



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**EL AMOR Y EL ADULTERIO EN TRES NOVELAS Y UN RELATO DE
FEDERICO GAMBOA**

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

DOCTOR EN LETRAS

PRESENTA

FERNANDO ADOLFO MORALES OROZCO

TUTORA. DRA. ADRIANA SANDOVAL LARA

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

COMITÉ TUTOR

DR. GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE. INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

DR. LEONARDO MARTÍNEZ CARRIZALES. Programa de Posgrado en Letras

MÉXICO D.F., MAYO DEL 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mis padres

Gracias, Adriana

Gracias, Gustavo y Leonardo

Gracias, doctora Edith Negrín y doctora Eugenia Revueltas

Introducción	1
Algunos conceptos para definir el estudio temático	5
El adulterio de las novelas de Federico Gamboa	11
Capítulo I. Consideraciones sociales sobre el matrimonio y el papel de hombres y mujeres en la cultura mexicana de fin de siglo XIX	
1. El matrimonio, el adulterio y el divorcio en las leyes y los periódicos mexicanos	23
2. Las mujeres en la literatura de fin de siglo XIX	46
2.1 La mujer despierta. La lucha entre la tradición y la modernidad en los relatos de adulterio de México a fin de siglo XIX	52
2.2 La mujer discreta y pura	56
2.3 Una adúltera y <i>belle dame sans merci</i> de la literatura finisecular mexicana	58
3. ¿El honor en peligro? De los valores tradicionales a la revolución del mundo moderno	60
Capítulo II. La frescura <i>Del natural</i> (1888)	
1. La modernidad en la novela breve	66
2. Elisa, el conflicto del adulterio ante la sociedad	69
3. Javier, el adúltero burlado	75
Capítulo III. El engaño de las <i>Apariencias</i> (1892)	
1. El nacimiento de <i>Apariencias</i>	89
2. Elena raptada por Paris. La exposición lenta a las pasiones	90
3. Pedro, de villano a burgués, de hijo a amante	95
4. La recepción de <i>Apariencias</i>	105
Capítulo IV. La revolución de la novela del adulterio. <i>Suprema ley</i> (1896)	
1. El amor es la <i>Suprema ley</i>	118
2. La monja del hogar, figura en cambiante en <i>Suprema ley</i>	120
3. Clotilde Granada, la <i>femme fatale</i> como una construcción del amante	126
4. Del bovarysimo a la voluntad de amar y ser amado. El adulterio de Julio Ortegá	131
5. La recepción de <i>Suprema ley</i>	146
Capítulo V. El amor que transforma. <i>Metamorfosis</i> (1900)	
1. El adulterio imperdonable	156
2. La libertad de las cadenas. La metamorfosis de Sor Noeline	157
3. Rafael Bello, ¿don Juan renovado?	163
4. La recepción de <i>Metamorfosis</i>	177
Conclusiones	182
Bibliografía	195

Introducción

Nacido en 1864, Federico Gamboa es hijo del México que vivió los tiempos de la Intervención francesa, el imperio de Maximiliano y la restauración de la República. Educado bajo el sistema positivo implantado por Gabino Barreda, se integró a las filas del servicio diplomático mexicano durante el gobierno de Porfirio Díaz. Durante los años de la dictadura, atendió a la modernización del país y el consecuente aplastamiento de las clases bajas. A través de este tiempo, Gamboa se vio influido por la lectura de las novelas experimentales de sus escritores favoritos franceses, Émile Zola y los hermanos Goncourt. Junto con sus correrías de juventud, estas lecturas fueron los elementos necesarios para comenzar a escribir —y describir— los ambientes de la ciudad de México, los tipos y caracteres de la población marginada: hetairas, alcohólicos, criminales, pordioseros, entre otros personajes; los prostíbulos, las cantinas, los estancos de comercio y las casas de juego y muchos otros escenarios en los que se desarrollan sus novelas. Estos elementos son los que la crítica ha considerado modélicos de la escritura del “máximo autor del naturalismo mexicano”; tal como ha sido caracterizada por algunos críticos: Mariano Azuela, Carlos González Peña o Ma. Guadalupe García Barragán. Considero que la narrativa de Gamboa, así como la de otros maestros de la literatura nacional de fin de siglo XIX (Rafael Delgado, Emilio Rabasa, José López Portillo y Rojas, por citar algunos), ya no puede seguir estancada en estas taxonomías o corrientes literarias que impusieron los historiadores de nuestra literatura durante el siglo XX. En el caso de Gamboa, todavía sigue sucediendo así. Es el ejemplo más nuevo, la tesis doctoral de Manuel Prendes

Guardiola, del año 2002 titulada *La novela naturalista de Federico Gamboa*, publicada por la Universidad de la Rioja.

Sabemos del autor, que ingresa a las filas del periodismo en *El Diario del Hogar* por invitación y sugerencia de Manuel Gutiérrez Nájera y de Juan de Dios Peza, así como también al servicio diplomático después de haber sido alentado por Gustavo Baz. Estas dos facetas de su vida le abren la puerta para conocer el mundo intelectual de México y de Latinoamérica. Durante sus servicios como secretario en la Legación de México en Centroamérica, es nombrado miembro correspondiente de la Real Academia Española, puesto que obtuvo al haber sido propuesto por Juan Valera y por Manuel Sivela tras la recomendación de varios académicos guatemaltecos, entre ellos Antonio Batres, Agustín Gómez Carrillo y Salvador Falla. Luego es nombrado secretario para la legación en Buenos Aires y viaja por distintos países del Cono Sur, Chile y Brasil entre ellos. Frecuenta a Rubén Darío, entre otros artistas y notables del mundo cultural de fin de siglo XIX. En Guatemala, el mexicano conoce “Esa eterna joya literaria, esa obra maestra de la novela contemporánea, la *Madame Bovary* de Gustavo Flaubert” (Gamboa: 1994: 80). Nos situamos en el año de 1889, año en el que Gamboa publicaría *Del Natural. Esbozos contemporáneos* en los talleres de la Tipografía La Nacional. Son estos cinco relatos esbozos de la vida contemporánea, tal y como los presenta el autor en su crónica “Mi primer libro”, publicada junto con otros relatos más adelante en *Impresiones y recuerdos*. De estas narraciones, particularmente me interesa “El mechero de gas”, de la cual, Gamboa asegura: “Que el argumento es cierto y ciertísimo lo comprueba el que muchos lectores mexicanos hayan reconocido a los protagonistas por más que procuré disfrazarlos

con lo mejorcito que poseía yo en mi guardarropa” (Gamboa, 1994: 91). Ésta es la primera narración que escribe Gamboa y es también la que marca la entrada de uno de los temas que aparecerá constantemente en las novelas que siguen a la producción literaria del escritor y diplomático: el tema del adulterio. Éste será el eje temático por el cual se desarrollarán las siguientes tres novelas de Federico Gamboa: *Apariencias* (1892), *Suprema ley* (1896) y *Metamorfosis* (1899).

Si bien, la figura de Federico Gamboa ocupa un lugar predominante en las letras mexicanas de fin de siglo XIX, su fama radica solamente en la escritura de *Santa*, la novela de la más famosa prostituta mexicana. Esta narración logró más de catorce ediciones durante la vida del autor, y ha sido publicada por diversas casas editoriales, e incluso integrada a la colección de Letras Hispánicas de Cátedra, con el estudio y notas de Javier Ordiz. El Fondo de Cultura Económica editó en 1965 una compilación de las novelas de Gamboa con la presentación de Francisco Monterde y en recientes fechas nuevamente lanzó *Santa* con prólogo de Adriana Sandoval. También se han publicado algunos otros textos de Federico Gamboa durante los últimos años. En 1994 y 1995 salieron a la luz con el sello de Conaculta, *Impresiones y Recuerdos* y *Mi diario*, los cuales incluyen un estudio introductorio de José Emilio Pacheco. En el año 2000, una antología de las obras de teatro, con estudio introductorio de Ma. Guadalupe García Barragán, en la “Biblioteca Mexicana” publicada por la UNAM. En 2005, en la colección Licenciado Vidriera se presentó la novela corta *El evangelista* con introducción de Óscar Mata. Esta novela, y “Vendía cerillos”, la última de las narraciones que integran de *Del natural. Esbozos contemporáneos*, ahora se encuentran en *La novela corta, una biblioteca virtual* (www.lanovelacorta.com) con

presentaciones de Verónica Hernández y Adriana Sandoval respectivamente. En el año 2012 apareció *Todos somos iguales frente a las tentaciones*, bajo el sello del Fondo de Cultura Económica, la UNAM y el Fondo para las Letras Mexicanas. En este libro, Adriana Sandoval edita las cinco narraciones de *Del natural*, así como los textos que conforman *Impresiones y recuerdos*, la obra de teatro *La venganza de la gleba* y el texto referente a *La novela mexicana*. Es importante recalcar que aún faltan por reeditar algunos textos más, los cuales no han sido publicados desde 1965: *Apariencias*, *Suprema ley*, *Metamorfosis*, *Reconquista* y *La llaga*. Considero que un análisis sobre las primeras tres novelas que tratan el mismo tema, el adulterio, puede arrojar un poco más de luz para entender otras visiones de este escritor sobre su sociedad y, en un futuro no muy lejano, permitirme realizar una edición de estos textos.

El tema del adulterio ejerce fascinación sobre Federico Gamboa. Ya desde sus primeros escritos, como es el caso de la crónica “Mi primer libro”, se observa una postura crítica del novelista sobre este tema. Al referirse a la mujer que inspiró el personaje de Elisa en “El mechero de gas” Gamboa dice: “No, aquella mujer no delinquiró por vicio ni por curiosidad malsana; sucumbió porque la empujaron, como sucumbe el 50% de las adúlteras de nuestra América española, principalmente, donde el adulterio es planta exótica, aunque por ley fatal comience a adornar algunos *boudoirs* de distintas categorías sociales” (Gamboa, 1994: 92). Ya desde este momento se percibe un creciente deseo por parte del autor de retratar de manera objetiva las consecuencias que provoca el adulterio para quien lo comete.

Mi intención y mi objetivo central es observar cómo funciona el tema del adulterio y cuáles son las diversas reconsideraciones que sobre el mismo hacen que las tres novelas y el esbozo contemporáneo de Gamboa describan de manera profunda la relación existente entre los adúlteros, las razones que tuvo el autor para retratar las pasiones o las emociones de las parejas, así como para explorar los motivos de cada una de ellas. El tema interesa lo suficiente al autor como para redactar tres novelas y un relato sobre el mismo, la mitad de su producción narrativa. Antes de comenzar el análisis, me parece propio indicar algunos conceptos de la temalogía y la literatura comparada que utilizaré durante el análisis.

Algunos conceptos para definir el estudio temológico

Para Raymond Trousson, la temalogía y la temática son dos disciplinas diferentes, pues la temática indaga el tema de una obra mientras que la temalogía es el “estudio comparado de las transformaciones históricas de un tema a través de múltiples textos”.

Esta definición se ve esclarecida con la glosa que aporta Anna Trocchi:

Según Trousson, la finalidad de un estudio temológico es la de interpretar las variaciones y las metamorfosis de un tema literario a través del tiempo, a la luz de sus relaciones con las orientaciones contextuales históricas, ideológicas e intelectuales, y evidenciar así ‘la adaptación de los elementos constitutivos del tema a las transformaciones de las ideas y las costumbres’ y “el carácter dinámico y evolutivo, que es la esencia misma del tema” (Trocchi: 136).

Daniel Rinaldi, en su tesis *Fedriana. El mito de Fedra e Hipólito de Eurípides a D’Annunzio*, realiza una extensa exposición de los textos que han abordado el estudio de la

tematología como uno de los principales puntos de acceso hacia el comparatismo en la literatura. Desde 1931, año en el que Paul van Tieghem publica *La Littérature comparée*, el estudio de los temas y motivos se puede extender desde el estudio del folklore y las tradiciones populares hacia el rastreo de influencias entre distintos escritores en el momento en que ambos utilizan la misma leyenda o el mismo hecho histórico como base para su creación ficcional¹.

Una propuesta que se presenta al momento de realizar estudios temáticos consiste en abordar el uso de los temas y motivos en dos distintas facetas: tanto en conjuntos supranacionales, el cual es un trabajo de la literatura comparada, o el uso de dichos elementos en una literatura nacional, el cual es un trabajo propio de la historia de cada literatura. Para efectos de este trabajo, mi intención es abordar la temología de forma supranacional, realizando puentes intertextuales² en el tema del adulterio a través de las novelas de Flaubert, Tolstoi, Chopin y las novelas de Federico Gamboa³. Esta propuesta se justifica en el estudio supranacional historiográfico que propone Claudio Guillén: “Las relaciones internacionales son eso que suele designar mediante tales términos: culturales, sociales, políticas a la vez. De ahí su interés humano, complejo, vivo, hasta doloroso, para más de un país y de una época” (Guillén: 285).

¹ “La thématologie s’entend donc sur un domaine très vaste: parfois elle confine au folklore ou étude des traditions populaires, lorsqu’elle s’intéresse à la transmission de thèmes traditionnels, de source anonyme; parfois elle touche aux questions d’influence des grands écrivains les uns sur les autres, quand elle envisage la manière dont chacun d’eux a conçu et traité la même légende ou le même fait historique. Entre ces deux extrêmes, elle embrasse divers types d’études assez hétérogènes au fond, malgré leur apparente ressemblance” (van Tieghem: 90).

² “la intertextualidad, definida como una ‘relación de copresencia de dos o más textos’. Las relaciones intertextuales como las transtextuales en general, se pueden dar en distintos grados de abstracción: desde el carácter puntual de la *cita*, hasta las formas más sutiles en indirectas de la *alusión* (Pimentel, 2012: 265).

³ Un trabajo parecido realizó ya Cristina Naupert en *La temología comparatista entre teoría y práctica. La novela del adulterio en la segunda mitad del siglo XIX*, editado en Madrid por Arco/Libros en 2001. En este estudio temológico la autora utiliza como documentos base *Madame Bovary*, *O primo Basilio* (novela de Eça de Queiros, 1878), *Anna Karenina*, *La Regenta*, *Cécile* (Theodor Fontane, 1887) y *El despertar*.

En este sentido, resulta necesario realizar una definición de lo que es el tema, en tanto que los distintos documentos teóricos, dependiendo de la latitud en la que fueron escritos, utilizan indistintamente los conceptos de tema y motivo. La propuesta por Luz Aurora Pimentel indica que el tema es un pretexto ideológico a través del cual se seleccionan hechos, incidentes y detalles, los cuales se concatenan. Los temas “constituyen en todo caso, la *materia prima* que ha de ser reelaborada por un autor, y por ende existen de manera *abstracta* al texto en cuestión” (Pimentel, 2012: 257). En este sentido, el tema consiste en una figuración gradual que se puede clasificar en temas-valor y temas-personaje. “El valor estaría entonces en el nivel más abstracto de la significación. Hechas estas precisiones, podemos ofrecer dos nociones afines y complementarias de *tema*: el tema-valor, que constituye la fase más abstracta, y el tema-personaje, que sintetiza un conjunto de temas-valor en el nombre mismo del personaje” (Pimentel, 2012: 258).

Elisabeth Frenzel, por otro lado, indica que la conjunción de motivos es lo que genera un argumento en la narración, para ella: “el argumento ofrece una melodía completa, el motivo no hace más que pulsar un acorde. El argumento va unido a nombres y acontecimientos fijos y deja sólo ciertos puntos en blanco en el abigarrado curso de la trama, aquellos enigmas o lagunas en materias susceptibles de desarrollo que constantemente atraen nuevos autores para intentar soluciones, mientras que el motivo con sus personajes y datos anónimos señala exclusivamente un planteamiento de la acción con posibilidades de desarrollo muy diversas” (Frenzel: VII). En la introducción a su *Diccionario de motivos de la literatura universal*, la investigadora germana explica que el

motivo se construye con dos aspectos que resultan esenciales, uno formal, es decir, un personaje o una acción (el desencantado, la rebeldía) y un aspecto interno del espíritu “el motivo no es meramente intuitivo, sino que posee una tensión psíquico-espiritual gracias a la cual mueve y provoca la acción” (Frenzel: VIII).

Me parece indicado comenzar recuperando la diferencia que marca Elisabeth Frenzel en los conceptos “tema” y “motivo”: “Para diferenciar al motivo del tema, es preciso añadirle un complemento determinativo y especificativo⁴: no es motivo ‘la amistad’, pero sí ‘la prueba de la amistad’. Por la especificación determinativa se hacen patentes tanto las circunstancias personales como el planteamiento de la acción señalada por ellos” (Frenzel: VIII). Por lo tanto, para la redacción de esta tesis, uno de los elementos importantes será considerar el entretrejimiento de ciertos motivos o unidades argumentales y la manera en que éstos conforman la aparición de los argumentos que giran en torno al tema del adulterio. A lo largo del análisis, veremos cómo algunos motivos, como “El hombre entre dos mujeres”, “el descontento” o “el cornudo”, por citar algunos, aparecen como estas unidades mínimas de significado que le dan forma al argumento de las novelas de Federico Gamboa.

Para demostrar cómo va cambiando el tema del adulterio a lo largo de las novelas de Federico Gamboa, utilizaré otro concepto denominado desplazamiento de la carga emocional, como lo indica Harry Levin⁵, o desplazamiento de la carga temática, como lo

⁴ Curiosamente, al revisar dicho *Diccionario* me percaté de que la misma autora no ha logrado darle un adjetivo determinativo o especificativo a todas sus entradas. Esto sucede particularmente con algunos motivos personaje como el descontento, el cornudo y el criado, motivos que utilizaré más adelante.

⁵ “Según el crítico estadounidense, el escritor puede conservar sólo la línea temática de una historia (‘the thematic story line’) y transformar su carga emocional (‘emotional charge’), esto es, puede articular ideológicamente el material pre-textual. Este desplazamiento es una resignificación o resemantización del

traduce Luz Aurora Pimentel. Para Levin: “Here, a highly elaborate group of motifs is accumulated, recombined, and subjected to displacements” (Levin: 240), esto significa que el tema adquiere un nuevo significado de acuerdo con la ideología y la estética imperante en cada época o momento histórico determinado; Pimentel ejemplifica diciendo:

Si en un tema-personaje coexisten varios conceptos o temas-valor, en distintos grados de actualización y de jerarquización, es evidente que ciertas reelaboraciones pondrán el énfasis en uno más que en otro. Es por ello que en las diversas realizaciones de un tema-personaje se observan *desplazamientos* en la carga temática; estos desplazamientos de un tema-valor a otro tienen, en sí, un fuerte valor ideológico. El don Juan de Tirso se condena, el de Zorrilla se salva; el solo desplazamiento de la carga temática queda implícita toda una postura ideológica, ya sea del autor individual o como reflejo de las creencias de una época (Pimentel, 2012: 263).

Un ejemplo del desplazamiento de carga ideológica lo veremos en la figura de Rafael Bello, que tras una exploración de motivos observamos como una reconfiguración del mito de don Juan.

Para Frenzel, la cual se basa en las investigaciones de Hellmut Petriconi:

de acuerdo con las constantes que se dan en los sentimientos, deseos y concepciones del hombre, surgen aquellas constantes literarias especialmente observadas por el romanista que, transmitidas de una manera consciente o redescubiertas una y otra vez, se imponen y dan lugar a esquemas de motivos en cuya variación y matización consiste el arte del autor respectivo. Toda creación literaria de un motivo refleja la posición dialéctica de la obra de arte entre supratemporalidad y temporalidad, a las que tiene que prestar atención el crítico (Frenzel: IX).

Ello me lleva a trabajar en una tercera esfera, más cercana con la realidad nacional de la época de Federico Gamboa. El desplazamiento de la carga ideológica, o esta labor dialéctica autor-época, me obliga a revisar en primer lugar, la realidad social que vive

tema (y de los motivos que lo componen) que está en relación con la ideología y la estética de un determinado momento histórico, con el *Zeitgeist*” (Rinaldi: 87).

México en temas como el divorcio y el adulterio, a través del rescate de diversos documentos periodísticos y discursos legislativos. En segunda instancia, a dialogar con la crítica que distintos escritores realizaron de las novelas de Federico Gamboa. Este trabajo de relación histórica-ficcional se apoya también en la afirmación de Claudio Guillén:

Lo que se denominó “tematología” solía congregar o compendiar los diversos tratamientos de un mismo asunto o de una misma figura, considerados globalmente, o trazar el itinerario de un mito tradicional [...] el crítico es quien sin cesar elige, extrae, cita, es decir, en que las formas y los temas, más que entidades discretas, son elementos parciales cuyo montaje se debe en definitiva a la intervención del lector.

Tratándose de tematología, esta intervención será tanto más importante cuanto más amplio o rico sea el panorama histórico que el comparatista procure otear, o más relevantes los fenómenos de intertextualidad que identifiquen el tema mediante la memoria de figuraciones anteriores (Guillén: 230).

Por lo tanto, el tema del adulterio, tal y como planteo abordarlo en la redacción de esta tesis, será considerado como un esquema narrativo, un tema-valor, que se construye a partir de la concatenación de situaciones o significados contenidos en una obra⁶, por ello, la selección de anécdotas que conforman el corpus de esta tesis han sido seleccionadas para demostrar cómo dichas situaciones pueden ser consideradas motivos que, al relacionarse unos con otros, generan la estructura del tema del adulterio. En este tenor, la revisión de las relaciones entre dichos motivos servirá para analizar, en primera instancia y como ya se mencionó, una serie de relaciones intertextuales entre los relatos extranjeros y los mexicanos, y en segundo lugar, la manera en la que el tema del adulterio va cambiando conforme avanza el proyecto de escritura de Federico Gamboa y en qué se asemeja o se diferencia del tratamiento que le dieron los autores extranjeros, ello a partir

⁶ “En la obra literaria, las distintas frases, al asociarse según su significado, dan como resultado una construcción que se mantiene por la comunidad del contenido o del tema. El tema (aquello de lo cual se habla) está constituido por la unidad de significados de los diversos segmentos de la obra (Tomashevski: 179).

de la comparación del texto ficcional con los otros registros de la época. Estas relaciones son las que me hacen pensar en Federico Gamboa como un autor original, pues según indica Claudio Guillén: “el gran novelista original proyecta nueva luz sobre los predecesores que le hicieron posible, no ya en el marco de una ‘tradición’ ilimitada, en que todo quepa, como pensaba T.S. Eliot, sino dentro de las dimensiones formales y temáticas que determinado grupo de relatos tienen en común” (Guillén: 300).

El adulterio de las novelas de Federico Gamboa

Como ya he mencionado, el tema del adulterio es el hilo conductor de las cuatro narraciones. En tres de ellas se puede observar cuál es el motor por el que se desarrolla esta práctica: el matrimonio rápido de dos personas que no se conocen y que no se aman, lo cual orilla a alguno de los dos a cometer el crimen pasional. En “El mechero de gas” Elisa y Javier son muy jóvenes cuando se casan y Elisa se ha ganado la simpatía de todos los que la conocen porque, en apariencia, la vida de Javier es licenciosa, motivo por el que todos sus conocidos dudan de su fidelidad al contrato matrimonial. En esta narración corta, el adulterio cometido es doble: Javier alentado por la pasión que le infunde una actriz, y Elisa, por caer en la tentación con el jefe de su marido. Ambos personajes se saben culpables, pero no logran confesar su pecado al otro. Al final de la narración, cuando queda expuesta la mancha de Elisa, Javier, como si fuera un caballero, intenta recobrar su honor por medio de un duelo. Nada sucede al final. Javier queda sin enfrentarse a quien le robó el honor y a su mujer la honra. Elisa es culpable y no obtiene el perdón. El narrador desarrolla su papel como observador objetivo de la sociedad a la que pertenece y sobre la cual no expresa juicios de valor.

