Federico Gamboa y el Ariel” en [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/federico-gamboa-y-ariel/html/98d1ebba-0e63-4ffc-be36-471a61f6349b\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/federico-gamboa-y-ariel/html/98d1ebba-0e63-4ffc-be36-471a61f6349b_2.html).
- . *La novela naturalista de Federico Gamboa*. Logroño, Universidad de La Rioja, 2002.
- REBOLLEDO, Efrén, *El enemigo*. Edición y notas de Karla Ximena Salinas Gallegos. Ciudad de México, UNAM, 2018.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Yliana, *El espacio en la novela mexicana realista hacia el final del siglo XIX: lo abierto y lo cerrado. Un estudio de La Rumba y Tomóchic*. Tesis de Maestría. Ciudad de México, UNAM, 2003.
- ROMERO LIRA, Brenda Alejandra, *Análisis de espacios íntimos en dos novelas mexicanas de la segunda mitad del siglo XIX*. Tesis de licenciatura. Ciudad de México, UNAM, 2014.
- ROSENBERG, S. L. Millard, “El Naturalismo en Méjico y Don Federico Gamboa” en *Bulletin Hispanique*, tomo 36, núm. 4, 1934, pp. 472-487.
- URIBE, Álvaro, *Recordatorio de Federico Gamboa*. Ciudad de México, Tusquets, 2009.
- VÁZQUEZ ROBLES, Julián, “Federico Gamboa y las mujeres: educación sentimental y autobiografías” en *Secuencia*, núm. 101, 2018, pp. 76-106.

ZUBIAURRE, María Teresa, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*.  
Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2000.