En *Apariencias*, la primera novela del diplomático mexicano, otra vez es el tema del adulterio el que desencadena toda la acción. La historia se centra en la vida de Pedro, huérfano proveniente de un pueblo que es arrasado durante la intervención francesa. A este joven lo acoge don Luis, lo educa y le da la oportunidad de convertirse en abogado y de heredar su despacho en la ciudad de México. Al pasar los años, don Luis decide casarse con Elena –y desde aquí parece que los nombres comienzan a tener un simbolismo que se refleja en el resto de los personajes de Gamboa, baste sólo recordar el nombre de *Santa*–, una hermosa y joven mujer que más tarde será quien se convierta en la amante de Pedro. En esta novela aparece ya bien delineada la noción de culpabilidad, que vive Pedro por saberse traidor de aquel que le dio la vida; la culpa de Elena que hizo todo lo posible por evitar que su amante se casara con otra novia, así como el deseo de recuperar el honor, por parte de don Luis, pero al mismo tiempo, una vuelta de tuerca, al mostrar, según el final de la novela, que el peor de los castigos en contra de la pareja adúltera es perdonarles la vida y que sufran la condena social.

Si en *Apariencias* es Elena la mujer adúltera, y Pedro una especie de Paris que toma la mujer de Menelao, quien le abrió las puertas de su casa, en *Suprema ley*, publicada cuatro años después, el autor da un giro nuevo en el tratamiento de este tema. En este caso, la novela gira en torno a Julio Ortegá, secretario adscrito a los juzgados de la cárcel de Belem, que conoce a una bella mujer, Clotilde, la cual ha sido encarcelada bajo sospecha de haber asesinado a su amante. Julio es un hombre casado que, así como Javier en “El mechero de gas”, no ama a su esposa, sino que vive con ella en tranquila costumbre. En este caso, la vuelta de tuerca consiste en que el adúltero es el personaje

masculino, que además, pertenece a una clase social media-baja, al contrario de los personajes adúlteros típicos que pertenecen a cierta burguesía. Julio Ortegale es un hombre amoroso con sus hijos, respetuoso de su esposa y de buenas maneras. En esta novela, las nociones de culpa y pecado se complican más, puesto que Julio, amante devoto de Clotilde, decide abandonar a su mujer y a sus hijos –incluso a Julito, el mayor, que está enfermo de tifo– así como de aceptar trabajar un turno nocturno como vigilante de un teatro –marca de la caída en el mundo bajo y ruin– con tal de vivir al lado de la mujer que ama.

Clotilde, por su parte, vive una doble culpa: la de haber abandonado el hogar paterno por amor a Alberto, su primer amante, ya fallecido, y la de haber destruido el hogar de los Ortegale con esta ilícita relación. La subversión de los roles típicos, el hombre adúltero y no la mujer, permiten una exploración de los sentimientos del protagonista que se debate entre la pérdida voluntaria de su honor y su figura pública, el amor apasionado, la posibilidad de ser perdonado por su familia y la pérdida de la mujer amada; el tránsito entre el amor y el odio, entre otros. Enfermo de tisis y tras el abandono de Clotilde –quien alcanza el perdón de la Iglesia por medio de la confesión y el retorno a la casa del padre– Ortegale muere detrás de las bambalinas, en medio de una representación teatral, al mismo tiempo que el público asistente se divierte con el cancan que bailan en el escenario.

En *Suprema ley* ya se prefigura la figura del artista (don Eustaquio) como ente que comprende la historia y que no juzga, que es condescendiente al momento de narrar, o de esculpirle el cuerpo a una prostituta con la carne magullada por la concupiscente ciudad

de México, razón del prólogo a Jesús F. Contreras en *Santa*. En *Suprema ley* la culpa y el pecado pasan a segundo plano, el adulterio empequeñece y deja paso a la verdadera exploración del amor que no puede ser pleno porque no lo permite la sociedad, barrera que será rota en la última novela que conformará el corpus de este análisis.

Metamorfosis fue publicada en 1899. En esta novela, el adulterio adquiere un nuevo sentido, y me sitúo sobre el discurso de Fray Paulino, confesor de Sor Noeline, la protagonista, el cual nos dice en la narración que el peor de los pecados de adulterio es aquel en donde una monja rompe sus votos. Justamente éste es el tópico de la narración. Sor Noeline es una hermana de la caridad que no ha tomado los votos por vocación, sino por necesidad, ya que no tuvo manera de conseguir una dote para poder casarse con su primer amor. Ella cuida de Nona, la hija de un rico hacendado y joven calavera mexicano. En este caso, Gamboa hace uso de los tópicos del amor platónico para encender la chispa que mueve los sentimientos de Noeline y Rafael. Es por el intercambio de miradas que ellos dos caen enamorados, aunque tardan mucho tiempo en entender el porqué de su perturbación. Tanto Rafael como sor Noeline navegan en un mundo de confusión interna, más Noeline, pues ninguno de los dos sabe cómo fue que sucedió el enamoramiento, y en el caso de la monja, no sabe, ni siquiera, cómo es que debe ser tratado este sentimiento. En este caso, la exploración de los sentimientos me permite observar cómo la noción de culpa y de pecado, que tanto atormentan a los dos personajes principales, termina por quedar minimizada y en su lugar aparece la exploración del amor y las sensaciones eróticas.

Así como en *Suprema ley* aparece don Eustaquio como una manera de contrarrestar el efecto de la ley y la sociedad sobre el amor, en el caso de *Metamorfosis* también es necesario que exista una figura portadora del discurso subversivo: es éste el caso de Chinto, (que se nombra dentro de la narración como una especie de “Rigoletto” al servicio de Rafael Bello, pero que yo considero más un “Fígaro”). Chinto es un hombre que tiene una hija, producto del amor no santificado y que esconde para evitar que ella no conozca cómo tratan a su padre los miembros de la sociedad que le rodea.

En este sentido, y si hilamos todas las novelas de las que se ha hablado hasta este momento, es posible observar cómo se transforma el tema del adulterio a través de las novelas de Federico Gamboa. Esta hipótesis se centra, por principio, en el concepto de intertextualidad, explicado por Luz Aurora Pimentel como: “una relación de copresencia entre dos o más textos” (Pimentel, 1993: 224). Esta intertextualidad aparece en diferentes grados, como se explicará en cada uno de los capítulos que conforman esta tesis. La alusión tópica, definida como una: “referencia más o menos velada a eventos recientes, y por tanto a textos históricos, periodísticos, etcétera” (224) que se demostrará, por ejemplo, en el hecho de que “El mechero de gas” está inspirado en la historia de dos conocidos del autor, como ya se ha mencionado, y que el conjunto de estas narraciones está escrito en el tiempo en que se están discutiendo las leyes civiles acerca del divorcio y las penas que conlleva el delito del adulterio en México. En segundo lugar, se centra en el concepto de architextualidad, es decir: “la relación más abstracta e implícita que se presenta como una relación de filiación genérica. [...] la conciencia de formas y convenciones dentro de la tradición literaria” (Pimentel, 1993: 226). En este sentido, y con

el fin de comprender cómo se fija el tema del adulterio, e incluso cómo se desarrolla el tema-personaje del adúltero, recurriré a la comparación de las obras de Gamboa con algunos textos europeos y norteamericanos. Mi intención es demostrar que en los textos de Federico Gamboa están transtextualizados algunos elementos que conforman la imagen de la adúltera burguesa, (como Madame Bovary, Ana Karenina, Edna Pontellier de *El despertar*, Mme. Haggard de “La cita”), y de su correspondiente masculino (Georges Duroy de *Bel ami*, Rosselin, de “Condecorado”, ambos de Guy de Maupassant).

Además de estas figuras, aparecen también en la creación de los personajes, relaciones transtextuales, como quedará demostrado en el análisis de Elisa – *La traviata*, Javier – El caballero de Gracia y el ministro – Rosselin, en “El mechero de gas”; Elena y Pedro -Helena y Paris, en *Apariencias*; Rafael Bello - Don Juan, Chinto – Fígaro, de *Metamorfosis*; así como la construcción de los tipos de mujeres frágiles y fatales, en el caso de Carmen Ortegá y Clotilde Granada, de *Suprema ley*. Mención aparte merece Julio Ortegá, porque en él se concentran varias características de las adúlteras burguesas, además de ser un personaje adelantado a su época, pues, como se dirá en su momento, opta libremente por abandonar a su familia y vivir su enamoramiento, aunque éste lo lleve a la muerte.

Gamboa, a través de sus novelas, construye un discurso que transita desde la culpa y la humillación, a la libre exploración de las sensaciones, del amor y de cómo éste debe romper distintas barreras y concepciones sociales; con el paso de los años, de las experiencias y de la escritura de las novelas, viaja de la simple observación a la crítica en contra del pecado, la culpa; después se transforma en el discurso que va en contra de la

sociedad que condena y rechaza, en pos de un retorno a lo natural, la exploración de los sentidos y de las pasiones y la libertad de amar sin restricciones —una especie de Romanticismo. Junto a la visión del círculo social, se encuentra, en cada una de las novelas, la aportación que del tema realizan: el artista —don Eustaquio en *Suprema ley* que observa el amor adúltero como pasión que no puede ser juzgada por la sociedad—, el hombre de leyes,— don Luis en *Apariencias* que rompe con la noción del honor manchado—, el sacerdote —Fray Paulino de *Metamorfosis* que aun cuando sabe que la ruptura de los votos es un pecado, considera que existe un pequeño resquicio por el cual no se puede condenar el amor de sor Noeline—; la visión del hombre de abajo, esta especie de gracioso que es Chinto y que, gracias a su condición de bufón —que a su vez es un motivo, denominado por Frenzel como “el criado”—, puede explorar la naturaleza del amor y la imposibilidad de mantener la castidad por decreto de la institución religiosa.

Para comprobar esta hipótesis, el trabajo se estructura en los siguientes apartados: El primer capítulo contiene una revisión de los discursos sobre el adulterio, el divorcio y la legislación en los periódicos mexicanos de la época, y las propuestas de entendimiento de la sociedad burguesa presentadas en los textos de *Historia Ilustrada de la moral sexual* de Eduard Fuchs y *La experiencia burguesa* de Peter Gay. Estos elementos sirven como base para comprender de qué manera se conceptualiza la imagen de la sociedad burguesa mexicana y el lugar que en ella ocupan los dos sexos.

En un segundo capítulo, en donde se revisará “El mechero de gas”, se puede apreciar que no existe la exploración de las pasiones o de los sentidos, sino sólo una crítica en contra del adulterio que se produce, en el caso de Elisa, por la debilidad ante el poder

del jefe de su esposo. En este caso la condena es clara y peor aún el castigo para Javier, adúltero también, que no puede recuperar su honor. En esta novela corta, el motivo central que da rienda al tema del adulterio es el del cornudo.

El tercer capítulo versa sobre *Apariencias*. Aquí quedará mostrado, como lo menciona el mismo Gamboa, que el adulterio conlleva la culpa en sí mismo. El argumento de esta novela se construye a partir de un motivo central y específico, el de la relación amorosa secreta, Pedro traiciona a su padre, Elena, a su esposo. Sin embargo, ya se percibe una idea de la pasión y del erotismo como elementos que permiten observar el adulterio desde otras perspectivas, aquellas que permiten a Pedro y Elena seguir disfrutando de su amor aún con la mancha del pecado y la condena social. Primero morir antes que ser separados, dicen los dos amantes. La lujuria comienza a dar paso al amor.

En el cuarto capítulo, se verá como esta idea de morir antes de ser separados se repite con más profundidad en *Suprema ley*, en donde se ve como, a partir del motivo del hombre entre dos mujeres, el amante está dispuesto a abandonar su vida con tal de estar al lado de la mujer que ama y que prefiere morir solo, antes que regresar al hogar que fue testigo de su caída. La crítica ya no gira en torno al adulterio, sino que se dirige hacia la sociedad que no permite a los que se aman, estar juntos si hay una atadura legal con otra persona de por medio. En esta novela ya se perciben los múltiples discursos de lo amoroso y lo erótico, todavía velado, durante las escenas que transcurren en la casa de Reforma, donde Julio y Clotilde se encuentran. Aquí también se ve cómo la culpa atrapa a Clotilde y la obliga a regresar a la ley, pero esta misma culpa ya no alcanza a Julio, que al fin obtiene su libertad para seguir amando, aun cuando Clotilde lo ha abandonado también.

Finalmente, en el quinto capítulo cuyo contenido es el análisis de *Metamorfosis*, se ve cómo el voto de unión, aún con Dios padre, puede ser roto por la pulsión natural. El efecto del erotismo es más palpable en las descripciones de los sueños de sor Noeline y de Rafael. Aquí también se observa la ruptura de un tema: Rafael Bello es una reconfiguración, maltrecha y venida a menos, de don Juan Tenorio, configuración causada por sus múltiples miedos religiosos, por la incapacidad de planear la conquista de la monja y porque de todo el tema, sólo se queda con el carácter de calavera redomado. Rafael se construye con base en el motivo de “el descontento”, como lo clasifica Elisabeth Frenzel. Por último, en esta novela veo otra categoría más: la ruptura de la ley. La confesión ya no tiene efecto de purificación, como lo fue en el caso de Clotilde, sino el de una especie de catalizador de las sensaciones y pulsiones de Noeline para terminar como la amante de Rafael, con lo cual queda por sentado que el pecado no desaparece por la confesión, sino por el amor que se enciende y que atrae a Noeline y Rafael, como atrae la llama a la mariposa. El amor místico se subvierte en esta novela.

Cada uno de estos capítulos contiene a su vez una revisión de la crítica contemporánea al momento de la publicación de la novela en cuestión. ¿Cómo es que se leyeron estas novelas? Dice Hans Robert Jauss en *Para una estética de la recepción*: “toda obra es el resultado de tres factores principales: la experiencia que el público posee del género del que se trata, la forma y la temática de obras anteriores de las cuales presupone su conocimiento y la oposición entre lenguaje poético y lenguaje práctico, modo imaginario y realidad cotidiana” (Jauss: 49). En este sentido, me parece que lo indicado para terminar con esta investigación es revisar cuál ha sido la recepción crítica de los

contemporáneos de Federico Gamboa. En este tenor, Claudio Guillén se expresa de la siguiente manera:

La lectura que tuvo lugar en el pasado, *in illo tempore*, cuando determinada obra apareció, implicaba un contacto con un horizonte de expectativas que se tenía a la vista, con unos previos conocimientos de géneros, formas, temas; y cierta experiencia “de la oposición del lenguaje poético y lenguaje práctico” (tesis segunda de 1967 [de Jauss]). Dicho horizonte no se excluía, no quedaba lejano o exterior, antes al contrario se incorporaba a la vivencia estética de la obra, interviniendo en su percepción de modos muchas veces previstos por el autor. Hay una conexión cambiante y sucesiva entre lectura y horizonte que afecta y modifica a los dos. El contacto de la interioridad de la obra con la exterioridad del sistema encierra una “distancia estética” (tesis tercera) que no se ciñe a la sorpresa de la innovación. Jauss sabe muy bien (tesis quinta) que la calidad artística de una creación literaria no se reduce a lo que tiene de innovadora, como insistían los formalistas rusos. La distancia estética se debe a la dimensión que distingue el mundo del lector del de la obra que lee, concebida no como simple reflejo de lo dado y existente, según cierto neomarxismo, sino como proceso formador de realidades y de niveles de conciencia (Guillén: 364).

A partir del *Diario* de nuestro autor, he podido localizar en dónde aparecieron ensayos y artículos referentes a las publicaciones de estas novelas. Sobre *Del Natural* no existen muchos registros, salvo la propia visión del autor en sus crónicas de *Impresiones y recuerdos*, así como una breve nota de Manuel Gutiérrez Nájera.

No sucede lo mismo con *Apariencias*, pues la crítica es mucho más nutrida. Publicada en Buenos Aires, esta novela tuvo diversas lecturas, como las de Alfredo Ebelot en *La Revista Nacional*; o la de Carlos Vega Belgrano. A éstas, se puede añadir una crítica aparecida en *El Diario*, una en *La Nación*; entre otras, publicadas todas éstas en Buenos Aires. La carta de Albert Bloch (desde París) en la que le pide autorización a Gamboa de traducir la novela al francés –proyecto que, como todas las traducciones propuestas al diplomático a lo largo de su vida, se ve coartado–, la publicación ilegal de esta novela en el diario *El Oeste* de la provincia de Mercedes, Argentina, así como las críticas aparecidas en

La España Moderna y *La Ilustración Artística*, de Madrid y Barcelona, respectivamente. Según Gamboa, no aparecen críticas en la prensa mexicana, aunque es probable que puedan aparecer algunas más, de acuerdo con el razonamiento anteriormente expuesto de sus contactos con la prensa mexicana y con el descontento que debió haber causado el tratamiento de este tema en la literatura de fin de siglo XIX.

Con respecto de la recepción de *Suprema ley*, en el país aparecen las notas de José Juan Tablada y de José Ferrel en *El Universal* y en *Gil Blas*, respectivamente. La crítica del tapatío Victoriano Salado Álvarez que apareció en *La Flor de Lis* y que ya ha recogido Ma. Guadalupe García Barragán en su libro *Victoriano Salado Álvarez: crítico de Federico Gamboa*. Luego, las apreciaciones de Leopoldo Alas Clarín y la crítica de Lugones aparecidas en *El Tiempo* de Buenos Aires, y reproducidas en *El monitor* y *El Universal*, publicaciones mexicanas. La lectura que de *Suprema ley* realizó Andrés Clemente Vázquez desde Cuba, la de Silvestre Moreno Cora, en una carta dirigida a Rafael Delgado y que Gamboa reproduce en su entrada del 30 de abril de 1897.

El caso de *Metamorfosis* es semejante al de *Suprema ley*. Existen cuatro o cinco artículos que se han publicado “con marcadas tendencias al elogio” hasta el 1 de diciembre de 1899 y el comentario del director de *La República*. Las críticas de José Juan Tablada y de José R. Del Castillo, otra de *La España Moderna* y una más de Victoriano Salado Álvarez, una de Rafael Spínola en Guatemala y otra de la *Revista Nueva* de Santiago de Chile.

Espero pues, que este texto sirva como una invitación a leer las primeras novelas de Federico Gamboa, textos eclipsados cuando apareció *Santa*. Este conjunto de relatos

conforman más de la mitad de la producción narrativa del escritor mexicano, un proyecto en el que se plasma la crisis que vivió la sociedad mexicana del fin de siglo XIX ante el choque de las tradiciones religiosas, los valores morales, el pensamiento secular y los ideales científicos. Estas novelas son una puerta de entrada para comprender la llegada a la ciudad de México de la modernidad y la manera en que ésta cimbró a la sociedad.

Capítulo I. Consideraciones sociales sobre el matrimonio y el papel de hombres y mujeres en la cultura mexicana de fin de siglo XIX

1. El matrimonio, el adulterio y el divorcio en las leyes y los periódicos mexicanos

En nuestro país, el adulterio ha sido considerado un delito que debe ser castigado de manera legal desde tiempos inquisitoriales, y se incluye en el Código Civil de 1870⁷ –el primero de nuestra nación–. En los artículos 207 y 208 de este documento se exponen las causas por las cuales se disuelve un matrimonio y, según Manuel Mateos “tomó del derecho Canónico las principales causas de divorcio”. Es mucho más grave la falta si el adulterio fue cometido por la mujer, puesto que se incurre en la posibilidad de la *turbatio sanguinis*⁸, es decir, la confusión respecto de la paternidad de los hijos. Con todo y

⁷ Este Código Civil es un proyecto encargado por el presidente Benito Juárez a Justo Sierra Méndez (1848-1912). El primer proyecto fue presentado al Ministerio de Justicia en 1859. Dice Pablo Macedo que este proyecto fue revisado por una comisión formada por diversos personajes, entre los que figura José María Lacunza. La comisión continuó trabajando durante el régimen imperial de Maximiliano, pero sólo se publicaron los dos primeros libros del Código Civil. El resto del trabajo fue elaborado por una segunda comisión, en la que figura José María Lafragua. El trabajo se terminó en enero de 1870 y fue publicado el 8 de diciembre, previa revisión del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. El Código Civil entró en vigor el 1 de enero de 1871 y regía tanto al Distrito Federal como al territorio de Baja California. Este Código, dice Macedo: “había tomado por base los principios del Derecho romano, la antigua legislación española, el Código de Cerdeña [...] y como fondo rector de todos estos monumentos, el Código Napoleón” (Macedo: 248).

⁸ El 26 de agosto de 1834, en *El Telégrafo. Periódico oficial del gobierno de los Estados Unidos Mexicanos* aparece la columna “Variedades” de E.E.S., un texto cuyo contenido gira en torno a la libertad civil. En la columna se hace mención de la imposibilidad de conjuntar dicha libertad con la infidelidad matrimonial. “Hemos probado ya la incompatibilidad de la libertad civil con el hábito del adulterio, delito que es la fuente más general de corrupción, porque teniendo su raíz en lo más interior de la vida doméstica y envenenando los primeros placeres y las primeras afecciones de la sociedad, propaga su funesto influjo a todos los demás sentimientos morales del hombre. Es imposible que donde este delito horrible se cometa, pueda, ni la felicidad privada, que nace del amor conyugal, y que hace llevaderas las penosas obligaciones de la paternidad; ni el amor de los padres a los hijos, en quienes acaso no verán sino producciones parásitas que gozan los cariños, los cuidados y los bienes que sólo se debían prodigar a los frutos legítimos de un amor correspondido; ni el amor de los hijos a los padres, en cuyo semblante encuentran el ceño de la sospecha, cuando debieran hallar las efusiones inefables de una ternura ilimitada; ni el respeto a la autoridad paternal, origen de la obediencia y del buen orden; ni en fin, las instrucciones morales, necesarias para la buena educación, porque o no se darán; y si se dan, no tendrán fuerza alguna sobre los ánimos de los jóvenes, que ven desmentidas las lecciones de virtud con el ejemplo de la corrupción. Los hijos mirarán con indiferencia una familia envilecida, las hijas anhelarán por el momento en que les sea ilícito seguir el ejemplo de sus madres: los criados imitarán en pequeño los modelos de corrupción que sus amos les presentan. Así se contamina la moral doméstica; así

legislación, Manuel Mateos asegura que aún con la imposición del Código Civil de 1870, y su reforma de 1884, el matrimonio civil y el religioso es en realidad el mismo y en efecto, resulta indisoluble mientras se mantengan regidos por los mismos preceptos de la religión imperante en el país.

Ha sido un gran triunfo de la civilización moderna que la institución del matrimonio civil sea un hecho en México, que se haya impuesto como una necesidad en la conciencia de todos, no obstante los anatemas de la Iglesia.

Sin embargo, la evolución ha sido incompleta, porque si el matrimonio es un contrato, no hay razón alguna por la cual no pueda rescindirse o disolverse por el divorcio, tomando esta palabra en su verdadero sentido, esto es, por la separación absoluta de los cónyuges capacitándolos para contraer un nuevo matrimonio con otras personas (Mateos: 22).

Será hasta 1914 que Venustiano Carranza promulgue la Ley del Divorcio cuando, efectivamente, se pueda realizar la disolución del contrato matrimonial.

Corre el año de 1873, cuando Aleixandre Dumas hijo lleva al *Gymnase Dramatique* —teatro de la ciudad de París— su polémica *La Femme de Claude*, obra que causó gran escándalo en la sociedad parisiense, pues propone como solución al adulterio la posibilidad de que el esposo agraviado asesine a su mujer. Ésta es una de las soluciones radicales que se proponen para combatir delito. Sin embargo, el 27 de julio de 1884 se promulgó la Ley Naquet, la cual se incluyó como parte del Código Civil francés; ésta restableció el divorcio, figura legal que se había perdido durante la Monarquía de Julio. Desde 1869, Naquet intentó promover esta legislación con la publicación de su libro *Religion, Propriété, Famille*, en el que intentaba demostrar que era necesario romper con estos tres pilares de la sociedad. A partir de esta publicación, en Francia se desarrolló una

desparecen los afectos más puros de la vida humana, que son las fuentes de las virtudes sociales: así se propaga el influjo de un solo adulterio a una larga serie de generaciones. Y cuando la moral doméstica está corrompida, en vano esperaremos que haya virtudes públicas” (*Telégrafo*, 1834: 4).

polémica en torno al tema. Surgen respuestas por parte de los clérigos, como la *Famille et divorce* del abad Vidieu, libro que rechaza el divorcio desde sus bases teológicas y con fundamento en la legislación bíblica. Es a este texto católico al que Aleixandre Dumas hijo —el mismo que años antes había publicado también *L’Homme-femme*⁹ con los mismos argumentos a favor del asesinato por honor—, responderá en 1880 con el texto *La question du divorce*. En éste, arremete contra la religión católica, la cual considera el vínculo del matrimonio como establecido por Dios y que cualquier falta dentro del mismo deberá ser perdonada, tal como se ordena en la ley de Jesucristo por un sacerdote: “Voilà tout ce que vous répondez, tout ce que vous pourrez répondre à cet époux malheureux. Il aura beau souffrir et se plaindre, vous partagerez peut-être, mais vous vous en laverez les mains ni plus ni moins que Pilate; après quoi, vous le saluerez avec quelques bonnes paroles d’exhortation et d’encouragement, vous irez confesser une autre jeune fille, et tout sera dit¹⁰” (Dumas: 368). Dumas apoya la propuesta de Naquet y aplaude que, entre las causales de divorcio, el adulterio sea considerado por igual, tanto si es la esposa la que denuncia, como si lo fuera el esposo; esto debido a que, en anteriores legislaciones, la ley exigía que para que pudiese ser catalogado como adúltero el marido debía instalar a la

⁹ *L’Homme-femme* es una contestación a un artículo escrito por Henri d’Ideville; en estos dos artículos se debate sobre el caso Dubourg, el asesinato de una mujer adúltera consumado por su marido. En este artículo, publicado el 6 de julio de 1872, el periodista propone que la mejor solución habría sido la del perdón de la esposa. Sobre los argumentos en los que se basa Dumas para defender el honor del marido agraviado, puede leerse “Les arguties d’un moraliste: *La femme de Claude* d’Aleixandre Dumas-fils” de Catherine Huet-Brichard, publicado en *Fabula. La recherche en littérature* en octubre del 2010. Disponible en <http://www.fabula.org/colloques/document1296.php>. *L’Homme-femme* apareció traducido al español en el diario *El Federalista*. Edición Literaria, entre las páginas 173 y 176 el 28 de septiembre de 1873, según las notas de Belem Clark al texto de Gutiérrez Nájera.

¹⁰ “He aquí que ustedes responderán, todo lo que puede decirse al infeliz marido. Tendrá usted que sufrir y quejarse, tal vez usted lo comparta. Pero llegará el momento en que se lavará las manos tal como lo hizo Pilato; y así, usted lo saludará y le dará palabras de aliento, para luego ir con a confesarse con otra chica; y así, todo quedará dicho”. Dumas se mofa de la facilidad con la que la ley católica perdona el pecado del adulterio. (La traducción es propia).

concubina en la casa familiar. “Cette distinction entre l’adultère de la femme et celui du mari créait, au préjudice de la femme, une inégalité que rien ne justifie. M. Naquet l’a supprimée dans son projet de loi”¹¹ (Dumas: 7). Tanto en Francia como en México, estas publicaciones sirvieron, si no como el motivo principal, sí como aliciente para la permisión del divorcio como figura en el código Civil de ambos países. Finalmente, en 1884, se aprobó la ley del divorcio y se adhirió al Código Civil francés.

La ley Naquet sólo admitió el divorcio-sanción; no tomó en cuenta como causas de divorcio más que las culpas graves cometidas por uno de los cónyuges, por lo que no bastaba para obtenerlo establecer la imposibilidad de continuar la vida conyugal, sino que debían probarse dichas culpas para que el divorcio pudiese recaer como un castigo sobre el cónyuge culpable. Y estas causas determinadas eran dos perentorias: el adulterio y la condena a una pena aflictiva e infamante; y otra facultativa: los excesos, sevicias e injurias graves (Félix: 11).

De vuelta en México, el 20 de abril de 1883 Rafael Herrera presentó ante la Cámara de Diputados una iniciativa para conceder el divorcio en caso de adulterio bajo el título de “Iniciativa de reforma al artículo 159 de Código Civil”¹². Herrera basó toda su iniciativa en las enseñanzas del Evangelio y proponía en la misma que, en caso de que el adúltero deseara contraer matrimonio nuevamente, lo pudiera hacer sólo con quien había llevado a cabo el pecado. La propuesta de Herrera no fructificó completamente, pero en la

¹¹ “Esta distinción, entre el adulterio provocado por la mujer y el provocado por el hombre creaba, en perjuicio de la mujer, una desigualdad que no se justifica con nada. El proyecto de ley del Señor Naquet suprime dicha desigualdad. (Traducción propia)

¹² “Precisamente la segunda iniciativa de reforma en 1883 fue desechada porque su promotor olvidó presentarla ante la Comisión de Puntos Constitucionales. No obstante, esta propuesta del diputado Herrera fue la mejor elaborada e históricamente formulada. La difusión pública de esta iniciativa provocó un amplio debate entre la élite cultural de México. El escritor José Tomás de Cuéllar insistió sobre la ‘inmoralidad’ de esta iniciativa y se dedicó a censurarla en su novela *El divorcio*, que publicó en el *Diario del Hogar* entre agosto de 1883 y febrero de 1884. Dicha novela trata de una joven de clase media, caprichosa y malcriada que, debido a una mala elección, casó con un joven del cual se divorció al poco tiempo y, a raíz de esa separación, la pobre muchacha sufrió una serie de calamidades que culminaron en su aniquilamiento como consecuencia de la prostitución” (García, 2006: 114). Por alguna razón, Cuéllar no terminó su novela, por lo cual me parece que la afirmación de García puede ser discutida en otro momento.

publicación del nuevo estatuto, que se llevaría a cabo el año de 1884, se introdujo como causas de divorcio:

el hecho de que la mujer dé a luz durante el matrimonio un hijo concebido antes de celebrarse el contrato, y que es declarado judicialmente ilegítimo; el abandono del domicilio conyugal por más de un año; la negativa de uno de los cónyuges a ministrar alimentos al otro conforme a la ley; los vicios incorregibles de juego o embriaguez; la enfermedad crónica e incurable, que sea contagiosa o hereditaria, anterior a la celebración del matrimonio y de que no haya tenido conocimiento el otro cónyuge, la infracción de las capitulaciones matrimoniales y el mutuo consentimiento (Macedo: 21).

Las discusiones sobre divorcio y adulterio no sólo se desarrollaron en la legislación o en la esfera política¹³, sino también en los periódicos¹⁴. A través del periodismo, las distintas facciones ideológicas en México lograron expresar su pensamiento; he aquí, para iniciar, una muestra de la postura que adoptaron los conservadores católicos¹⁵: el 4 de mayo de 1883, tan solo un par de semanas después de que se presentara la iniciativa de divorcio a cargo de Herrera, apareció en *El Círculo Católico*¹⁶ una columna intitulada “El divorcio”. En

¹³ “En general destacaron dos posiciones, en favor o en contra de legislar el divorcio vincular. No se debe entender esta dualidad como una simple oposición de liberales y conservadores, o entre científicos y jacobinos, ya que la composición política tanto de los opositores como de los defensores fue muy diversa. Entre los defensores del divorcio vincular se encontraban liberales puros como Ignacio Ramírez, Guillermo Prieto, Benito Juárez y Juan Antonio Mateos, así como todo el grupo de redacción del periódico *El Siglo XIX*, pero también se encontraban hombres mucho más conservadores, que en el futuro integrarían el grupo de los Científicos, como José Ives Limantour, Joaquín Casasús y Manuel Dublán. Por su parte, entre los opositores del divorcio vincular estaban no sólo la prensa religiosa, como *El Tiempo* y *La Voz de México*, sino también periódicos laicos como *El Diario del Hogar* o *El Monitor Republicano*, así como famosos costumbristas como José Tomás de Cuéllar, Facundo, conservadores de la talla de Joaquín Bribiesca, grandes polemistas y críticos de la sociedad liberal como Francisco Bulnes y el propio Porfirio Díaz” (García, 2006: 113).

¹⁴ “El rechazo al divorcio vincular en México provocó un largo debate que por medio de decretos, iniciativas parlamentarias y polémicas periodísticas y literarias dominó durante la segunda mitad del siglo XIX. Por más de 60 años se formó una corriente de liberales que trataron de convertir en realidad esa acariciada aspiración del laicismo decimonónico. Incluso decían que mientras no se aceptara el divorcio vincular en la legislación civil la obra de la reforma no estaría completa. La polémica estuvo abierta y todas las corrientes, como conservadores, liberales puros y moderados, anarquistas, positivistas, religiosos, anticlericales, incluso panegiristas y opositores de los diversos gobiernos, tuvieron algo que decir en torno a la materia” (García, 2006: 111).

¹⁵ “1867 marcó el abandono de la lucha por el poder por parte de los ‘conservadores’. Significativamente, éstos se identificarían, en adelante, como ‘católicos’, y buscarían dar una solución a los problemas de México apegada a los ‘principios cristianos’, desde fuera del Estado” (Pani: 127).

¹⁶ *El Círculo Católico* aparece por primera vez el 8 de abril de 1883 y es publicado hasta finales de 1884. En su primer número, la redacción declara sus intenciones al publicar tal semanario. Los puntos que más importan son los siguientes: “Dar a conocer los escritos de propaganda que más cuadren con las exigencias de

esta columna, M. de B. propone una defensa tajante del vínculo matrimonial por ser éste la piedra angular de la sociedad; critica duramente al partido liberal por su lucha “encarnizada” para promover el derecho al divorcio. Para el columnista, existe un motivo oculto en la propuesta liberal, pues es tal la corrupción del pensamiento entre los liberales que: “más de un autor de divorcio ve en un porvenir más o menos remoto, la esperanza de cambiar la suya [la mujer] por la de su vecino” (M. de B.: 4). La tesis del autor, y de los católicos está basada, pues, en la indisolubilidad del vínculo matrimonial y en la necesidad de respetar este contrato por ser la paz fundamental de la sociedad doméstica, religiosa y civil. Con la propuesta de divorcio: “El partido liberal turba a un tiempo mismo y con un solo acto, la familia, la religión y el Estado. Leyes hay con las que se pueden satisfacer intereses particulares; pero ésta abre ancha vía a las pasiones” (M. de B. :4). Como se ve en esta nota, la defensa católica del vínculo del matrimonio está basada en un argumento ortodoxo y ultramontano que continúa la brecha marcada por el partido conservador en contra del liberalismo.

Por otra parte, es posible observar otras posturas religiosas de las incipientes iglesias protestantes radicadas en el país, en *El Abogado Cristiano Ilustrado*, periódico de la Iglesia Metodista Episcopal¹⁷. En una nota aparecida en julio de 1883 el autor, S.P.

nuestra época [y] señalar los peligros que en todas las esferas de la actividad humana amenazan a las contemporáneas; para lo cual nos valdremos de las enseñanzas de los Sumos Pontífices y de los escritos de aquellos autores que más se distinguen por la pureza de la doctrina” (8 de abril de 1883; 1).

¹⁷ Tras el triunfo de la Reforma en México, las iglesias protestantes comenzaron a entrar en el panorama de nuestro país. La Iglesia Metodista Episcopal fundó en 1876 este periódico de publicación quincenal. María Teresa Camarillo nos dice que “tuvo como editor a Juan W. Butler, como director a Carlos G. Drees y como redactor a Emilio Fuentes y Betancourt” (Camarillo: 142). Este periódico circuló en el Distrito Federal en dos épocas, de 1876 a 1892 y de 1901 a 1913. Según un artículo publicado el 10 de enero de 1881 (págs. 1 y 2), Manuel Díaz John explica por qué es del interés de los norteamericanos que México conozca y abrace sus creencias religiosas. Díaz John, según Camarillo, afirma que México es una nación moderna pues ha recibido con los brazos abiertos a la iglesia evangélica al mismo tiempo que tolera la libertad religiosa como una manera de desatar las conciencias. La iglesia, dice Díaz John, “ha penetrado a las mazmorras de la conciencia

Craver, menciona que el tema del divorcio es uno de los que ocupan más páginas en la prensa mexicana así como en las discusiones del público. Sobre este contrato, expone las convicciones de la iglesia evangélica protestante, entre ellas, aquella referente al adulterio como única causa de la disolución del matrimonio:

El divorcio es lícito solamente en el caso del adulterio de uno u otro de los cónyuges. En este caso, el crimen no ha de entenderse de la infidelidad de la mujer solamente, como parece que algunos de nuestros colegas quieren dar a entender. La violación del pacto matrimonial por parte del marido, aunque su compañera en el delito sea una prostituta o una concubina, es un crimen tan destructivo del lazo conyugal, como lo es la infidelidad de la esposa. Entendemos que en uno y otro caso *igualmente* la ley de Cristo autoriza el divorcio. En ambos casos la integridad del pacto se ha violado; ya no existen las dos personas en una misma carne, sino que una ha formado una unión criminal con una tercera persona. El vínculo matrimonial está roto en realidad y es justo y lícito que la ley así lo declare.

Pero las palabras de Cristo manifiestan, sin lugar de duda, que el adulterio es la única causa lícita para que se efectúe el divorcio (Craver: 26-27).

Resulta pertinente hacer hincapié sobre el hecho de que el adulterio debe ser penalizado de la misma manera, sin importar si el adúltero es el hombre o la mujer. Ante la diversidad de causas que el Código Civil de 1884 propone como válidas, para esta publicación es necesaria y obligatoria la reflexión sobre el único precepto que está escrito en las Sagradas Escrituras. De esta manera, es posible suponer que este tipo de publicaciones apuesta por mantener las estructuras tradicionales de la familia.

[...] y ha erigido un templo donde antes había un cautiverio [...] La religión ha penetrado por sí misma; pero no hay que temer al porvenir. Las relaciones México-Estados Unidos son armónicas; los vínculos de afecto bien reanudados” (Camarillo: 142). Aun cuando el protestantismo en general no fue recibido como religión por los mexicanos, existe una verdadera importancia en el desarrollo del México porfiriano con la introducción de estas sectas. “[El protestantismo] se presentaba como una religión que implicaba, como parte fundamental de su práctica, el cultivo de algunos elementos esenciales de la modernidad, ésa a la que quería ingresar el país. Entre ellos se encontraba el énfasis en la existencia de un mundo ordenado por leyes y que marcha hacia el progreso; la idea de que la razón comprende ese universo; la noción de que el ser humano es algo perfectible; la confianza en que lectura y escritura son instrumentos indispensables para conocer los designios divinos y de la razón y, por último, la certeza de que la educación es, por excelencia, el instrumento de progreso social” (Ruiz: 423).

De regreso ante la polémica iniciativa sobre el divorcio propuesta por Rafael Herrera en el año de 1883, es el Duque Job quien comenta los sucesos antes de que lleguen a las Cámaras para su votación. La batalla —dice Junius— se da entre los jurisconsultos ancianos, que se pierden en la metáfora inconsistente, y los jóvenes, que defienden arrebatadamente. El Duque Job anota la falta que comete el universo de la legislación, pues ninguna de las dos facciones ha tomado en cuenta la sociedad para la cual emiten leyes.

Lo importante y trascendental es decidir si en el momento histórico en que estamos y en el medio social en que vivimos, puede ser oportuno y eficaz el establecimiento del divorcio [y dice luego, en un arrebatado científico que] hay que atender al carácter de la raza, a su temperamento mismo y a sus hábitos. [...] Nada más inadecuado ni más exótico que el divorcio entre nosotros. No lo exige nuestro estado social ni se compadece con las doctrinas y tendencias de los más. Ésta es una sociedad que no descansa todavía en sólidas bases; que está constituyéndose y que requiere lazos vigorosos que impidan su desagregación y la unifiquen (*Libertad*, 16 de marzo de 1883: p. 1 (154-155)).

Con la publicación de un periódico amarillista, como *El Noticioso*¹⁸, las notas sobre relaciones adúlteras en la ciudad de México aparecen constantemente. Es sonado el caso del adulterio cometido por los amantes Luz Lesma y Antonio Ramírez y, como en el caso comentado por Nájera, el marido agraviado, Joaquín Morales, cometió homicidio, esta vez matando a su esposa. Este caso es seguido por varios periódicos, y en *La Libertad*, el 11 de julio de 1884 aparece recogido el testimonio de una cocinera de los Morales. De esta nota aparecida en primera plana, puede apreciarse la descripción bastante apegada a los principios científicos de la composición social y el lugar que cada uno ocupa en las clases

¹⁸ Manuel Caballero fue fundador de este periódico en el año de 1878. Carlos Díaz Dufoo, nos narra Jorge von Ziegler, lo cataloga como “el infatigable, el nunca vencido, el entusiasta *for ever*”. Colaboró ocasionalmente en la redacción de la primera *Revista Azul*. “Su verdadero mundo era el periodismo, y en él hizo cosas suficientes para llegar a ser considerado como el primer gran reportero de México y el introductor del reportaje sensacional” (Ziegler: 218).

así como la educación y el comportamiento, en este caso, de una mujer como esta empleada doméstica y la relevancia que adquiere este tema así como el morbo que causa a la audiencia tal testimonio:

Esa criada, esa cocinera, es el tipo más caracterizado del pueblo bajo, soez y ordinario: lo desenvuelto de sus modales, lo disparatado y enérgico de su lenguaje, y la total falta de respeto ante el jurado, fueron motivos de sobra para que se prestase por el público grandísima atención a lo que declaraba (Enjolras: 1).

Para Enjolras¹⁹, el autor de la nota, la cuestión principal del caso de homicidio gira en torno a la absolución del jurado sobre el cargo de homicidio perpetrado por Joaquín Morales. La agresión del adulterio, para nuestro escritor, debe ser inminente y alevosa para que se pueda pensar en que el marido agraviado actuó en defensa de su honra al cometer el homicidio, sin embargo, la cocinera declaró que Morales conocía de mucho tiempo atrás los actos inmorales perpetrados por Lesma y Ramírez; además de contar con el hecho de que Morales presentó una demanda de divorcio seis meses antes del asesinato, convencido de la infidelidad de su esposa. Enjolras termina su nota con una pregunta retórica que critica el fundamento del asesinato para limpiar la honra del marido agraviado y la absolución del jurado en el tribunal de la ciudad de México: ante todas estas pruebas desahogadas ante el jurado “¿puede decirse que la agresión a la honra era actual, inminente y violenta?” (1).

¹⁹ Pseudónimo de José María Gamboa (1856-1911). Abogado y diplomático; fue subsecretario de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Publicó varios artículos en *La Libertad* entre 1883 y 1884, según el *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias* de María del Carmen Ruíz Castañeda.

Dos años más tarde, el periódico protestante *El Faro*²⁰ incide nuevamente en el tema del adulterio y la promoción de la ley del divorcio en México. A través de una columna firmada por P.C. Díaz titulada “Refracciones populares” se menciona la necesidad de legislar con base en las leyes del Evangelio y que éste, como máxima ordenanza de Dios, debe ser la suprema autoridad para aquellas otras normas que emanan del poder humano y que están sojuzgadas al celestial deseo bajo el nombre de la Constitución. Díaz, a través de su publicación, se separa de la ideología conservadora que atenta directamente contra la Constitución liberal promulgada en 1857. Para Díaz, tanto la Biblia como la Constitución son textos que se producen con el mismo fin de consignar los derechos ciudadanos: “ambos volúmenes sirven de norma a la más estricta moralidad, a la más perfecta justicia y a la más alta equidad de los pueblos regidos por el hermoso sistema liberal. [...] Ambos se encaminan a extirpar las causas de la guerra, y a evitar que los hombres se aborrezcan y destruyan mutuamente” (Díaz: 7). Sobre este argumento de autoridad, Díaz es capaz de abordar el adulterio y cita directamente los versículos del Evangelio según san Mateo, en los que se deposita la enseñanza cristiana vinculada con el matrimonio, con la única verdadera causa por la que un hombre puede repudiar a su esposa y con el pecado de adulterio que se comete tan solo por codiciar a una mujer. La fornicación, sostiene Díaz, es la única razón por la cual se puede pedir el divorcio, por lo tanto, los legisladores liberales que defienden las causas del divorcio citadas en los proyectos de ley de divorcio civil atentan contra la suprema ley proclamada en los

²⁰ “*El Faro* actuó como órgano de la Iglesia Presbiteriana. [...] Su objetivo era dar a conocer la Biblia y afianzar los preceptos morales, de justicia y de progreso. Sus textos son conscientemente sencillos, nada ampulosos, porque desean comunicarse con el pueblo en general para contribuir a su ilustración y promover su bienestar” (Camarillo: 143).

Evangelios: la Ley del amor. Los gobernantes, dice Díaz, deben permitir la propagación del evangelio y proteger a quienes se encargan de esta difusión.

Creo que deben ser inexorables contra los fanáticos que sin estudiar ni comprender los vicios de amor, de caridad y obediencia que el Evangelio engendra y cultiva en el corazón de la criatura, no sólo entorpecen la propaganda de la Biblia, sino que se lanzan a derramar la sangre de aquellos que, lejos de causarles ningún mal, desean por el contrario el reinado de la Ley de amor (Díaz: 7).

El tema del divorcio y el adulterio sigue apareciendo en los periódicos durante los siguientes años. El 8 de agosto de 1886, Antonio Moreno escribe en el *Álbum de la mujer* un texto titulado “Cartas a un amigo”, en el que se habla acerca del lugar que le corresponde a la mujer en la sociedad, como esposa. En este texto, Moreno dice que son las mujeres las que están siempre en el blanco de las miradas, ataques y de los rumores. Por esto, para Moreno es necesario hacer hincapié en la necesidad de cuidar el honor del marido depositado en la esposa, según la tradición del vínculo matrimonial, pero además la honra de los hijos, que se ve manchada ante un acto adúltero. Sin embargo, Moreno utiliza un argumento que enfoca de una manera distinta quién es el culpable de que este tipo de delitos aumenten en la sociedad, argumento con el cual, toma partido por la propuesta conservadora:

La mujer sola por sí no se ha pervertido, no ha proclamado reformas ni ha introducido los desórdenes en la familia, como los cismáticos en la religión. Ha sido necesario que el hombre haga todo esto como lo ha hecho, para que ella, deslumbrada por la novedad, seducida por la palabra y el ejemplo o fanatizada por la pasión, se haya dejado arrastrar al torbellino del libre pensamiento hasta degenerar su noble identidad (Moreno: 3).

Con estas palabras, Moreno culpa a la reforma liberal de la degeneración de la sociedad moderna. El hombre que es presa de los sentidos no puede soportar convivir con una sola mujer y por eso se ve en la necesidad de crear la disolución del matrimonio, lo cual abre la

puerta a la aceptación de otro tipo de convivencia extramarital como la bigamia, la prostitución y lo que Moreno considera toda clase de infamias que se pretenden hacer pasar como conformes a la naturaleza. La mujer —en vista de que es más débil que el hombre y que suele estar presa entre la fantasía y las pasiones de fuego (la histeria)— puede faltar a sus deberes porque el hombre lo permite. “¿Con qué derecho pedimos virtudes, fidelidad y buenos ejemplos, si nosotros mismos hacemos alarde del escándalo y forjamos las cadenas que conducen hasta el crimen?” (Moreno: 4). El tema sigue presente; observado así, no es difícil entender por qué al final del año de 1886 se presentó una segunda iniciativa para aprobar el divorcio, esta vez a cargo de Enrique Mexía²¹, la cual fue rechazada sin mayores discusiones.

Pasarán cinco años antes de que la siguiente propuesta de reforma a la Constitución sea presentada a los legisladores de México, pero el tema sigue siendo una preocupación muy importante y que sigue generando diversas notas en los periódicos.

Cinco años después de la propuesta de Mexía, Juan A. Mateos presentó, por tercera ocasión, la iniciativa ante las Cámaras el 30 de octubre de 1891²². Los días 3 y 4 de noviembre del mismo año fue reproducido el discurso de Mateos en defensa de su proyecto en los diarios *El Siglo XIX* y *La Patria*. De este discurso conviene recuperar la noción de Mateos acerca del divorcio como obra de grandes pensadores impuesta sobre las naciones más modernas y adelantadas —Inglaterra, Francia, Rusia y Estados Unidos—.

²¹ “Proyecto de ley sobre disolución del matrimonio”, presentada el 9 de diciembre de 1886.

²² “La cuarta iniciativa, promovida por Juan Antonio Mateos, fue la que desató el debate más acalorado; su discusión abarcó la mayor parte de la actividad legislativa de la XIV Legislatura, de octubre a diciembre de 1891, además de cubrir las primeras planas de la prensa nacional durante esos meses. No debemos olvidar que en ese año de 1891 estaba a punto de iniciar la etapa más activa de modernización del porfiriato, pues ‘todo parece ponerse en movimiento’. Una amplia justificación, una profunda revisión histórica y el tono sarcástico y puntilloso de Mateos, convirtieron su iniciativa en la más polémica y mejor conocida” (García, 2006: 114).

El divorcio, argumenta Mateos, es la única solución para erradicar de raíz la deshonra del hombre engañado que, presa del escarnio social, comete suicidio o asesina a la adúltera. De la misma manera, el divorcio es la única salida legal a la que puede aspirar una mujer que, obligada por el marido celoso y golpeador a tomar un amante que la consuele, termine sus días “en el abismo de la casa pública”. El diputado por el estado de Hidalgo se adelanta a responder cierto alegato conservador, el cual afirma que, en caso de que fuere aprobada la ley de divorcio, ésta infectaría a las familias honradas. Para Mateos “esta ley penetrará en medio de las tempestades de la deshonra y de la infamia, ahí donde está todo lo que la sociedad anatematiza y condena, ahí donde el vínculo está hecho pedazos” (Mateos, 4 de noviembre: 2). Mateos termina su discurso, otorgándole libertad a los católicos que deseen mantener incólume ese “estúpido” principio de indisolubilidad del matrimonio, pero deja en claro que no existiría ninguna obligación más que el dictado de la conciencia de cada uno. Según el texto reproducido en estos periódicos, el discurso de Mateos fue recibido con aplausos nutridos y grandes ovaciones en la Cámara.

El mismo 3 de noviembre apareció en la primera plana de *El Siglo XIX*, una nota firmada por la redacción que menciona este suceso. El periódico trata el sacramento del matrimonio como la “prostitución de dos” y menciona que Mateos alude a la deplorable situación en que queda la mujer tras firmar el contrato matrimonial. Los hombres santos de la Iglesia, dice la redacción: “se complacen en considerar a la mujer como un ser ignoble, sin derechos y con los deberes que se imponen a una bestia de carga”. Por lo tanto, es necesario que el divorcio sea aprobado debido a la mala influencia moral que la Iglesia ejerce sobre la familia en México. Para los redactores de *El Siglo XIX*, el divorcio

debía ser concedido porque este trámite serviría para romper finalmente con las cadenas con que la Iglesia manipula a la sociedad. La disolución del contrato matrimonial era, según los defensores del divorcio, la última fase para la liberalización de los actos del hombre. La reacción de los católicos no se hizo esperar. El 4 de noviembre, desde la segunda página de *El Nacional* se defiende la indisolubilidad del vínculo como uno de los tres principios cardinales de la civilización moderna, al mismo tiempo que se critica duramente la imposición de esta ley en los países modernos, sobre todo en Francia, donde: “ha dado origen últimamente a nuevas objeciones” (*El Nacional*, 4 de noviembre de 1891: 2). Desde *El Tiempo ilustrado*, se hizo escarnio del proyecto de ley de divorcio por medio de una nota que tomó como base el mismo argumento de la obra de Sardou, *Divorciémonos*, y que fue presentado como una historia de la vida real. La nota transita de la seriedad a la risa y con ello, deja en claro la posición de los católicos ante el rechazo al proyecto de ley y la minimización del mismo por medio de la ridiculización del asunto. Por esto, considero que vale la pena su reproducción.

La gran cuestión del día en México es el divorcio; se escribe más sobre él de lo que se habla y para no salirme de la regla y hallarme en el movimiento actual, voy a contaros, queridos lectores, la historia auténtica de dos divorciados.

La desposada era una bonita rubia, vulgarmente insignificante y el esposo un moreno grueso, completamente mediano.

Se amaban ambos cuanto les era posible.

El marido tenía sus ideas acerca de las mujeres, de esas ideas que se expresan bebiendo y después de beber en los cafés.

Hay que volver celosas a las mujeres, decía; cuando creen que amamos a otra, enloquecen por nosotros.

Éste era su *principio*. Uniendo la práctica a la teoría, entraba muy tarde a su casa, se quedaba fuera muchas noches, en una palabra, desarrollaba su táctica con una precisión tan admirable como inocente, y en efecto, cuando no dormía en su casa iba a dormir por 25 centavos, en un hotel de mala muerte, en el teatro o en algún sitio público, a fin de que las malas lenguas (las hay siempre y en todas partes) pudiesen contar a su mujer cosas monstruosas acerca de su vida desordenada.

¡Eso era lo que el astuto quería!

Así es que, cuando volvía al domicilio conyugal no escaseaban los reproches, las escenas de maldición y cólera.

Él no cabía en sí de alegría! -Está celosa, luego me ama- y al día siguiente se volvía a la misma intriga.

Llegó, sin embargo, un día en que la joven esposa tomó una decisión suprema. “¡Ah, con que me abandonas!, ¿no mi dolor ni mis ruegos ni mi cariño te conmueven? Pues bien, maldito, infame, cobarde,... etc., ¡ya lo veremos!

Y en efecto; una noche, después de la cena, en tanto que su marido tomaba su sombrero y el bastón para ir a dar lo que llamaba *in peto* una vuelta higiénica de amor conyugal, la joven le anunció que sí salía, porque como él, también tenía citas.

El desdichado no se esperaba eso; por un momento se quedó estupefacto, pero respondió pronto: ¡Bah!... exclamó, te chanceas, yo salgo a asuntos míos y eres ridícula con tener sospechas y con tus amenazas; ¡vamos, tranquilízate, hasta la vista! Y se acerca guiñando el ojo como el hombre que tiene amor para prestar y regalara... y para excitarla más aún figuró un beso dibujando dos alas de paloma con aire conquistador, y se marchó.

Sin embargo, la joven no tenía ánimos de chancearse. “Eso es, si se le antojara ahora hacer locuras” decía el marido al ir por la calle; y este pensamiento no lo tranquilizaba mucho. Tanto que se detuvo en una esquina, e instintivamente se puso a acechar la salida de su esposa.

No espero mucho tiempo. Con sus propios ojos la vio salir... ¡sola!... por la noche... ¡sin haber dicho ni a dónde iba ni qué iba a hacer!

¡Ah! ¡La cosa era demasiado seria! ¡La infame... la desdichada! No sabía ya si debía arrancarse los cabellos, llorar o sacar el revólver.

Después de haber reflexionado pensó en el divorcio.

Se había resuelto; no faltaba más que comprobar el adulterio.

Grave y solemne volvió a entrar en su casa, admirándose de encontrar a su esposa no tan solemne, pero si tan grave como él, y dispuesta como en días pasados a hacerle amargas reconvenções.

La hipócrita, pensaba él; ¡ah!, ¡me la ha de pagar! La deshonoraré... comprobación de adulterio... divorcio...

En esa noche, el diablo entraba en juego, porque la joven, más exasperada que de costumbre por la frialdad de su libertino esposo, dijo en voz alta lo que él pensaba: “¡Pues bien, puesto que las cosas van así, nos divorciaremos!

Como se ve, habíanse declarando la guerra; quedaba por saber quién sería el demandante, quién de los dos se armaría con su derecho ultrajado, haría comprobar el adulterio y pediría el divorcio.

Ocho días duró la lucha estratégica; todas las noches salía el marido y se escondía tras de la esquina. La esposa salía también, penetraba en una casa cercana que comunicaba internamente con la suya y entraba en su casa llorando amargamente después de haber fingido bien su capricho.

El nombre, la edad, el sexo de los habitantes de esa casa fueron conocidos bien pronto por el marido inquisidor.

El único que podía ser su rival se llamaba don Pomposo.

Adquirió, por medio de espías, un plano topográfico del sitio, y una noche, en tanto que espía desde la esquina, vio salir de la casa adúltera a todos menos a don pomposo; algunos momentos después, su mujer llamaba a la puerta del amante.

La hora había llegado; el desdichado marido fue a buscar a la policía y seguido por los oficiales de la ley penetró hasta cerca de su mujer, a quien encontró bañada en lágrimas,

junto a don pomposo, que retenido en su casa por un ataque de gota, trataba de consolarla.

El adulterio era flagrante; la hora, el sitio, las lágrimas de la joven... todo lo comprobaba.

Algún tiempo después se pronunciaba el divorcio.

Libre ya de las condenas que lo ligaban a la mujer culpable, el implacable marido quiso llevar más lejos su venganza; la humillación de haber sido engañado le pesaba más que todo; no había otro remedio; debía correr tras nuevas conquistas y era preciso ir pronto para demostrar a su mujer que era muy fácil reemplazarla.

Dos meses no habían transcurrido aún cuando se anunciaba el matrimonio del señor X... con la señorita I...

-¡Ah! Con que se casa, dijo la joven; pues bien, yo también me casaré... y, en efecto, no tardó mucho, casóse algunas semanas después del matrimonio del señor X...

¿Sabéis lo que sucedió?

...

Una cosa muy sencilla; no habían pasado aún seis meses cuando el señor X... era el amante de su primera mujer. (*El Tiempo Ilustrado*, 15 de noviembre: 6).

Dos días más tarde aparece la respuesta desde *El Siglo XIX*. La redacción del periódico reafirma su posición como defensor del divorcio emanado de la moralidad y ataca de frente a la Iglesia católica que se contradice a sí misma al rechazar el divorcio y la prostitución, pues, según argumentan, las mujeres adúlteras, después de haber cumplido su sentencia en la cárcel por haber sido culpadas del delito de adulterio, no tienen otra opción más que terminar sus días a la venta. “¡El clericalismo no quiere el divorcio, pero rechaza la prostitución! La Iglesia se cruza de brazos, y presencia impávida sin dar color, este conflicto que se desarrolla ante su mirada impasible y sin luz como la de una esfinge” (17 de noviembre de 1891: 1). La redacción del diario se acoge al argumento de Montaigne, en el cual se afirma que en la antigua Roma se mantuvo el honor y la seguridad de los matrimonios debido a la libertad existente de romperlos cuando fuera deseado por alguna de las dos partes. *El Siglo XIX* sostiene, pues, que a sabiendas de que se puede perder a la mujer amada por causa de un divorcio, el hombre hará más por

proteger su matrimonio y así fue como durante quinientos años, en la Roma antigua, nadie se vio en la necesidad de hacer uso de la ley.

Los conservadores responden en *La Revista Católica* con un texto de Alfonso de Toledo, en el cual queda asentado que los diputados de las Cámaras no son representantes del pueblo sino de sus hogares, motivo por el cual le parece grotesco que se discuta el divorcio entre personas que deberían pensar primero en sus familias. Toledo continúa su discurso y pone en claro que el divorcio no debe ser considerado como el camino que se debe tomar en caso de incurrir en adulterio y dice también que el asesinato por honor puede ser tolerado ya que “podrá suceder que una mancha horrible profane la castidad del tálamo nupcial [...] jamás se hallará ningún hombre [...] que vea sin dolor y sin amargura en extraña posesión a la que siempre será madre de sus hijos: la experiencia da nuevo testimonio, y las mismas leyes, atenuando la pena al cónyuge que da muerte al adúltero, revelan de claro que existe en el corazón el sentimiento a que se refiere”. Sin ninguna dilación, *El Partido liberal* responde la perorata de Toledo en una columna titulada “Campos de soledad”, publicada el 18 de noviembre y critica fuertemente la tontería cometida por Toledo al pensar que los diputados tienen que pensar por sus familias en vez de por la gente a la que representan. Además, arremete con furia al asegurar que, en las líneas antes citadas del texto de los católicos, está autorizado el asesinato por honor y dice al respecto que: “entre el divorcio y el homicidio, *La Voz* y *La Revista* se quedan con el asesinato. [...] o la Inquisición, *La Revista* y *La Voz* están fuera de la Iglesia Católica o es necesario inferir el absurdo de que esta religión es homicida” (*El Partido Liberal*, 18 de noviembre de 1891: 1). *El Nacional* responde con un artículo

titulado “Lo que dicen”. La postura del artículo gira en torno a la posibilidad de perdonar el adulterio de la mujer y soportar cohabitar con una pecadora bajo el argumento de que el padre que abandona a la mujer pecadora da un mal ejemplo a los hijos, por lo cual es preferible soportar el martirio de la injuria y con ello, otorgar una lección de moralidad y tolerancia. A este artículo, responde la redacción de *El Partido Liberal* con ironía. Aunque no está firmado, supongo que el artículo es del mismo Gutiérrez Nájera, redactor en jefe de tal publicación, por el estilo y la picardía en su ataque al texto publicado en *El Nacional*.

Se descuelga nuestro cofrade con los siguientes peregrinos razonamientos. Que habrá en el hogar, por disgustos insignificantes, amenazas fuertes de recurrir al divorcio, que habrá riñas callejeras con el marido de la mujer repudiada; que el divorciado tendrá que irse a vivir a un hotel o cuarto de casa de vecindad; que echará [de] menos el “desayuno bien servido” [...] la verdad se conoce que *El Nacional* ha puesto el dedo en la llaga. He aquí en resumen, las calamidades que traerá consigo el divorcio: falta de respeto de los hijos, vivir en un hotel y desayuno mal servido. La sociedad no puede resistir estos golpes: la sociedad necesita, ante todo, desayunarse muy caliente. Ésta es la solución de *El Nacional* (5 de diciembre de 1891: 1)

Al mismo tiempo que se polemiza la iniciativa de divorcio de Mateos en los distintos diarios de la ciudad, *El Diario del Hogar* publica durante los meses de noviembre y diciembre de este año *La ciencia social* de Herbert Spencer. Ana Lidia García señala que forma parte de las publicaciones que reprueba abiertamente el divorcio vincular (ver nota 6). Sin embargo, la traducción y publicación del texto de Spencer demuestra que no necesariamente existe este rechazo al divorcio, ya que se propone en este libro que justamente la transición entre el tipo social del guerrero hacia el del industrial puro en las sociedades progresivas, dará como resultado la supresión del adulterio y de los crímenes por honor. “El matrimonio se purificará; la opinión pública exigirá que la unión legal represente solo la verdadera unión y reprobará las uniones conyugales en que haya

desaparecido el mutuo afecto” (Spencer: 171), con lo cual se aprueba la separación y el divorcio de las parejas que ya no se aman. Asimismo, proclama la tendencia a que la mujer alcance la completa igualdad con el sexo masculino. Así pues, con el establecimiento de la igualdad entre los sexos, la erradicación del adulterio y la posibilidad del casarse por amor y no por otras causas, paulatinamente desaparecerán hasta el mismo divorcio. Ésta es la tendencia que propone Spencer y que reproduce *El Diario del Hogar*, una tendencia positiva que, finalmente, y mientras la sociedad mexicana se encuentre en camino de alcanzar el progreso y la modernidad, aprueba el divorcio para evitar que hombres y mujeres caigan en el adulterio y en el asesinato por honor.

¿Y Dumas? La famosa polémica empezada por la publicación de *L’homme femme*, iniciada más de diez años antes finalmente queda comentada por el mismo autor de *La dame aux Camelies*. En Niza, en el año de 1892, *monsieur* Deacon disparó contra el amante de su mujer y fue condenado a sólo un año de prisión por el crimen cometido. Al calor del juicio, un periodista tuvo la ocurrencia de preguntarle a Dumas su opinión al respecto del caso. La respuesta de Dumas fue traducida y publicada el 21 de junio de 1892 en *El Partido Liberal*. La respuesta del escritor francés es simple: “Mi conclusión implacable ha sido mal entendida, porque se han leído mal las premisas. [...] un ¡mátala! casi equivalía decir ¡nunca la matarás!” (21 de junio de 1892: 2). Dumas se justifica diciendo que al momento de escribir el folleto en cuestión, pedía al hombre ultrajado estar libre de pecado, como lo marca la misma religión y la palabra de Jesucristo en el caso de la mujer adúltera. Sólo quien estuviera limpio de culpas podría matar a la esposa pecadora. Aun cuando la autodefensa de Dumas resulta bastante forzada, el ensayista y

dramaturgo sí critica fuertemente el poco alcance que ha tenido la ley del divorcio en Francia para erradicar los asesinatos por honor. Dumas sostiene que no importa cuántas leyes de divorcio sean aprobadas mientras el pensamiento de la sociedad en torno al honor y la posibilidad de limpiarlo con sangre no sea erradicado de una vez por todas de la mentalidad de los hombres. Culpa de ello a la religión y a las convicciones conservadoras que reaccionan contra el cambio de las costumbres. Dumas advierte que una sentencia tan leve como la del jurado del caso Deacon es abrir la puerta a todo aquel que desee asesinar a su mujer o al amante de la misma. Es necesario entender entonces que para evitar estos arrebatos se había promovido la ley de divorcio diez años antes en París y que, por lo tanto, el impulso homicida, además de ser inútil, resultaba criminal. El tema del adulterio tiene, pues, la necesidad de ser discutido junto con la imposibilidad de juzgar a quien mata por recuperar su honor. Un año más tarde, en la *Revista Militar*, Octavio Mancera continúa objetando el absurdo de que las leyes de divorcio aprobadas solamente consignen la separación de bienes y de marido y mujer, pero que no permitan “al marido sacudir su deshonor, de volver a amar, de contraer nuevas nupcias en las cuales pueda hallar la felicidad que otra mujer le hiciese efímera” (Mancera: 319). El científico apoya la disolución del vínculo matrimonial de completa y ataca a los legisladores que, lejos de discutir un tema tan polémico, prefieren guardar silencio y evitar todo tipo de responsabilidad. Dice Mancera al respecto:

Es tiempo ya señores legisladores de que os preocupéis un tanto de esta faz actual de nuestra sociedad, de que meditéis un castigo para los adúlteros, que de veras lo sea, no tan severo que su rigor no se avenga con la civilización de que disfrutamos, pero sí bastante a infundir el temor y bastante por lo mismo a disminuir el adulterio, el cual sin exageración sea dicho y por desgracia, está a la orden del día y pasea, de corbata y guante blancos, en traje de ceremonia, por nuestras principales avenidas [...] y exige la equidad,

que el adulterio del marido, aunque menos trascendental y de menores efectos que el de la mujer, tenga también una pena, porque si no trastrueca la sucesión, si no introduce al hogar hijos ilegítimos, sí ultraja la dignidad de la mujer [...] es de justicia que el varón halle su merecido lo mismo que la mujer en su caso (Mancera: 345).

Finalmente, para terminar con las notas periodísticas, la última incursión en el tema, se debe nuevamente al Duque Job que publica “Hablemos de divorcio” en *El Reproductor*, diario de Orizaba el 12 de noviembre de 1894. Tal parece que a Gutiérrez Nájera el tema ya le queda chico, pues en sus páginas veracruzanas sólo se dedica a confrontar las distintas posturas de quienes atacan y de quienes defienden el divorcio y su inclusión en la legislación civil. Sin embargo, con un gran dejo de ironía, el final de este artículo es completamente chusco, que no por ello deja de ofrecer el reflejo perfecto del pensamiento del más moderno de los periodistas mexicanos del XIX. Una vez que termina de recorrer los argumentos de sendos partidos, el Duque Job termina con esta reflexión, completamente desarraigada de aquella concepción moralizante presente en sus artículos de 1882. “¿Quién tiene razón? ¿De qué manera puede reglamentarse bien el cambio? *Yo opino que las mujeres bonitas deben divorciarse. El monopolio está prohibido*” (*Reproductor*: 342).

En poco más de diez años, según hemos visto en este recorrido, las notas acerca del divorcio y el adulterio adquieren mayor presencia en las letras y los periódicos del México decimonónico. Para el año de 1894, son once las noticias aparecidas en *El Noticioso* que cubren sucesos referentes al adulterio y, en algunos casos, el asesinato que este “pecado” provocó. Un ejemplo de estas notas es la que reproduzco a continuación, aparecida el 10 de mayo del año mencionado en la primera plana.

“Acusación por adulterio”

Un caso sensacional se ha presentado ante el Juzgado 5º Correccional y que será pasto por algunos días para los corrillos de la murmuración.

Se trata de una joven simpática originaria de una hermosa población del interior, que contrajo matrimonio hará dos años y medio, próximamente, con un caballero.

Pocos, muy pocos días después del enlace, las protestas, el idilio de amor se transformaron en miseria: se necesitaba más pan y menos amor...

La joven fue llevada a la casa de los padres del marido, donde se le ministraron alimentos, pero ella tenía que trabajar para vestirse.

Algo misterioso pasó entre la joven y el nombrado esposo que a nosotros no nos es posible revelar... pero... es el caso que el marido ha presentado acusación de adulterio contra su cara mitad y ella se encuentra en Belén (1894: 1).

Aun cuando el siglo está por terminar y las propuestas de ley de divorcio dejan de aparecer en las cámaras después de la de Mateos, sigue siendo tema candente que debe mencionarse, aunque sea esporádicamente. Para 1900, todavía en *La Voz de México*, los conservadores continúan predicando en contra del divorcio, debido a que permitir la separación dejaría en plena libertad a los humanos de ayuntarse como los animales; eso, dice la publicación: “es ser liberales, y todo lo demás es faltar a la lógica y ponerse careta para engañar a los tontos que quieren dejarse engañar” (24 de julio de 1900: 2).

Como se ha visto, el adulterio, el divorcio y la legislación en torno a estos temas ha sido un componente importante en el desarrollo del pensamiento de la segunda mitad del siglo XIX. Desde diversas posturas, algunas completamente opuestas como la católica iusnaturalista y la positiva, filósofos, escritores y periodistas lograron abatir antiguos dogmas y construir las bases para la llamada modernización del pensamiento y de las relaciones sociales. La sociedad burguesa desarrolló una serie de argumentos para defender la posibilidad o imposibilidad de disolver el vínculo matrimonial. Uno de los argumentos más interesantes, aparecidos veladamente en las diversas publicaciones que se han revisado es el del amor como única ley que debe ser tomada en cuenta para mantener una relación de

pareja²³. Ante la pérdida del amor, es mejor la separación antes que el adulterio, la mancha del honor y el posible homicidio. Los círculos científicos y liberales claman por la igualdad de derechos y de castigo para el adulterio, sea un hombre o una mujer quien caiga en el delito. En una sociedad en la que el matrimonio se funda en las relaciones comerciales, es evidente que el adulterio se producirá en mayor medida, alegan aquellos que se sirven de la lógica positiva. Ante estos argumentos, la Iglesia y la jerarquía conservadora se muestran intransigentes y atacan con argumentos propuestos por los Evangelios. México, bajo Díaz, se encuentra también bajo este programa de modernización, como lo intenta demostrar Mateos en su disertación sobre el matrimonio al despegar esta nación del resto de las ideologías imperantes en España y en Latinoamérica en donde la religión aparentemente no permite la libre discusión de estos temas. Como hemos visto también, el adulterio y la prostitución son temas que se relacionan en vista de que, dicen los periodistas y los legisladores, el único camino que puede tomar una mujer deshonrada por el pecado nefando es el de caer en las casas públicas. No es extraño, entonces, que quien desease ser un escritor de la modernidad, tomara, como temas de sus obras, la prostitución y el adulterio, temáticas que son discutidas en las cámaras legislativas, en la prensa y en la sociedad mexicana de fin de siglo XIX.

²³ “Tal vez uno de los argumentos más novedosos que incluyeron los promotores del divorcio fue la defensa de la libertad para amar, pues según promulgaban, esta disolución rescataría no sólo al amor sino también a la pareja conyugal hastiada de la vida en común y daría un aliciente a los inexpertos enamorados que aún viven bajo la plateada luz de la luna de miel y que llaman todavía al matrimonio, ‘El nido aromado del sentimiento’, ‘El santuario de los éxtasis del corazón’; pero más tarde, cuando la desilusión, los celos, la miseria, el hastío o el cansancio terminen con la pasión, entonces buscarán la separación, la libertad y la paz doméstica en el divorcio” (García, 2006: 115).

2. Las mujeres en la literatura de fin de siglo XIX

Como hemos visto hasta este momento, el adulterio y el divorcio son discutidos a lo largo de los últimos treinta años del siglo XIX. Ésta es tan sólo una de las batallas que se deben librar ante la emergencia de la modernidad en la sociedad mexicana y que no pasan por alto los escritores contemporáneos. La discusión se desarrolla en otras latitudes y como respuesta, surgen textos literarios —baste nombrar como ejemplo el caso de Francia, que revisamos de manera muy somera en el apartado anterior, y la aparición de *Madame Bovary* o diversos cuentos de Maupassant (*El cuarto 11*, aparecido en *Gil Blas* el 9 de diciembre de 1884; *El asesino*, publicado en el mismo periódico el 1 de noviembre de 1887, por citar algunos ejemplos).

De la misma manera sucede en México. Los relatos cuyo móvil principal es el adulterio están presentes también en los periódicos mexicanos. Un caso temprano es el de la narración *Infraganti delito*, de Manuel Gutiérrez Nájera, publicado en *El Cronista de México* el 11 de junio de 1881, o *Juan el organista*, también del Duque Job, aparecido por entregas entre el 1 y el 22 de junio de 1884 en *El Nacional*; *El divorcio*, novela inconclusa de José Tomás de Cuéllar que apareció entre agosto de 1883 y febrero de 1884 en *El Diario del Hogar*; o *Un adulterio* de Ciro B. Ceballos, publicado entre el 30 de septiembre y el 6 de octubre de 1901 en *El Universal*. Éste no es el lugar ni el momento para realizar un recuento exhaustivo de los relatos y novelas que hablan sobre el tema en cuestión durante esta temporada, pero basten por el momento estas menciones para mostrar la necesidad de tratar el tema para los narradores de la modernidad porfiriana.

Como ya se ha dicho también, antes de escribir su primera colección de obras narrativas, el joven Federico Gamboa se dedica a la crónica periodística. Justamente, una de sus primeras crónicas versa sobre la presentación de *Divorçons*, comedia a la que Gutiérrez Nájera le dedicara algunas cuartillas.

Manuel Gutiérrez Nájera, columnista de publicaciones científicas y liberales, escribió una serie de artículos sobre cierta obra de teatro llamada *Divorçons*²⁴, la cual fue escrita por Victorien Sardou, y que fue presentada en el Gran Teatro Nacional de la ciudad de México el 7 de febrero de 1882. El argumento de esta obra de teatro puede leerse en el primero de estos artículos, aparecido en las “Crónicas color de rosa” del periódico *La Libertad*²⁵ el 12 de febrero de 1882, la línea que sobre la que se sostiene la acción es la siguiente: Cyprienne desea divorciarse de su esposo, des Prunelles, para casarse con su amante en turno. Nájera discurre sobre la moral de esta pieza teatral que enseña a los maridos a comportarse como amantes para poder mantener la felicidad de su matrimonio.

La moral de la pieza viene siendo la siguiente: el divorcio es nulo, porque lo agradable para la mujer es engañar a su marido y para el hombre, tener una mujer por cuenta ajena. El divorcio suprime las citas en lugares excéntricos, las escapatorias, las personas echadas, el misterio. El divorcio, entonces, es bueno para los amantes. No, porque los maridos divorciados se reconciliarán con su sus mujeres... siempre que quieran convertirse en sus amantes (*La Libertad*, 1882: 280).

²⁴ “Comedia en tres actos de Victorien Sardou, representada con el mayor suceso en los principales teatros de Europa, y cerca de 400 veces en el Teatro del Palais-Royal, París”, según aparece en la cartelera publicada el 5 de febrero de 1882 en *Le Trait d’Union* (pág. 3).

²⁵ “En 1878, una nueva generación de intelectuales encabezada por Justo sierra, lanzó el periódico *La Libertad*, que se definía como liberal conservador. Se plantean allí los principios de la política científica y positivista, encaminada a la justificación de la concentración y centralización del poder en el ejecutivo” (Pérez Rayón: 156). Resulta muy interesante que en un periódico científico aparezcan este tipo de notas que abiertamente censuran con base en principios morales y no empíricos. Éste es un verdadero ejemplo del choque entre la religión tan arraigada en las costumbres mexicanas, las enseñanzas morales producidas por la misma y el intento de trasplantar un sistema positivo que le dé progreso a la sociedad porfirista.

Una semana más tarde, en *El Nacional*, publica la continuación de su crítica moral. El 18 de febrero aparece “A propósito de la moral de *Divorçons*”. Este artículo incluye también una serie de reflexiones sobre el carácter de la mujer francesa y sus diferencias con las mexicanas. Esto, atribuido al hecho de que la obra de teatro de Sardou no debería ser representada para el público femenino, el cual, desgraciadamente, acudió al Teatro Nacional, pues es costumbre familiar mexicana que todos asistan al teatro. Verdaderamente es interesantísimo leer que el principal promotor del afrancesamiento en México, resulta un conservador y moralista en cuanto al tema del divorcio y la moral que debe regir la vida en pareja.

La mujer [francesa] empieza a conocer la vida cuando se casa. Entonces va a casi todos los teatros; arruina a su marido con las cuentas de la modista, y a sus amigos con las cuentas del joyero. Aquí pasa lo contrario. La mujer mexicana, desde que se casa, renuncia al mundo y a sus pompas, se oculta en el hogar, cría y educa a sus hijos, no teje como Penélope esa tela que no se acaba nunca, pero teje otra tela que no se halla ni en las leyendas orientales: la felicidad. La mujer mexicana es la mujer por excelencia del hogar (*El Nacional*, feb. 1882: 288).

El tercer artículo de esta serie aparece en *El Cronista de México* el 19 de febrero. En éste, Can-Can –que así lo firma– afirma categóricamente sobre la cuestión del adulterio moral en la obra de Sardou. Para Nájera vale lo mismo el adulterio aunque no se haya consumado de manera física, pues “si el alma se entrega, poco importa que el cuerpo quede puro” (293).

La respuesta no se hace esperar. Luego, en un artículo titulado “La mujer francesa” –publicado en *El Nacional* entre el 2 y el 4 de marzo de 1882, contesta una carta enviada

por un redactor del *Trait d'Union*²⁶ de nombre Régagnon. La crítica de este corresponsal versa sobre la falta en la que incurre el Duque Job al calumniar a las mujeres francesas. Nájera arremete contra esta acusación, y especifica que no puede referirse más que a las mujeres parisinas, aquellas que pasan sus días y noches en los grandes salones. La argumentación del duque Job resulta muy interesante puesto que se funda sobre el conocimiento de la sociedad parisiense obtenido a través de las lecturas de novelistas y dramaturgos. “No se da entera fe a las afirmaciones aisladas de cada uno de ellos, pero, reuniéndolas y comparándolas, se deduce, por medio del criterio sano, la verdad, [por ello, para su crítica moral] ocurrí a los observadores y a los moralistas” (*El Nacional*, marzo, 1882: 125-126). Para Gutiérrez Nájera, existe una distancia entre la sociedad parisina y la mexicana –otra vez es necesario recalcar que en París también se debate la cuestión del divorcio– y considera que la polémica que intenta desatar Régagnon es completamente ociosa, pues los mismos escritores franceses –los moralistas que revisó– son quienes critican la moral de las mujeres en la Ciudad Luz. Pelletan, por citar un ejemplo, sostiene que París está llena de “Bovarys” dominadas por los sentidos, “dominadas por la doble influencia de la histeria física y de la plétora moral” (*El Nacional*, marzo, 1882: 131). El adulterio, para Michelet es una cuestión inherente al matrimonio;

²⁶ *Le Trait d' Union. Journal Universel* tenía como director propietario a Isidore Berthier durante el año de 1882. La redacción se ubicaba en la calle de San Juan de Letrán. J.L. Régagnon, según aparece en la publicación, es el redactor responsable de todos los artículos no firmados. Los días 2 y 4 de febrero de 1882 aparece en este periódico el reportaje “A propos du divorce”, Desgraciadamente la copia del periódico está manchada y no se distingue si el reportaje está firmado o no. La postura del redactor gira en torno al maltrato que sufren las mujeres a manos de los maridos celosos, producto de la falsa idea religiosa de la tentación de Eva y el consecuente trato de éstas al haber sido catalogadas como seductoras y pecaminosas. Motivo éste por el cual es fácil repudiar a una mujer en cualquier sociedad (como expone a lo largo de todo el escrito) y finiquitar el divorcio. “Enfin, la contemplation de l’infortune générale des femmes embrasse tous les temps comme tous les lieux. De toutes parts, ce n’est qu’injustice envers leurs personnes et çavers leurs droits” (4 feb: 2). (En fin, que la contemplación del infortunio que persigue a todas las mujeres es un elemento que aparece en todos los tiempos y en todos los lugares. De cualquier manera que se vea, esto no es más que una injusticia en contra de sus personas y de sus derechos).

que no avergüenza ni a los amantes ni a los maridos y que su única razón de ser es librarse del fastidio. Por el contrario, dice el Duque Job: “Aquí las mujeres que engañan son señaladas con el dedo, como si tuvieran su aviso en la cuarta plana de los diarios. [...] no hay demandas de divorcios, ni maridos que maten, ni mujeres que deshonren. Aquí tal vez pecamos por un exceso de virtud [...] no espere usted [dice a Régagnon] que continúe ocupándome de un asunto que no produce ni cien pesos” (*El Nacional*, marzo, 1882: 132). El tema del adulterio en el teatro le da a Gutiérrez Nájera tela para otro artículo más, el correspondiente a la reseña de *Los guantes del cochero*, de Javier Santero y van Baumberghen, comedia presentada el 12 de abril del mismo año en el Teatro Principal. El tema es el mismo que en la obra de Sardou, con la novedad de que el adúltero es el marido y la mujer burlada decide transformarse en la amante para recuperarlo —cierta metamorfosis— de la que el Duque Job sólo alcanza a decir: “la esposa ofendida por un necio o por un infame debe dejar que su marido vuelva a ella por la fuerza invencible de las cosas, y si no vuelve, ¡peor para él!”²⁷ (328).

Como ya se había dicho, Gamboa escribe su propia crítica sobre la comedia del francés. El mexicano expresa su sorpresa ante la pluma tan seria de Sardou, que fue capaz de crear una obra teatral tan inmoral e inverosímil. El cronista desprecia el temperamento del marido y la morbosidad existente en aquel que escucha la confesión perversa de su esposa:

²⁷ Aún con el carácter moralista que ha permeado en todos estos artículos, Gutiérrez Nájera también hace referencia a otro drama, *La cruz del matrimonio*, de Luis de Eguílaz, estrenada en 1861. En esta obra, la mujer engañada se resigna a perder a su esposo. Para el Duque, ésta tampoco es la postura que debe adoptar una mujer ante el adulterio. A Nájera no le interesa en lo más mínimo promover el estoicismo propio de la moral católica.

¿Puede suponerse ya no un esposo ni un amante siquiera que, teniendo sentada a la mujer querida, no sólo oiga sino que la instigue a confesar todos esos detalles indignos que forman el principal encanto de unas relaciones ilícitas? ¿Y qué, el señor Sardou se olvida de una manera lamentable de que si por desgracia los malos matrimonios abundan, en cambio los buenos están en razón directa para permitirse sentar como moraleja que para que una mujer ofuscada vuelva sobre sus pasos, se necesita tratarla como a meretriz perfecta, llevándola a un *tête à tête* en gabinete particular y allí excitarla fisiológicamente? ¡Qué grave error! Yo, el último de los periodistas, protesto de una manera enérgica en nombre de la mujer mexicana (8 de enero de 1886, 2)²⁸.

A mi juicio, lo más interesante de esta crítica no es la postura ideológica propia de un defensor del matrimonio y de las buenas costumbres, sino que dentro de éste, existen pequeñas fracturas que, en este discurso se observan y que me permiten comenzar a plantear que Gamboa observa de una manera más compleja las relaciones adúlteras. En todas las notas revisadas en el apartado anterior, existe una clara perspectiva de rechazo ante el delito del adulterio y, dependiendo de quien escribe —así como de su posición positivista o iusnaturalista— la condena o la justificación del divorcio. Gamboa se abre paso ante estas posiciones casi maniqueas y complejiza su tratamiento al mencionar en una misma frase: “esos detalles *indignos* que forman el *principal encanto* de unas relaciones ilícitas”²⁹ con lo cual apunta hacia la necesidad de hablar del inescapable atractivo de lo prohibido, de lo sensual y de lo erótico en un marco de moralidad católica

²⁸ Las crónicas de Federico Gamboa que utilizo están editadas por Adriana Sandoval, a quien agradezco que me haya facilitado su trabajo. El volumen se encuentra en impresión.

²⁹ Una crónica aparecida el 18 de marzo de 1886 en *El Diario del Hogar*, nos ayuda a comprender que ya desde esos momentos, el joven periodista está pensando en el tema. En esta crónica, el escritor critica a un director de orquesta casado que seduce a una jovencita y huye con ella. Gamboa lo considera un taimado, pero con todo y ese juicio, el cronista asegura que “hubiera dado algo, si lo tuviera, por presenciar esas relaciones clandestinas en las que todo ha de ser carreras, ocultaciones y fingimientos”. Federico Gamboa es muy puntilloso cuando asegura que este tipo de aventuras conllevan una suerte de obstáculos, el primero de ellos, y el que considera más importante, es el que el amante debe saber administrar su dinero para mantener dicha aventura. Al mismo tiempo, introduce, por medio de la ironía, una crítica que es mucho más dura acerca de estos menesteres: el arte de la seducción se lleva bien con las capas y las espadas. Para el hombre moderno, que utiliza choclos y bombín, el efecto que causa es grotesco. Así pues, los lances entre caballeros por la seducción de una dama, o por la limpieza del honor no tienen cabida en la sociedad moderna decimonónica según Gamboa.

o socialmente progresista. La otra fractura que abre es la consideración de que no todos los matrimonios son buenos. Existen, dice Gamboa, los malos y los buenos. Al escribir esta afirmación, nuestro autor desautoriza el discurso del matrimonio convenido y consagrado por las leyes —legales o religiosas— como base de las relaciones entre pareja³⁰. Federico Gamboa está abriendo la puerta a una consideración más profunda sobre los temas concernientes al amor, el adulterio y el erotismo. Esta necesidad de explorar con profundidad las relaciones humanas es lo que dará pie a que durante más de diez años, su narrativa tenga como temas principales las múltiples caras del amor, las relaciones humanas y el juicio de la sociedad.

2.1 La mujer despierta. La lucha entre la tradición y la modernidad en los relatos de adulterio de México a fin de siglo XIX

El fin de siglo XIX es una época marcada por cambios fundamentales en los conceptos de matrimonio, divorcio, honor y adulterio. Durante esta época, la sexualidad humana se discute también entre los círculos de conocimiento, como lo han comprobado ya Peter Gay en su *Experiencia burguesa* o Eduard Fuchs en su *Historia de la moral sexual*. Como una nota introductoria en la investigación, es necesario establecer una noción acerca de la

³⁰ En otra de sus columnas del *Diario del Hogar* (7 de agosto de 1887, p. 1) Gamboa escribe sobre el matrimonio de Manuel Garrido con Maura Alfaro. En ella, por cierto, se declara a sí mismo “enemigo en servicio activo del sagrado vínculo”. En este caso, al iniciar la crónica, el escritor nos habla acerca de la necesidad de utilizar “tinta rosa” para hablar de cierto tipo de acontecimientos. “Los matrimonios *por amor* son los que con más justicia la reclaman” (las cursivas son mías). Con esta afirmación, Gamboa enjuicia claramente la necesidad de hablar acerca del vínculo matrimonial en dos tonos distintos, dependiendo de las razones por las cuales se une tal o cual pareja. Incluso, al final de esta crónica, el periodista censura su pluma diciendo: “¿Por qué ha de saber el público que existen personas en la firme creencia de que poseen un pedazo de gloria que como avaros tratan de esconder?”.

sociedad burguesa de fin de siglo XIX y donde florecerán los textos que abordaré más adelante.

La sociedad burguesa, establece Eduard Fuchs, es una sociedad basada en la norma del respeto por la decencia externa. La exploración de la sexualidad, presente en *Juliette de Sade*, *Las relaciones peligrosas* de Chardelos de Laclous y *Fanny Hill* de John Cleland —por citar algunos ejemplos— fue barrida por la noción de orden y progreso que reinó en el pensamiento burgués del siglo XIX. “La quintaesencia de la decencia externa consiste en una eliminación lo más perfecta posible de todo lo sexual en el comportamiento público” (Fuchs: 95). La conversación sobre el sexo está prohibida en los círculos de señoritas decentes. Como ya ha sido demostrado, la moral sexual tiene dos rostros, pues mientras para las mujeres el tema está vedado, los hombres pueden explorar “libremente” los placeres de la carne. De ahí que sea este siglo en el que crece desmesuradamente la prostitución en las grandes ciudades. El honor juega una parte importante en esta moralidad, tal y como lo demuestran casos como el de las señoritas que pierden su honor por besar a un hombre que no es su prometido oficial; o el de los embarazos fuera del matrimonio (acto que aún en nuestros tiempos sigue siendo un estigma social en algunos estratos de la sociedad). Con todo, es muy importante tomar en cuenta que la aparente moral imperante del siglo es solamente una fachada, necesaria para el buen funcionamiento de la moral burguesa; es esta la razón por la cual existen refranes populares como “si no sois castos, sed al menos disimulados” (Fuchs: 101). Así, aparece en el escenario de la burguesía decimonónica la casa chica, los paseos en

carruajes cerrados y los apartados en los bares y restaurantes, como lo prueban diversos fragmentos de la narrativa de fin de siglo XIX³¹.

La sociedad burguesa extiende su control hasta las maneras de concebir el amor y el matrimonio. Los textos que hablan sobre las relaciones amorosas, y cuyos protagonistas son las mujeres, transitan entonces hacia otro género discursivo. Mientras que en el siglo XVIII aparecen personajes como Juliette de Sade o la marquesa de Merteuil de Laclos, que son mujeres con amplio conocimiento del poder que tienen al hacer uso de la sexualidad, los personajes femeninos en la literatura del siglo XIX se alinean con una dicotomía que impera desde la Edad Media: la dicotomía Eva-María. Amparados bajo este pensamiento, los escritores entregaban novelas y relatos a “hombres y mujeres jóvenes cuyos encuentros emocionales dibujaban la mayor parte de las novelas, podían navegar por los peligrosos mares del amor, sólo para dirigir sus naves al fin hacia el seguro puerto del matrimonio, bendecido por la aprobación paterna incondicional y la promesa de una felicidad invariable” (Gay: 138). En esta metáfora, la dicotomía María-Eva funcionará entonces como una especie de timón que ayuda a los hombres para conocer cuáles serán las consecuencias de relacionarse con cualquiera de los dos tipos de mujer. Ésta última, por otro lado, después de la igualdad que trajo consigo el Siglo de las Luces, debe ser reeducada como la reina del hogar, defensora del honor de su marido, abnegada y sumisa. Por ello, en la literatura de fin de siglo: “la imagen de una mujer emancipada, y por ello

³¹ “El hombre perteneciente a los círculos pudientes suele mantener muy a menudo a una amante, pero nunca saldrá con ella ni se dejará ver mucho con ella en público. Es un gran frecuentador de las prostitutas, pero las buscará y encontrará por vías ocultas; en la calle seguirán siendo para él el despreciable tumor pestífero en el cuerpo de la sociedad. La dama decente considerará así mismo en miles de casos mucho más apetecibles las caricias de uno o varios hombres que los placeres que le ofrezca su marido. Pero no se comprometerá a sí misma ni lo comprometerá a él, procurando con todo rigor, que la servidumbre no se cruce nunca en su camino. La mujer totalmente correcta, empeñada en mantener su alcoba en una absoluta pureza, exige a sus amantes para la cita un apartamento donde poder encontrarse sin llamar la atención” (Fuchs: 95).

feliz, queda reprimida en favor de una representación de mujeres que no quieren vivir como minoría y se hunden precisamente por su calidad de minoría: Bovary, Karenina, Effie Briest” (Mayer, 1982: 40). La mujer está en peligro de formarse la neblina cerebral³² que conlleva al adulterio y al suicidio, como sucede con *Madame Bovary*.

Son muchos los registros de la narrativa que mantienen esta tradicional dicotomía, como lo demuestra el ensayo de José Ricardo Chaves *Los hijos de Cibeles*, Bram Dijkstra en *Idols of Perversity* y Erika Bornay en *Las hijas de Lilith*. Solamente Chaves ha tomado en cuenta el corpus que me atañe, el de la literatura mexicana, sin embargo, deja de lado las manifestaciones de *femmes fatales et fragiles* en la literatura de adulterio mexicana, motivo por el cual decido aproximarme a estos registros como un antecedente para contextualizar y entender la narrativa de Federico Gamboa.

³² Para Tony Tanner, la neblina cerebral de Emma está producida en primera instancia por la imposibilidad de identificarse con su padre, pero tampoco ha logrado adquirir identidad como esposa de un burgués como Charles Bovary. “it is indeed a critical period of great sadness and may even produce suicidal moods. This is a conventional pattern of life in bourgeois or petit-bourgeois terms” (Tanner: 235, éste era en realidad un periodo crítico de gran tristeza que podía producir instintos suicidas. Este fue un modelo convencional de vida en los términos de la vida a un burgués o un pequeño burgués). Como tal, esta neblina se ve intensificada por las lecturas de Emma, como lo demuestra más adelante el mismo autor utilizando como ejemplo el episodio de la ópera en Rouen. Emma asiste a la representación de Lucia di Lamermoor, y no tiene problemas para recordar la historia, puesto que entre sus lecturas se encuentra la novela de Sir Walter Scott en la que se basa la ópera de Donizetti. Lucia intenta matar a su marido antes que pasar con él la noche de bodas, debido a que su matrimonio fue arreglado y ella está enamorada de Ravenswood. Lucia, enloquecida, muere después de herir a su marido lo cual le otorga características propias de *femme fragile*. De regreso a la novela de Flaubert, Tanner resalta el trabajo del narrador que presenta escenas inconexas de la ópera, lo cual nos ayuda a entender que es de esta manera como Emma la recuerda. Sobre este recuerdo, el único momento lúcido que impera en la memoria de Madame Bovary es el sonido de las gaitas entre la *neblina*. (Tanner: 339, las cursivas son mías).

2.2 La mujer discreta y pura

Para una mujer casada las faltas de su marido deben ser cosa sagrada. [...] El pecho de una esposa debe ser el sepulcro de las faltas de su esposo, debiendo ella estimar el buen concepto de éste en más valía que se propia vida de ella. Cuando no es así, la mujer quebranta el voto matrimonial.

“Discreción conyugal”, en *Semana de Señoritas Mejicanas*, México, 1851, p. 130.

La revolución burguesa trajo consigo la necesidad de interponer lugares de trabajo, según dice Walter Benjamin. El *intérieur* burgués coincide con los espacios pequeños. Empresarios que administran sus bienes desde las oficinas. Si bien, el pensamiento romántico se había centrado, entre otros puntos, en la individualidad, el moderno mundo burgués cerró aún más este espacio. El mundo del *intérieur* es el propio universo de estos hombres, el centro de operación desde donde pueden asistir “el teatro del mundo” (Chaves: 48).

Si la oficina es el espacio interior al que está confinado el hombre de la burguesía, el hogar será su equivalente para la mujer. Durante los primeros años de su vida, es considerada hija del hogar, propiedad del padre de familia y sólo saldrá —de manera adecuada— tras el matrimonio. El matrimonio de una mujer burguesa conlleva la posibilidad del negocio, una buena dote, la posibilidad de acceder a una renta y al buen nombre familiar. Aunque no es una regla general, la mayor parte de los matrimonios entre familias burguesas no están basados en el amor. Como un resultado de estas relaciones, a cambio de la protección financiera y de una posición en la sociedad, hombres y mujeres firman el contrato matrimonial. A partir de tal momento, se espera que la mujer: “aspire a

la pureza vestal de la monja”. Para Auguste Comte, “the mission of woman is to save man from the corruption, to which he is exposed in his life of action and thought’. In return, it was the man’s responsibility to relieve ‘the loving sex from every anxiety which can interrupt the force of those affections’”³³ (Dijkstra: 14). El papel de la mujer en la casa es el de formar las costumbres, y por lo tanto, educar bien a una mujer, equivalía a educar a toda una familia en la urbanidad³⁴.

Y es justamente ese espacio en el que se desenvuelven las acciones cuyas protagonistas son mujeres de la sociedad burguesa. El hogar es el amparo de la familia y de las costumbres, al contrario de la calle, la ciudad y los espacios de la modernidad. Por ello, la mujer casada no sale de su casa, sino que se dedica a hermosearla —y a hermosearse ella misma—. La reina del hogar, enclaustrada, debe soportar estoicamente cualquier delito que su marido cometa en el exterior, como bien lo demuestra Manuel Gutiérrez Nájera en el siguiente fragmento de *Aventuras de Manon*:

Pasma, en efecto, cómo ciertos hombres dejan en casa, triste y solitaria, a una mujer cuyos encantos y atractivos no pueden ni remotamente compararse con los de esas enclenques que el vicio desmejora y encanalla [haciendo referencia a las coristas]. Mil solteros se apresurarían a consolar a esas hermosas abandonadas que sienten en el cuello de su alma

³³ “La misión de las mujeres consistía en librar al hombre de la corrupción, a la cual estaba expuesto por su vida, tanto en la acción como en el pensamiento. A cambio, el hombre tenía como responsabilidad quitar del sexo débil la ansiedad que podía interrumpir la fuerza de sus afectos” (traducción propia).

³⁴ La discusión de la educación escolar femenina, por lo menos para las clases sociales media y alta, fue un tema muy socorrido durante el gobierno de Porfirio Díaz. Hubo dos Congresos Nacionales de Instrucción Pública en 1889 y 1890. “La *misión* del gobierno era educar a la mujer para ponerla en aptitud de cumplir las obligaciones propias de su sexo como encargada del gobierno doméstico, como madre de familia y como mujer de sociedad. Sin embargo, la polémica sobre *cómo* educar a la mujer y *para qué*, continuaba a finales del siglo XIX, a pesar de los avances de los Congresos Nacionales. [...] El avance que se consigue para “el bello sexo” es darles una buena educación y una sólida instrucción elemental para cumplir su misión en la vida: ser buenas madres de familia y cumplir con sus deberes de coser, lavar, planchar, así como a guisar y ser buenas reposteras, que aprendieran a comprar, hacer las cuentas de la cocina y a dirigir los quehaceres de la casa. Adquirido esto, y si había tiempo, aprender a tocar el piano y pintar, y cuando llegara el tiempo, casarse y comprender que la felicidad no dependía de la fortuna o posición social de su esposo, sino en el carácter y cualidades morales que tuviera. Si bien con estos ‘adelantos’ educativos, la mujer ya no era ‘cosa’, sino ‘persona’, aún quedaba sujeta a que su esposo, la sociedad y el gobierno decidieran sobre su vida” (González y Lobo: 57).

—si puede permitirse esta metáfora— el pie de una insolente bailarina. Por fortuna para los maridos calaveras, la mayor parte de esas mujeres olvidadas no conoce el placer de la venganza: se resigna al desprecio y comprime los movimientos de su orgullo con los dos brazos de la cruz católica. Los amantes de esas esposas sin esposo son los hijos. Ellos son los únicos que sienten la opresión de sus brazos, el húmedo contacto de sus labios y los latidos de su corazón (Gutiérrez Nájera, 1884: 654).

2.3 Una adúltera y *belle dame sans merci* de la literatura finisecular mexicana

Siempre ha habido mujeres fatales en el mito y en la literatura, porque mito y literatura no hacen más que reflejar fantásticamente aspectos de la vida real, y la vida real ha ofrecido siempre ejemplos más o menos de femineidad prepotente y cruel. Mario Praz. *La carne, la muerte y el diablo*. p. 347.

Femineidad prepotente y cruel, ésta es, por supuesto, una visión marcadamente machista. En un mundo en el que son los hombres, en su mayoría, quienes escriben la literatura y quienes dictan la cultura y las normas sociales, es fácil comprender que una mujer con aspiraciones de igualdad sea vista como arribista. El uso del tópico y la acumulación de clichés literarios, según manifiesta Praz en *La carne, la muerte y el diablo*, cristaliza el tipo de la mujer fatal en las manifestaciones culturales del siglo XIX.

Como menciona José Ricardo Chaves, a través de su investigación fundada también en Djikstra y Praz, las cualidades más tangibles de la mujer fatal son la extrema belleza — vinculada sobre todo con la cabellera y los ojos—, la extranjería, que le otorga un toque exótico y la desmesurada y voluptuosa sexualidad. La mujer fatal, entonces, es la encarnación del temor de castración del hombre (Chaves: 99). Lo demuestra la resurrección de mitos como los de Salomé y Cleopatra, la presencia de seres fantásticos como la vampira Clarimonde de Gautier y su homónima, la tejedora de vestido negro y

motas moradas en *La araña* de Hans Heinz Ewers. El repertorio de mujeres fatales es mucho más amplio que el de las *femmes fragiles* y no se circunscribe solamente a las mitológicas o fantásticas, sino que también está presente entre las mujeres de la “realidad” literaria. En el caso mexicano tendremos la presencia de mujeres como Elena Rivas —la *Salamandra* de Rebolledo (1919), de la que ampliamente escribe Chaves— que domina a Eugenio León y lo conduce al suicidio.

Una típica mujer fatal hace incursión en el tema del adulterio dentro de la narrativa mexicana, se trata de Geraldine Kerse, de *Un adulterio* de Ciro B. Ceballos, publicada en *El Universal* en 1901. Bella, esbelta y pálida, como Clarimonde, es una mujer que aparece por primera vez en la narración, llena de cólera ante Rogelio Villamil. Geraldine es la viuda de un rico británico, extranjera, hija de una familia escocesa según se dice y educada en Hannover, por lo que se deja sentir la lejanía de la educación católica en su haber. Geraldine sabe dominar la voluntad de Villamil a través de las negativas, como lo hace Elena Rivas, pues mientras Rogelio se apasiona más con la presencia de Kerse, ésta se niega constantemente, alegando que el único amor que ha sentido y sentirá, es el que tiene por su esposo fallecido. Villamil es presa de los celos, en principio por el recuerdo del difunto, en segundo lugar por las atenciones con las que Geraldine atiende al gorila que la acompaña a todos lados.

La historia se desenlaza en un cuadro patológico extremadamente violento para la sociedad de inicios del siglo XX. El matrimonio entre Villamil y Kerse se ve manchado por la relación sexual constante que ésta tiene con el gorila. El mono iracundo, como una extensión de la cólera con la que hizo aparición Geraldine al inicio de la novela, asesina a

Villamil después de que éste ha sido testigo del acto zoofílico. Para Rafael Pérez Gay: “El asunto del amor y el sexo que desemboca en la muerte es parte de una herencia romántica que creyó que el cultivo del exceso y la búsqueda de lo patológico podía devolverle a la vida personal su verdadera dimensión y contrarrestar el mundo gris de la paz porfiriana” (Pérez Gay: 2003). Así pues, Kerse atrae como una viuda negra a Villamil y lo destruye.

Por estas razones, me parece muy importante considerar que Clotilde Granada, en *Suprema ley*, es un personaje construido con diversas características de la mujer fatal, a la que además, a través de la visión de Julio, alcanzamos a percibir como dominante y seductora. Lo importante a resaltar en el capítulo apropiado es que el personaje de Clotilde no es el de una *femme fatale* típica, sino uno construido con distintas facetas de comportamiento, con sentimientos manifiestos y también con elementos que la acercan al terreno del mundo cotidiano finisecular mexicano.

3. ¿El honor en peligro? De los valores tradicionales a la revolución del mundo moderno

He revisado en el apartado anterior los tópicos literarios de *femme fatale*, *femme fragile*, en contraste con la construcción ideológica de la mujer moderna. Como se ha dicho ya, la libertad del cuerpo y de las sensaciones es un elemento nuevo en la literatura mexicana del adulterio de fin de siglo XIX. Un segundo elemento, todavía más interesante, consiste en el hecho de presentar personajes masculinos que son los protagonistas de la relación adúltera, como veremos a continuación.

Para ello, primero me parece necesario iniciar con una contextualización sobre el llamado status del hombre burgués, concepto al que se adaptan los personajes masculinos de “El mechero de gas”, *Apariencias* y *Metamorfosis*. A un lado quedará Julio Ortegá, de *Suprema ley*, por ser un empleado de mediana categoría en los juzgados de la cárcel de Belén. Esta conceptualización me permitirá abordar otro tránsito más o menos semejante al que propone Gamboa con sus personajes femeninos, sólo que en este caso se mueve en otra dirección: de la oxidada noción del honor masculino (propio de los personajes que, a través del duelo y del uxoricidio lavan su mancha en el Siglo de Oro), hacia la modernidad presente en el pensamiento positivo de los abogados Luis y Pedro y la vivencia del aquí y ahora presente en un pretendido dandy como Rafael Bello.

Como ya se ha anotado anteriormente, la sociedad burguesa está basada en el respeto de la decencia externa. A fin de siglo XIX esta decencia se encuentra en plena fractura, como explica Peter Gay en *La experiencia burguesa*: “era una exasperante época de transición, época en la que era imposible pasar por alto el impulso del cambio y la necesidad de control” (Gay: 391). El hombre burgués, dice Alain de Benoist, es el protagonista de buena parte de la historia desarrollada desde el siglo XVII y hasta la actualidad; producto del cambio de paradigma económico y político. El hombre burgués rompe con el estado absoluto y a su vez arrasa con los antiguos valores estableciendo un precio y un costo para los objetos. Con la llegada del siglo de las revoluciones:

El burgués del siglo XIX se define al mismo tiempo por su estatus, su rango, su fortuna y sus relaciones. Tanto sus costumbres como sus elecciones matrimoniales atestiguan su reverencia por la apariencia, las convenciones y el orden establecido. Es la época de este “cristianismo burgués” contra el que arremeterán Bloy, Péguy y Bernanos, y que le lleva a Proudhon a acusar a la Iglesia de haberse “situado como criada al servicio de la burguesía más repugnantemente conservadora”. Es también la época en que el “progreso” triunfa en

forma de ideología científicista: el burgués cree en la ciencia al igual que cree en el ferrocarril, el ómnibus y el alumbrado de gas. Pero es sobre todo la época del burgués grotesco, del que se mofan los románticos, los artistas, la bohemia... [...] Flaubert, quien profesa que la única forma de ser un buen burgués es dejar de serlo, lanza su célebre imprecación: “Llamo ‘burgués’ a todo lo que piensa bajamente” (Benoist: 48-49).

Esta moralización secularizada está presente en el pensamiento filosófico del siglo en cuestión. Ante el hombre burgués se abre la posibilidad de ser un individuo (como ya lo habían planteado los románticos), “con un conjunto de leyes propias, [que] necesita de sus propias habilidades y astucias para su auto-conservación, auto-elevación, auto-despertar, auto-liberación. Las posibilidades son a la vez gloriosas y ominosas” (Berman: 9). En la sociedad de este siglo, el hombre burgués es entonces aquel que tiene la posibilidad de decidir lo que es bueno y lo que es malo, de acuerdo con su posición social. Ya no depende de un estado absolutista y, por el contrario, sólo espera de los poderes públicos la garantía de seguridad que le permita disfrutar sus bienes sin riesgo. Este panorama abre entonces la posibilidad de cometer ciertos delitos “menores” como el adulterio, incluso a la luz de la mirada pública. Por supuesto, la sociedad permite con mayor libertad que los hombres cometan este delito por el simple hecho de que, como ya se ha mencionado, no es en ellos en quienes se deposita el honor de la familia³⁵.

Un ejemplo de hombre burgués, adúltero además, es Georges Duroy, el *Bel ami* de Guy de Maupassant (1884). Hijo de campesinos de Rouen, Georges se hace de fama y

³⁵ Baste como ejemplo literario el final de *Las vengadoras* (1884) de Eugenio Sellés, amigo de Benito Pérez Galdós, en donde aparece un adúltero hombre. La obra termina con el suicidio de Luis, quien engaña a su mujer con una prostituta llamada Teresa, la cual lo abandona cuando éste ya no tiene dinero. Dice Peter Bly: “hacia el final del drama, Sellés vuelve a exponer por su portavoz, el General, sus ideas sobre el ‘doble estándar’ de las leyes españolas aplicadas a este crimen cometido por uno u otro sexo: “Nos juramos fidelidad mutua ante el mismo altar. ¿Rompe el deber la esposa? Pues infamia y castigo. ¿Lo rompe el esposo? ¿Qué importa? Olvido e indulgencia. ¡Como si el deber tuviera sexo!”. El investigador asegura que la presentación de esta obra causó gran escándalo y Sellés fue obligado a refundir la obra (Bly: 1215-1216).

fortuna tras ser contratado como periodista para *La vie française*. Se convierte en un burgués al mismo tiempo que se relaciona con tres mujeres: Mme. Clotilde de Marelle, esposa de un funcionario que trabaja lejos del hogar familiar —y que, eventualmente, se convierte en amigo de Duroy—; Madeleine Forestier, esposa del Charles, periodista de mayor categoría en el mismo diario donde trabaja y Mme. Virginie Walter, esposa del director del periódico. Una vez muerto Charles Forestier, Georges contrae matrimonio con Madeleine, la cual, a través de sus contactos y su buena prosa, lo ayuda a escalar posiciones, tanto en el periódico, como en la sociedad parisina. Resulta interesante observar cómo Clotilde y Virginie son mujeres adúlteras enamoradas de Duroy, mientras que Madeleine, la única que no cometió adulterio durante la vida de su primer esposo, es quien se casa con Duroy sólo para ser obligada a divorciarse en los últimos capítulos. El periodista, al final de la novela, ya es un hombre rico, que aprendió a satisfacer sus deseos a través del arribismo; hombre burgués que desea asegurar su fortuna a través del estatus y posición. Para lograr acceder a la fortuna de la familia Walter (el dueño de *La vie française*), Georges planea divorciarse de Madeleine y denuncia el adulterio de su esposa Madeleine con Laroche Mathieu, ministro de Asuntos Exteriores de la república. La escena se desarrolla en el apartamento de los amantes³⁶. Duroy lleva al juez y a la policía al lugar para sorprender a su esposa en flagrante delito.

³⁶ La descripción de la escena es fascinante, sobre todo si se compara con el escenario en el que se llevan a cabo los encuentros de Georges Duroy y Clotilde Marelle: El encuentro amoroso de Madeleine Forestier y el ministro se lleva a cabo en un “apartamento amueblado corrientemente, donde flotaba ese olor odioso y pesado de las habitaciones de hotel. Un olor que emana de las cortinas, de los colchones, de los muros y de las sillas. El olor de todas las personas que han vivido o se han acostado un día o seis semanas en este alojamiento público. Personas que dejan un poco de su olor, de ese olor humano que, unido al de los precedentes, forma un hedor confuso, dulce e intolerable que resulta el mismo en todos los sitios” (Maupassant: 404). Mme. de Marelle rentó un apartamento para los encuentros con Duroy: “el salón estaba tapizado con papel rameado, bastante alegre. Poseía un mueble de caoba recubierto en *reps* verdoso con

Georges, que fue amante de las dos mujeres, termina casado con la hija mayor del matrimonio Walter, lo cual lo hace un hombre rico; toma el título de barón y transforma su apellido en Du Roy. Incluso, el obispo que lo casa con Suzanne lo reconoce como uno “entre los más dichosos de la tierra, entre los más ricos, y los más respetados. Usted, señor, cuyo talento está por encima del vulgo, usted que escribe, que enseña, que aconseja, que dirige al pueblo, tiene *una hermosa misión que cumplir, un bello ejemplo que dar...*” (441 las cursivas son mías). Madeleine, de ser la antigua mujer poderosa que se mueve entre los hombres de la política, se transforma en una sombra. Así pues, Maupassant profesa la idea de que el adulterio suele ser castigado sólo cuando se hace público y que el hombre burgués se hace a fuerza de ser taimado y práctico. Duroy no piensa en su honor mancillado, sino en la posibilidad de casarse con una persona de mejor posición económica y para ello se deshace de Madeleine con la acusación. La moral secularizada, ante la cual la misma moral católica se arrodilla, es, en definitiva, la que impera en las sociedades modernas europeas de fin de siglo XIX.

Sin embargo, esto no sucede en la sociedad moderna mexicana. La llegada del positivismo a través de Gabino Barrera trajo consigo la consideración de que en el alma de los individuos existen dos inclinaciones innatas: aquellas dirigidas a la obtención de un

dibujos amarillos, y una delgada alfombra de flores, tan fina, que los pies percibían la madera del piso que había debajo. El dormitorio era tan exiguo que la cama lo llenaba en sus tres cuartas partes. En el fondo se encontraba el lecho, esos grandes que van de una pared a otra y son propios de pisos alquilados. Lo rodeaban cortinajes azules y pesados, igualmente en *reps* y lo cubría un edredón de seda roja lleno de manchas sospechosas” (116). El contraste es casi total. El autor describe una atmósfera pesada y molesta para situar el adulterio de Madeleine, mientras que el ambiente es elegante y fino, (apenas sospechoso) para alojar a Duroy y Clotilde. Ambas mujeres son adúlteras, pero están tratadas de diferente manera por el autor. Como una especie de motivo de anticipación, estas dos habitaciones indican el final de las mujeres: el de Madeleine, entre los hedores públicos del barrio de Montmartre, mientras que Clotilde asiste a la boda de Georges y lo “perdona” por haberse casado con Suzanne Walter, al mismo tiempo que saluda a los novios con un sospechoso “Hasta pronto, señor” que abre la posibilidad de continuar los encuentros entre los amantes.

placer y aquellas denominadas benévolas, mediadas por la conciencia. En su texto, *De la educación moral*, publicado en 1863 en *El Siglo XIX*, Barreda establece entonces como una necesidad del arte moral hacer predominar los buenos instintos sobre los meramente placenteros. Barreda:

precisó más adelante el componente esencial de las inclinaciones antes referidas: unas estaban basadas en un interés individual, egoísta por naturaleza, eran las que alimentaban al panteísmo, el ateísmo y el deísmo, y tarde o temprano acabarían por subordinar a las inclinaciones benévolas. Éstas, en cambio, se sustentaban en el altruismo (Comte *dixit*) y eran las que debían promoverse para alcanzar el progreso y hacer viable la convivencia social. Para hacer posible todo esto, había que sustituir las religiones por la ciencia o, para ser más puntuales, dotar de un fundamento científico tanto a la religión como a la moral asociada con ella, al punto de acabar con las creencias particulares de cada credo religioso y “llegar a formar creencias verdaderamente *universales* (Íllades: 83-84).

El paso de los años, la creciente relación del positivismo con el gobierno en turno y las polémicas que se desarrollaron entre liberales y positivistas, como la de la enseñanza de lógica en la Escuela Nacional Preparatoria, hicieron que la noción de arte moral se transformara durante el régimen porfirista. A esto, es necesario agregar la innegable tradición católica en México para entender por qué un hombre burgués, como el de Maupassant, no puede ser exitoso y feliz en la sociedad mexicana³⁷.

³⁷ “El proceso de modernización que la sociedad mexicana experimentó en su tránsito de la ‘Colonia’ a la ‘modernidad’ trastocó dicha conciencia y hubo necesidad de ajustar los códigos de comportamiento social más relevantes a las transformaciones estructurales del país. [...] La sociedad mexicana decimonónica se vio inmersa en el intento de adecuarse a las diversas pautas de conducta impuestas desde aquellos espacios sociales que se apropiaron del proyecto de modernización, mismo que mostraba una profunda admiración por el mundo ‘civilizado’ europeo y norteamericano. Ya fuese por las justificaciones esgrimidas por la élite local o por la ‘veracidad’ que parecía permear todo aquello que provenía de los centros de conocimiento positivo –Europa o Norteamérica-, la segunda mitad del siglo XIX mexicano se vio inundada con consignas sobre el ‘deber ser’ de la sociedad mexicana moderna. Y esas normas ‘científicas y racionales’ implantadas por la voluntad de ingresar a la modernidad planteaban claramente la necesidad de establecer el control del estado tanto en la vida social como en diversas facetas de las actividades propiamente individuales” (Pérez Monfort: 6-7).

Capítulo II. La frescura *Del natural* (1888)

1. La modernidad en la novela breve

Un joven Federico Gamboa, de tan solo 19 años abandona la Escuela Nacional de Jurisprudencia y decide dedicarse al periodismo. Mientras que, con la ayuda de su hermano José María, logra ingresar como escribiente del juzgado civil, inicia una carrera, primero como corrector de pruebas y más tarde, como periodista en el *Diario del Hogar*. En este diario, así como en el semanario *El Lunes*, que dirigía Juan de Dios Peza, Gamboa inició amistades con la esfera letrada de su tiempo. En esos años, tradujo y adaptó un par de comedias francesas, las cuales fueron publicadas bajo el título de *La señorita Inocencia* y *La moral eléctrica*, (*Mamz'lle Nitouche* y *Le fiacre 117*, respectivamente). Finalmente, ese mismo año, Gustavo Baz impulsa al joven periodista para obtener una plaza como secretario de la legación mexicana instalada en Guatemala, cargo que obtuvo después de haber sido examinado por el entonces ministro de Relaciones Exteriores, Ignacio Mariscal, en materia de derecho internacional, diplomacia, francés, inglés y latín. El 9 de octubre de 1888 fue nombrado por el presidente Díaz segundo secretario de la legación de los Estados Unidos Mexicanos en Centroamérica y al día siguiente rindió protesta. “Días después, emprendió el largo viaje a Guatemala [...] Llegó a la capital del país centroamericano el día 13 de noviembre del mismo año. [...] trabajaba durante cinco o seis horas diarias en el despacho de los asuntos de la legación” (Gutiérrez: 73-74). Para ese momento, según su propia narración en *Impresiones y recuerdos*, Gamboa ya había escrito “el prólogo y unas dos hojas del primer esbozo ‘El mechero de gas’” (*Impresiones:*

91). Estos escritos formarán parte del libro que será publicado en 1889 con el título *Del natural. Esbozos contemporáneos*.

Ciertamente, el joven diplomático construye un manifiesto artístico en las páginas de sus *Impresiones*. Para el momento en el que decide comenzar a escribir, Gamboa repudia los elementos inverosímiles o las aventuras extraordinarias como argumento para sus obras; por el contrario, se fija como modelo de escritura la de un contemporáneo suyo, Emilio Rabasa, el cual habla de los sucesos y los personajes que para todos los coetáneos son conocidos con gran arte y lujosa pero sencilla expresión. Para Gamboa, el camino que debe tomar entonces lo explica de la siguiente manera: “Si el arte te falta, adquiérelo; pero ya tienes ahí el secreto. Pinta y habla acerca de lo que veas y de lo que hayas visto; ésa es la novela que buscabas, la que siempre interesa y la que siempre vive” (*Impresiones*: 91). Desde este manifiesto puede comprenderse por qué toma como tema de su primera creación literaria el adulterio. En “El mechero de gas” Gamboa recrea la historia de una pareja que, según designa en sus memorias, todo México reconoció, aunque los sucesos fueran alterados en la narración y los personajes hayan sido ocultados de diversas maneras. En la historia real, la pareja se reconcilia y se muda hacia algún estado del norte de México —nunca menciona nuestro escritor, ni el nombre ni el paradero de la pareja—, pero sí deja muy en claro el motivo por el cual decidió tomar una temática tan sórdida y de “poco gusto” para el público de su época: explorar las razones de la relación adúltera. “No, aquella mujer no delinquiró por vicio ni por curiosidad malsana; sucumbió porque la empujaron, como sucumbe el 50 por ciento de las adúlteras de nuestra América española, principalmente, donde el adulterio es planta exótica,

aunque por ley fatal comience a adornar algunos *boudoirs* femeninos de distintas categorías sociales” (*Impresiones: 92*)³⁸. Durante su estancia en Guatemala, Gamboa termina con la redacción de sus esbozos contemporáneos.

Desde entonces, el joven periodista, diplomático y novel escritor cosecha diversos comentarios, no siempre de corte alentador, en el terreno de la crítica literaria. La suerte de *Del natural* resulta agradable, pues es por causa de estas narraciones y su estilo fresco, así como por las relaciones que estableció Gamboa con algunos académicos de la lengua en Guatemala —entre los que figuraban Salvador Falla, Antonio Batres y Agustín Gómez Carrillo— que logra ser nombrado correspondiente de la Real Academia de la Lengua Española, a propuesta de Juan Valera y Manuel Silvela. Gómez Carrillo recomienda a Gamboa, después de que éste le leyera solamente el prólogo, aduciendo lo siguiente: “voy a procurarlo porque lo estimo en justicia, porque si es cierto que comienza usted a producir, es usted trabajador y basta. De esa manera debían de ser los candidatos todos” (*Impresiones: 86*). Para Gamboa parece ser motivo de sorna, pues asegura que la academia sólo ha contratado otro mal correspondiente.

Con todo, la noticia llega a México y *Del natural* es reseñada en 1890, ni más ni menos que por Manuel Gutiérrez Nájera en *La Patria Liberal*. Para Gutiérrez Nájera, esta publicación es una colección de cuadros sociales que no han sido escritos bajo los cánones académicos. Augura un excelente futuro para Federico Gamboa en su labor como novelista, si escribe con más cuidado y se mantiene vital y colorido en su escritura. Para Gutiérrez Nájera: “¡Excelente pintor de género es Gamboa! Hoy se adiestra dibujando

³⁸ Nuevamente vemos aparecer la idea de que el adulterio es una cuestión exótica para la sociedad mexicana. La referencia nos obliga a regresar a 1882, a la polémica antes descrita entre *M. Régagnon* y Manuel Gutiérrez Nájera que inició con la crítica a la moral de *Divorçons*.

cuadritos, bocetos; traza aquí una figura picaresca, allá, una caricatura; acullá, un retrato; pero mañana, con todos esos materiales, hará una amplia y levantada obra de arte. Ahora estudia y describe retazos de realidad; después en algún libro vasto y trascendente, estudiará la realidad entera” (1). El Duque Job parangona al joven diplomático con Guy de Maupassant, quien logra “atrapar al paso y por medio de la fotografía instantánea, observaciones llenas de apuntes, de cifras, de notas tomadas al vuelo y de dibujos caprichosos, esbozados en un rato de buen humor” (1). Sobre esta misma línea, en Madrid, en el “Boletín bibliográfico” de la *Revista contemporánea* de enero a marzo de 1890 se menciona la primera obra de Gamboa como una: “colección de amenos artículos escritos con gracia y soltura” (559). La carrera como escritor de un joven periodista y diplomático había comenzado.

2. Elisa, el conflicto del adulterio ante la sociedad

La primera incursión en el terreno de la narrativa de ficción de Federico Gamboa es *Del natural. Esbozos contemporáneos*. Previamente, Cuéllar había titulado su novela *El divorcio. Novela de estos tiempos*, por lo cual, considero que los subtítulos parecen ser un elemento común que emplean los escritores para marcar el tránsito entre las temáticas — sean cuales fueren— anteriores y las propias de la modernización porfirista. Aquí observamos entonces una relación de carácter paratextual definida como:

menos explícita y más distante, que [...] el texto, en sentido estricto, establece con lo que no puede sino llamarse su paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, etcétera; notas marginales a pie de página, [...] epígrafes, ilustraciones [...] y muchos otros tipos de señales accesorias que le dan al texto un entorno (variable) y a veces un comentario oficial u oficioso, que el lector, aun el más purista y menos dado a la

erudición externa, no puede ignorar tan fácilmente como quisiera o pretendiera (Genette, 9).

En ambos casos, tanto Cuéllar como Gamboa pretenden dar cuenta de la modernidad que existe dentro de sus obras a través de este subtítulo que acompaña la publicación. Dicho subtítulo, en conjunto con la temática del adulterio, nos indica justamente que uno de los problemas que aquejarán a la sociedad moderna porfirista será ni más ni menos que la crisis moral producida por el delito-pecado que cada vez se vuelve más cotidiano. “El mechero de gas” es la primera de cinco narraciones cortas en las que se bordan cuadros de la vida a fin de siglo XIX.

Elisa es un personaje que se permite caer presa de la lujuria y la seducción de un ministro poderoso, e incluso, ella misma juega —tal vez sin saber lo peligroso de la partida— con este hombre. Elisa, caída, sabe su culpa y se atormenta con ella; porque su educación “chapada a la antigua” le prohíbe divorciarse de su marido libertino y la obliga a soportar los accesos de compasión de quienes la conocen. Elisa lucha contra los instintos, las pasiones y el deseo de venganza que inevitablemente están implícitos en el dejarse seducir. La culpa sólo se puede soportar por la confesión. Y en la presentación de la novela está la clave del porqué se obtuvo este resultado. La propuesta ideológica de Federico Gamboa es muy simple, pero para su proyecto de escritura, certera: un matrimonio sin amor está destinado al fracaso. En este sentido, Gamboa se inclina por la propuesta spenceriana, la cual dicta que:

El matrimonio se purificará; la opinión pública exigirá que la unión legal represente solo la verdadera unión y reprobará las uniones conyugales en que haya desaparecido el mutuo afecto. Pero a la vez el predominio de las opiniones de los demás sobre las opiniones egoístas, suprimirá la mayor parte de las causas de las disensiones domésticas. Se fortalecerá el vínculo moral, debilitándose a la par las causas que tienden a destruirle. De este modo, los cambios que tenderán sin duda a facilitar el divorcio en ciertos casos, harán

más y más raros estos mismos casos. Las modificaciones que el porvenir introducirá en la unión, serán sin duda alguna los que aseguren a los hijos las condiciones más favorables para su desarrollo físico intelectual y moral, porque las sociedades en que los hijos encuentren estas ventajas obtendrán el triunfo en la competencia industrial y las otras desaparecerán (Spencer: 170-171).

Aquí es necesario indicar que Gamboa percibe perfectamente cuál es el problema por el que fracasan los matrimonios contemporáneos: la doble vida llevada por los esposos, cerrada la mujer en el espacio del *intérieur*, y expuesto el hombre ante la sociedad. “En [la doble vida] coexistieron, y coexisten, muchos factores en oposición: la mujer y el hombre, lo más íntimo pero también la mayor exigencia social, lo privado y lo público, los impulsos del individuo y las restricciones sociales, la paz y los disgustos” (García: 17). Esta polarización queda reflejada en el encierro de Elisa, que se queda todos los días en casa. Debo recordar nuevamente la descripción que de la mujer mexicana realiza el Duque Job, porque, a excepción de que Elisa no tiene hijos, todo lo demás se refiere a ella: “La mujer mexicana, desde que se casa, renuncia al mundo y a sus pompas, se oculta en el hogar, cría y educa a sus hijos, no teje como Penélope esa tela que no se acaba nunca, pero teje otra tela que no se halla ni en las leyendas orientales: la felicidad. La mujer mexicana es la mujer por excelencia del hogar” (*El Nacional*, feb, 1882: 288). No es gratuito entonces que, al no compartir ningún tipo de actividades o costumbres, el matrimonio se erosione y el silencio se pose entre los dos personajes, como suele recalcar en repetidas ocasiones el narrador.

La convivencia doméstica es, según palabras de Georg Simmel, un conflicto caracterizado por contrastes, luchas, polémicas, escarceos y súplicas. Nadie mejor que Simmel para entender la profundidad, la violencia, la combatividad y las consecuencias del conflicto doméstico. Para este sociólogo la vida en pareja sólo puede entenderse como un proceso interminable de procesos asociativos y disociativos que se mantienen vivos gracias al conflicto. El amor y la vida en común sólo pueden comprenderse si se analizan el odio y la

confrontación, pues la vida en pareja es un espacio de continua renegociación y poder (García: 17).

El nudo de la novela se plantea con la negociación que existe entre Elisa y Javier cuando la relación se vuelve completamente silenciosa y cuando ella sospecha que su marido tiene una amante. Como esposa de un funcionario público, Elisa debe aprender a vivir en el espacio de lo privado y, muy poco, a dar la cara desde su casa y recibir lo público en su hogar. Además, como mujer abnegada, sabe que no puede señalarle a su marido las infidelidades cometidas. Elisa conoce cuál es su posición; ante este contrato, la única exigencia que puede realizar es cambiarse de casa, es decir, adecuar su espacio. Es un juego, un intercambio en el que Elisa apuesta por la tranquilidad de su *intérieur* y la natural consecuencia de que éste sea otra vez el oasis de pureza que toda mujer burguesa debe proveerle a su marido.

El conjuro funciona por corto tiempo. Durante ocho días vuelven a ser un matrimonio feliz, pero se interpone nuevamente la presencia de la amante de Javier. El idilio amoroso se rompe nuevamente y el amor que Elisa cree sentir por su marido se revela como una mera ilusión. Al momento en que Elisa enfrenta la idea de que ni siquiera la renovación del *intérieur* ha servido para mantener a su esposo en casa, cae en cuenta de que los valores que debe exaltar una esposa burguesa son solamente una fachada. En vez del fingido amor, la decepción se cierne sobre el pensamiento de Elisa, decepción tal vez, por darse cuenta que un matrimonio debe estar basado en el amor y el deseo sensual, mas no en la adquisición de una posición. Es en ese momento de la narración en la que llega el ministro. Todas las piezas están puestas en el tablero: Javier que desaparece del cuadro para terminar con Amalia; Elisa, que no tiene seguro nada más que la liviandad

de su marido, y el ministro, corrupto político que sabe dominar sus palabras para seducir y lograr sus objetivos.

Aquella visita casual produjo un desvanecimiento de Elisa. Casi se arrepintió de haber deseado una venganza. Le espantaba la falta que aún no cometía y hubiera deseado que no permitieran al ministro penetrar en el saloncito. [...] A Elisa lejos de antipatizarle, la cautivaba contándole sus planes y sus fatigas, sus conquistas de muchacho y su fastidio actual [su *spleen* o dolencia de acomodados, como lo conceptualiza Gamboa en su columna del *Diario del Hogar* del 21 de febrero de 1886, p. 2], pero la cautivaba a la buena [...] pero rechazó la idea, avergonzada de su debilidad. [...] Elisa comenzó a alarmarse, porque nunca había visto un brillo semejante en los ojos del ministro; pero al encontrarse halagada por un hombre tan influyente y tan enamorado, se complacía en aumentar el peligro, callando impudicamente. [...] Apoderóse de ella una debilidad agradable [...] Cuando pudo darse cuenta de sus actos estaba a solas con su vergüenza y con sus recuerdos. [...] Se creía en el fondo de un abismo espantoso y le parecía escuchar las satíricas carcajadas de los transeúntes que se asomaban al pasar y señalándola con el dedo, decían con desprecio: “la virtuosa” [...] despertó, herida por la luz que se colaba alegremente por los balcones [y que iluminaba una partitura] colocada en el atril del piano: “Fantasías de *La Traviata* por Leibach” (1372-1374).

Elisa es una mujer que permitió la entrada del pecado al *intérieur* burgués. La culpa es suficiente para terminar de destruir este espacio. El conflicto que vive es el de ser señalada como una perdida, y lo peor, como una cortesana cualquiera —como bien simboliza la relación hipertextual entre la novela corta y la música ambiental que suena durante la escena, pues ni siquiera es la versión de Verdi la que inunda el ambiente—. La culpa que siente Elisa está basada en el mal uso de una supuesta libertad ganada al momento en que, unida por el vínculo matrimonial, no existe un vínculo amoroso que sostenga el contrato. Elisa se degrada —se siente degradada— porque no es amada por su marido, y ahora es utilizada por el ministro. Por ello: “la disminución del valor de la existencia es la que originará el castigo y lo reclamará como cura y enmienda” (Ricoeur: 259). Elisa necesita ser castigada para enmendar su culpa, por eso recurre a la confesión de su pecado. Lo interesante es que no se confiesa ante un sacerdote, como debería hacer una mujer católica como ella, sino que lo hace ante su marido; simbólicamente, está

desautorizando el papel de la Iglesia como absolvedora de pecados. La culpa de Elisa se manifiesta con las siguientes palabras: “Se veía tan distante de la caída, que no la consideraba disculpable. Nunca se figuró poder llegar a ese grado, y recordaba el horror que le inspiraran las mujeres casadas faltando a sus deberes. [...] Y con ese miedo profundo que precede a toda gran decisión, dejaba venir los acontecimientos, temiendo ser descubierta por su palidez o por su intranquilidad” (1381-1382). Las pasiones de culpa de Elisa se asemejan a las de Mme. Hagger, protagonista de “La cita” de Guy de Maupassant. La mujer se dirige a la acostumbrada reunión con su amante y cuando está por subir a la habitación en la que mantienen su romance el narrador indica que: “para llegar a la puerta del vizconde apenas había que subir medio piso, ¡y a ella le parecía tan alto como la torre Saint-Jacques! Nada más adentrarse en el vestíbulo, se sentía cogida en una trampa, y el menor ruido delante o detrás de ella le daba sofocos” (Maupassant, 1889: 762). Ambas mujeres viven su culpa de manera similar, pues más que sentirse juzgadas por la sociedad, la culpa estriba en el interior del pensamiento de cada una.

Federico Gamboa abre su narrativa con gran poder al presentar en una novela corta un personaje como Elisa, que ya refleja las pasiones humanas y las diversas escalas de valores existentes para todos los modos, usos y costumbres. Ni la educación femenina, ni la religión, ni las leyes civiles pueden reglamentar sus pasiones. Gamboa exhibe en este engaño —doble, porque Javier también tiene una amante— que el adulterio no es una cuestión privativa de la clase social ni tampoco de la cuna; que una mujer pueda ceder a sus deseos y engañar a su esposo o a su amante es más común de lo que se piensa en plena sociedad porfiriana de fin de siglo XIX.

3. Javier, el adúltero burlado

El matrimonio de Javier y Elisa es el de una pareja que inició en conflicto sus relaciones. La visión que nos ofrece el narrador es la de un hombre de dudosa reputación y una mujer de la cual los vecinos se compadecen. “Hubo quien asegurara, maliciosamente, que para el matrimonio —efectuado con mucha elegancia— no había sido el amor duradero y desinteresado, agente principal” (1365). Nuevamente se confirma la sentencia crítica a la sociedad burguesa decimonónica: el matrimonio no tiene sustento en el amor, sino que se convierte en una institución diseñada para darle estatus de decencia al hombre burgués. La sociedad burguesa ha desterrado el amor del matrimonio para darle lugar a las relaciones de interés, al estatus social y a las alianzas comerciales. “El amor debe alimentarse precisamente de ausencias, de equívocos, de la indiferencia del otro, incluso del desprecio; y se enfriará rápida e irreparablemente al ser correspondido” (Gay: 81).

Ante la ruptura inicial de este matrimonio, Javier se “desvía” para comenzar a construir lo que será su propia caída. Altera su rutina y deja de dormir por las noches para asistir al club, mientras que duerme por las mañanas y deja de trabajar. La moral imperante debería dictar que Javier no actúa de manera decente y tendría que ser despedido de su trabajo, pero Gamboa decide desterrar esta concepción maniquea y alterar el orden de los valores, pues en vez de ser despedido, recibe un cargo en la secretaría del ministerio. Javier pertenece a esa clase que Julio Guerrero clasifica como:

Los que se dedican al trabajo intelectual y a los que hacen de sus ocupaciones el arreglo de las actividades ajenas. Consta de abogados, médicos, ingenieros, artistas, periodistas, profesores, comerciantes en grande, hacendados, militares, empleados superiores del gobierno, etc. Viven en casas solas o viviendas principales con piezas diferentes. [...] el

comfort comienza en ellos, y llega según las fortunas al lujo. [...] Moralmente se caracterizan por la honestidad en el lenguaje y hábitos privados. Los jefes de familia reglamentan en un respeto constante hacia sí mismo, haciendo observar en forma de aseo todas las prescripciones de la higiene, y en un respeto mutuo entre sus miembros, imponiendo en el trato las formas de una urbanidad afectuosa y sin etiqueta, pero estricta (Guerrero: 177-178).

El positivismo en la cultura mexicana finisecular decimonónica indicaría que Javier es una persona decente, pero Gamboa opta por romper el determinismo con su novela corta. Poco a poco construye este ambiente en donde la moral entra en crisis. Al ver que la suerte lo acompaña, Javier decide buscar aquello que no tiene en su casa: un amor apasionado. Con un nuevo trabajo y con más dinero en los bolsillos, Javier: “obtuvo los favores de una figuranta de nacionalidad de circunstancias, a la que llamaba ‘su artista’ y con la que gastó algún dinero y los anémicos restos de su reputación. La retiró de la escena para así ocultar la dicha de su victoria en el entresuelo de una calle poco concurrida, que, bien amueblado, fue varias noches testigo paciente de coloquios apasionados” (1368). Bajo las leyes penales, Javier es un delincuente, un adúltero que debería ser encarcelado en caso de ser denunciado, pero bajo las leyes del Código Civil, no lo es. El primer Código Penal del Distrito Federal de 1871 tipifica el delito de adulterio dentro de las faltas contra el orden de las familias, la moral pública o las buenas costumbres y lo incluye en el artículo 616 que a la sazón reza:

La pena de adulterio cometido por el hombre libre y mujer casada es dos años de prisión y multa de segunda clase, pero no se castigará al primero sino cuando delinca conociendo el estado de la segunda. El adulterio del hombre casado y de mujer libre se castigará con un año de prisión, si el delito se cometiere fuera del domicilio conyugal, si se comete en éste, se impondrá dos años de prisión. En ambos casos se necesita para castigar a la mujer, conocer el estado civil (C.P. art. 616)³⁹.

³⁹ Antes de este código, no existe una legislación propia en el campo de lo penal. La vida social mexicana se rige por las leyes expedidas en la Constitución de 1857, la cual no hace mención alguna de los delitos de adulterio o del contrato de divorcio. Estos delitos se castigan, entonces, de acuerdo con las normas heredadas

Este código penal estuvo vigente hasta el año de 1929. Resulta interesante que en cualquier caso es la mujer quien recibe en mayor grado el peso del castigo. Como ya se había mencionado, esto responde a la agravante de la ilegitimidad de los hijos en el matrimonio. La infidelidad masculina está permitida en este código, por lo cual resulta tan importante la influencia que tiene la ley Naquet del Código Civil francés (de la cual se habló anteriormente) en la opinión pública de los mexicanos⁴⁰. Otro dato interesante es que el Código Civil del Distrito Federal, publicado en 1870, en la sección IV del artículo 228, menciona que el adulterio del marido será considerado como delito sólo cuando exista como causa el hecho de “que la adúltera haya maltratado de palabra o de obra, o que por su causa se haya maltratado de alguno de esos modos a la mujer legítima” (Art. 228). Es necesario hacer hincapié en este apartado debido al hecho de que los dos amantes son considerados como adúlteros, aun cuando sólo el hombre es el que contrajo

de la vida colonial novohispana. Las denuncias por el delito de adulterio son mínimas en relación con otros delitos. Por mencionar algunos ejemplos, la *Gaceta del gobierno supremo de México* del 14 de agosto de 1823, señala que durante el primer semestre del año se levantó queja “contra Martín Diego y María Candelaria González, por adulterio y otros excesos. Dio principio en 8 de mayo de este año, y se pusieron en libertad, remitidos a sus consortes” (Gaceta: 98). En total son siete los acusados que llegaron a prisión por este delito hasta ese año, producto de acusaciones de años anteriores. Para el primer trimestre de 1833, son tres las denuncias expuestas por *El Telégrafo* (publicado el 8 de agosto de 1833): contra Dionisio Pérez, que entró a la cárcel el 23 de julio de 1833 por adulterio y que fue puesto en libertad por falta de justificación, y contra María Dolores Alcocer y María de la Luz Figueroa, quienes, seguramente no tuvieron mejor suerte, ya que “se consignaron al Sr. Comandante general por ser aforados sus maridos” (*Telégrafo*, 1833: 2-3).

⁴⁰ Un ejemplo de la oposición y la defensa de los valores morales católicos se puede encontrar en el artículo de Constantino Gil publicado en *La Patria* el 10 de agosto de 1882. Éste se funda en la reciente aprobación de la ley Naquet y del hecho de que entre los legisladores mexicanos ya se conoce la noticia y se comienza a pensar en introducir el divorcio en el Código Civil mexicano. Para Gil la introducción del divorcio en México sería igual a minar la moral imperante y la sociedad “demasiado minada por mil y mil inmorales teorías. [...] La indisolubilidad del matrimonio es a la faz de todas las naciones cultas, una garantía social; la libertad del divorcio no puede ser la felicidad ni la virtud” (Gil: 2).

matrimonio⁴¹. Javier no tiene culpas que pagar ante la ley oficial; entonces, deberá ser castigado de otra manera.

En este momento de la novela aparece el ministro en la escena, un hombre de doble cara, un burgués capaz de aprovecharse de la situación y trastocar cualquier ocasión para obtener un beneficio. Resulta interesante hacer hincapié en que el ministro es un personaje que envidia a Javier, debido a que éste tiene una amante y una esposa. Javier se sirve de él, pues lo lleva a su casa para evitar cualquier reclamo de Elisa; los esposos saben que es necesario mantener las apariencias de felicidad en el matrimonio y en la casa cuando una persona de alcurnia se presenta a cenar con ellos. En esta hoguera de vanidades que es la sociedad burguesa, lo importante es la apariencia y el engaño. A través de los comentarios del narrador, observo el espíritu libertino del funcionario y la complejidad con la que deben comportarse todos los que desean formar parte de una clase acomodada. La denuncia se extiende también hacia el terreno de la corrupción, pues el ministro —según las palabras del narrador— está dispuesto a sobornar a periodistas de la oposición. Gamboa critica de manera implícita esta doble moral, presente en las clases altas.

Ante un matrimonio desecho por el silencio y la lejanía, se contrapone una relación pasional descrita como multicolor y voluptuosa. Javier, otra vez reflejando al hombre moderno, separa la imagen de la esposa y el de la amante: aquella es la casta, la

⁴¹ La ambigüedad del término adulterio se traslada también a los textos literarios producidos en México. En “La combleza” de José López Portillo y Rojas, una mujer que sostiene relaciones con un hombre casado es tachada como adúltera por el párroco que la confiesa.

respetada, la lejana, ésta es con la que puede dar rienda suelta a la concupiscencia⁴². “El matrimonio de la clase media es manifiestamente un craso asunto carente de amor. Con todo, de manera inconsciente, desempeña la tarea que la naturaleza le ha asignado: perpetuar la especie” (Gay: 88). En primera instancia, pareciera que el personaje de Javier está construido sobre un motivo denominado por Frenzel como “el hombre entre dos mujeres” el cual: “hace referencia a la indecisión provocada en el hombre por el afecto simultáneo e igualmente intenso hacia dos mujeres, indecisión entre los dos objetos de su deseo, generalmente opuestos o al menos distintos” (Frenzel: 58). Aun así, y al contrario de lo que Frenzel propone, Javier es capaz de percibir que ninguna de las dos relaciones es adecuada, pues Amalia tiene por defecto ser caprichosa y gastar demasiado, mientras que Elisa no es una mujer a la que ame apasionadamente. Nuevamente, a esta dicotomía amorosa, la del matrimonio legal y la del amor pasional, se agrega la presencia del capital y de las instituciones: “Al fin y al cabo en el ministerio había tropezado con una mina que nunca dejó de darle lo que pedía [Javier no alcanza a ver que el mismo ministerio es el que se lo va a cobrar con la deshonra], y un gasto más o menos poco le importaba. ¿A qué amargar su vida y la de esa chica voluntariosa?” (1369).

Ante este panorama, Elisa, como ya he dicho más arriba, decide remodelar su *intérieure*. El cambio en el ambiente y la necesidad de cariño, así como el sentimiento de

⁴² “Los hombres y mujeres casados flirtean con tanta dedicación como los no casados. Muchos de ellos, infinitamente más. Y también aquí, por idénticos motivos que los solteros: se trata de un sucedáneo de los goces que el matrimonio de conveniencia negó a uno o ambos miembros de la pareja. En el caso de muchas personas se suma a ello un segundo motivo: la experiencia de que se puede amar a un mismo tiempo y seriamente a dos personas y que no se conoce a la segunda hasta después del matrimonio. Esta situación conduce inevitablemente al flirteo” (Fuchs: 204). Este flirteo es el mismo que utiliza Elisa para provocar el asedio y la conquista del ministro. Por supuesto, el mecanismo tiene efectos diferenciados, pues Elisa, como he dicho ya, se siente culpable tras la caída, mientras que Javier se ve a sí mismo como un seductor capaz de mantener ambas relaciones.

abandono presente entre Elisa y Javier provoca también la reconciliación de los esposos. Para Javier, por primera vez, el amor pasional está presente en su relación con Elisa, y esto produce una aparente felicidad en el matrimonio. Pero la naturaleza humana es compleja: Javier aún está apasionado por Amalia, aunque no lo reconoce.

Al mismo tiempo que Elisa es asediada por el ministro, Javier, llega a la casa de Amalia e intenta sorprenderla, pero se da cuenta que ella no está sola. Ante el engaño de “su artista”, Javier descubre que verdaderamente está enamorado de ella y no le importa armar un escándalo con tal de no perderla: tal enfrentamiento se desarrolla entre dos personas de distinta clase social: “Su sucesor era el bajo cómico de la compañía, un ordinariote incapaz de nada bueno” (1377). Aquí aparece nuevamente la estratificación tan propia del pensamiento positivista, clasificada por Julio Guerrero unos años más adelante. El amante de Amalia pertenece a la clase de:

Hombres y mujeres infelices que no tienen medio normal, ni seguro para subsistir: viven en las calles y duermen en los dormitorios públicos, hacinados en los portales, en los quicios de las puertas, en los escombros de casas en construcción, en algún mesón si pueden pagar por el *piso* tres o cuatro centavos cada noche, o arrimados en la casa de algún compadre o amigo. [...] Los hombres y mujeres de esta clase han perdido el pudor de la manera más absoluta; su lenguaje es tabernario, viven en promiscuidad sexual, se embriagan cotidianamente, frecuentan las pulquerías de los últimos barrios; riñen y son los promotores principales de los escándalos, forman el antiguo leperaje de México. [...] En todas partes se les ve como la nota repugnante de nuestras calles (158-160).

Para Javier, lo más doloroso no es el engaño en sí, sino que haya sido perpetrado con un hombre de tan baja categoría. Ésta es la primera gran deshonra de Javier, una que lo lleva a degradarse como si cayera del pedestal en donde se encuentran las personas decentes de la sociedad mexicana. Sólo entonces, degradado: “se empeñó en una lucha vulgar y soez entre los dos amantes, que se revolcaban repartiéndose con igual furia mordiscos y

puñadas. Una lucha vergonzosa, imposible para un hombre digno” (1377). En medio de esta degradación tan espantosa, Javier siente deseos de asesinar a Amalia. El crimen en el que piensa Javier es el resultado de las experiencias que han ido destruyendo la decencia del personaje, según los criterios del pensamiento positivista. Javier acumula toda una serie de acontecimientos que lo conducen al crimen: es adúltero, arribista —sabe que tiene una buena posición en el ministerio y decide aprovecharse de ella—, alcahuete de la corrupción y, ahora además, capaz de enfrentarse a golpes con uno de más baja clase que él. Éstos son algunos de los fenómenos que deben ser revisados y analizados para evitar la corrupción de la sociedad⁴³. Federico Gamboa está reflejando la educación positivista recibida durante sus años de formación en la Escuela Nacional Preparatoria, pero al mismo tiempo, se permite sembrar la duda ante este determinismo. Aturdido por los hechos, Javier llora para desahogarse y piensa nuevamente en Elisa, la mujer con la que está unido legalmente y que “era incapaz de faltarle ni con el pensamiento” (1378). Regresa a casa y encuentra que la doncella está apagando el mechero de gas, con lo que se encubre la salida del ministro. Ambos esposos se encierran en sus pensamientos. Los dos conocen sus errores, pero sólo Elisa se martiriza por ellos, mientras Javier espera un sermón. Otra vez, el silencio y la doble moral domina este matrimonio.

⁴³ “Todas las manifestaciones del espíritu humano, por brillantes que sean y por *personales* que parezcan, presuponen siempre fenómenos *abortados* del mismo orden en los otros miembros de la sociedad; lo mismo sucede con la salubridad, y lo mismo sucede con el *crimen*. Alrededor de un delito hay siempre defectos, imprudencias, errores en la forma de antecedentes personales al delincuente; y en la de costumbres, tendencias, manías o vicios esparcidos en las clases sociales que confinan con el delincuente. El estudio de las causas que determinan el crimen debe hacerse, por consiguiente, no sólo en las circunstancias personales del criminal, sino en los fenómenos generales de *destrucción* que puedan afectar al espíritu, o al *alma* de una sociedad, como se decía en los tiempos de la teología” (Guerrero: XI-XII).

Finalmente, viene el episodio de la confusión por lo sucedido durante la madrugada. Javier piensa que el hombre que vio salir cuando Anita apagó el mechero de gas no es otro más que el amante de la doncella. Javier ha pasado por la degradación y se ve a sí mismo regenerado, de hecho, hasta sorprendido por la moralidad con la que piensa casar a Anita con el amante, lo cual lo atribuye al trato de Elisa: “Sin embargo, allá en el fondo se desconfiaba, no creía en sus propósitos. Siempre al día siguiente de un disgusto con Amalia le acontecía lo propio” (1381). Luego, sobreviene la confrontación. Elisa se confiesa ante Javier y le pide que la mate con tal que la perdone. Javier queda profundamente devastado: primero por el engaño de Amalia y la consecuente degradación; luego al descubrir el adulterio de Elisa. El tiro de gracia llega cuando su mujer confiesa quién es el ladrón de la honra de Javier con las siguientes palabras: “¡El ministro que tú trajiste a mi casa!” (1382). El cuadro está completo: la serie de acontecimientos que vivió Javier a lo largo de su vida libertina, finalmente le cobran factura. Javier está dispuesto a cometer otro crimen, esta vez amparado en la ley natural que imperó alguna vez: retar a duelo al ladrón de su honra. Un crimen a los ojos de la moral positivista de la época, como ya se ha visto, pero que de todas maneras constituye una práctica común para la sociedad capitalina de fin de siglo XIX⁴⁴. La sociedad mexicana, en este sentido, se encuentra atrasada respecto de las otras sociedades burguesas:

⁴⁴ El propio Federico Gamboa había hablado con sorna de estos lances entre caballeros en una crónica publicada en *El Diario del Hogar*. De esta nota se puede inferir que el duelo entre dos caballeros es una costumbre que se realiza constantemente en el México de fin de siglo XIX, puesto que lo que le causa asombro al cronista no es el duelo, sino el hecho de que se haya desarrollado fuera de la ciudad. Asimismo, las palabras elegidas por el escritor ridiculizan a todos aquellos que buscan reparar su honra a través de estos enfrentamientos. Gamboa, en este sentido, es un pensador positivo, defensor del progreso y de las costumbres propias del hombre moderno. El texto se reproduce a continuación: “No se pueden lanzar quejas por falta de acontecimientos en la semana. Uno de ellos ha sido palpitante, casi trágico. Tomando de las múltiples versiones la parte que tengan de más verosímil, el resumen es siempre desfavorable para uno de los actores.

La fábula de La Fontaine *La cigarra y la hormiga* constituye, en modo gracioso, todo un vuelco de valores. “Lo que para el aristócrata significaba decadencia, se convierte en el ideal del burgués”. Se desvalorizan en especial todas las cualidades relacionadas con el honor (la “cuestión de honor”). “Evita tomar demasiado a la tremenda las ofensas — escribe Benjamín Franklin—: nunca son lo que a primera vista parecen ser”. Al juicio ético basado en el honor —noción que implica una identidad personal inseparable de las funciones sociales que la constituyen— se opone progresivamente un razonamiento moral basado en la dignidad; dignidad que implica una identidad abstracta independiente de las referidas funciones (Benoist: 52-53).

Este episodio recuerda un suceso que se presentó en el año de 1883 y que fue comentado por Manuel Gutiérrez Nájera. El 31 de agosto de 1883, “Cartas a Junius” del periódico *La Libertad*, el Duque Job contesta la supuesta carta de un atribulado miembro de jurado, el cual está juzgando por homicidio a un hombre que asesinó al amante de su esposa⁴⁵. El tratamiento del tema se vuelve complicado porque: “Trátase —me dice— de juzgar a un marido más o menos ultrajado, que poniendo en práctica las doctrinas de Alejandro Dumas (hijo), hirió de muerte al amante de su esposa. Pero es el caso, que arrastrado por un invencible amor, o por un generoso arranque digno de un caballero errante, *declara el*

Me refiero al duelo a florete verificado en una pintoresca villa, entre dos personas bastante conocidas de la Capital. Esto ha salido de lo común, sobre todo, por la lejanía del sitio. Siempre se había acostumbrado ventilar estos asuntos dentro de la ciudad, eligiéndose alguna quinta de los alrededores, cotos, prados o calzadas más o menos solitarias. Ahora la cosa varía: ofendido u ofensor, pues no sé a punto fijo quién elige el lugar, pomposamente calificado por la terminología duelista de ‘terreno de los caballeros’, ‘campo del honor’, etc., pudiendo ser muy bien el huertecillo de algún labriego, cementerio de aislado templo o muladar de cercano villorrio, tiene que empezar por emprender crecidos gastos para la traslación de su contrario, padrinos de ambos, médicos, juez de campo y demás concurrentes de su estimación, pues no sería justo unir al natural compromiso, forzoso algunas veces y desagradable siempre, de presenciar lances semejantes, el de la compra del pasaje. Se logrará con este sistema un cambio completo en las formalidades observadas antiguamente en estos asuntos, y si bien es cierto que perderán parte de su necesaria solemnidad, adquirirán en cambio el aliciente que distingue a toda clase de viajes; obteniéndose tal vez, que disminuya el número de partidarios de estas transacciones, trascendentales en muchas y lamentables ocasiones, pues es más agradable la vida al admirar los cultivados campos, a esa hora en que, dando el sol sus matinales saludos parece que la naturaleza despierta contenta y alborozada, que en los arrabales o centro de cualquiera población. Los que únicamente se felicitarán con la nueva moda, serán las empresas ferrocarrileras que a los trenes ordinarios, especial, de carga, de recreo, de toros, etc., aumentarán uno denominado de duelistas. Yo en estas cuestiones, recuerdo aunque no quiera, la ocurrencia de un chusco que presenció los preliminares de un duelo y exclamó: ‘Si se trata de desafío, propongo El Cisne’”. (*Diario del Hogar*: 21 de febrero de 1886, p. 2).

⁴⁵ “Las tribulaciones de un jurado” apareció originalmente en “Crónica humorística. Memorias de un vago”, en *El Cronista de México* el 10 de septiembre de 1881, según dice Belem Clark en su edición de *Obras XIV*. El texto original no contiene el tan crítico final del que aquí se hace referencia.

heridor que su señora es inocente” (Libertad, 31 de agosto de 1883: 2, las cursivas son mías). Ante este crimen, la única defensa posible sería la del honor, dice el jurado, pero al mismo tiempo duda debido a la ambigüedad que existe entre ser un católico compasivo y un marido. Desde la primera postura existe una contradicción, pues los mandamientos de la Ley de Moisés –sobre los cuales también se funda la legislación canónica– observan que está prohibido tanto el asesinato como el adulterio. Por otro lado, la consigna del cristianismo es amar al prójimo. A esta contradicción, quien escribe añade que también piensa como esposo, lo cual lo obliga a reconocer que el asesino actuó en defensa de lo que le pertenece, su mujer y su honor. Finalmente, este jurado inserta en su disquisición otros elementos que vuelven aún más complicada la toma de decisión: “mi juicio, pues, está bajo la influencia de los medios en que vivo. La conciencia que me he formado como individuo social me prescribe imperiosamente la absolución del reo. Mi conciencia de jurado me pide a grandes voces que lo condene. ¿Qué hago?” (1883:2).

Javier consigue unos padrinos e intenta desafiar al ministro. Furioso con la situación, pero sabedor de que su imagen se verá manchada, Javier prefiere mantener las apariencias en vez de armar barullo en medio del Ministerio. Él mismo sabe que las cuestiones de honor son ridículas para su tiempo. Una vez informado de la situación, el funcionario se excusa con el mismo argumento que utilizó cuando “envidiaba” la relación adúltera de Javier y Amalia: “le contestó que estaba a sus órdenes, pero que no era ésa la manera de arreglar asunto tan grave, ni tampoco una oficina lugar propicio para explicaciones semejantes [...] rehusaba batirse, por entonces al menos; su encargo se lo impedía y no había de renunciar por complacer a un subalterno insubordinado, pero que

en cuanto saliera del Ministerio, él sería quien buscara a Javier” (1384- 1385). El ministro juega una especie de papel parecido al del diputado Rosselin, personaje del cuento “¡Condecorado!” de Maupassant. Rosselin mantiene relaciones sexuales con Mme. Sacrement, a la cual conoció porque su marido, deseoso de obtener la Legión de Honor, le pidió que intercediera por él y le llevar al diputado su currículum. Monsieur Sacrement juega a la perfección el papel del marido burlado, puesto que una noche encuentra en su habitación un abrigo desconocido con la cinta roja de la Legión:

¿Eh?... ¿Por qué?... ¡Explícame!... ¿De quién es este abrigo?... ¡No es el mío, porque lleva la Legión de Honor!

Entonces ella le gritó a la cara: ‘Sí, cállate, júrame... escucha... ¡Pues bien!... ¡te han condecorado! [...] Ha sido el señor Rosselin quien lo ha conseguido para ti...

[...] En el suelo yacía un papelito blanco, caído del bolsillo del abrigo. Sacrement lo recogió, era una tarjeta de visita. Leyó: ‘Rosselin – diputado’.

Ocho días más tarde, el *Officiel* anunciaba que el señor Sacrement era nombrado caballero de la Legión de Honor, por servicios excepcionales (Maupassant, 1883: 426-427).

Javier ha quedado expuesto ante sus amigos, los padrinos, deshonrado ante la negativa del ministro a batirse en duelo, abandonado por Amalia y su amor apasionado, y defraudado por la debilidad de Elisa. Javier reacciona de la misma manera que lo hace Torvald Helmer, en *Casa de muñecas*:

Helmer: [después de leer la carta de Krogstad en la que explica la situación de Nora] Ay, qué despertar tan horroroso. Durante estos ocho años... la mujer que era mi alegría y mi orgullo... una hipócrita, una mentirosa... peor, pero... ¡una criminal! ¡Ay, qué abismal fealdad subyace a todo esto! ¡Qué vergüenza! ¡Qué vergüenza! [...] Tendría que haberme imaginado que pasaría algo así. Tendría que haberlo previsto. Tu padre tenía unos principios tan frívolos... ¡Calla! Que has heredado la frivolidad de tu padre. Ni religión ni moral ni sentido de deber. Ah, qué castigo por haber hecho la vista gorda con él. Por ti lo hice, y así me lo pagas. [...] ¡Naufragar por una frívola mujer! [...] Pero esto hay que arreglarlo. A este hombre habrá que contentarlo de alguna manera [...] Y en lo que a ti y a mí respecta, tendrá que parecer que todo sigue igual. Aunque claro, eso será solo a los ojos del mundo. [...] A partir de ahora no se trata de la felicidad; sino de salvar los restos, los despojos, la piel” (Ibsen: 111-112).

A través de las páginas de la novelita corta, ha ido recogiendo todos los elementos necesarios para su construcción como un motivo-personaje, el cornudo: “el hombre que, engañado por su mujer, no repara o castiga este hecho, de modo que el engaño se convierte en circunstancia permanente, conocida de todo el mundo y objeto de burla (Frenzel: 66). En este caso, los cuernos funcionan como una especie de castigo para Javier por haber sido arribista, indecente y adúltero, pues “si el marido aguantaba conscientemente [o como en este caso, no puede limpiar su honra] el delito, se hacía culpable, según el derecho cristiano, de complicidad en un pecado mortal (Frenzel: 67). Por ello es que el narrador lector puede y tiene el derecho de despreciar a un personaje como Javier. A Javier nada le queda: un matrimonio destruido por la mancha del adulterio; el hombre se ve está solo y destruido mientras que el resto de la escena, el mundo que lo rodea, sigue su curso. A lo lejos, se escucha el vals de “El caballero de Gracia” de *La Gran Vía*, cuyas estrofas son el resumen perfecto para esta narración⁴⁶.

La crisis que vive la sociedad mexicana ante el tema del divorcio, el adulterio y la defensa del honor está plasmada desde todos los ángulos en esta novela corta. Como he revisado hasta este momento, el divorcio y el adulterio son temas que están marcando la opinión pública en la capital del país. La novela de Federico Gamboa se presenta en un momento en que el periodismo y las columnas de opinión están hablando del fenómeno. La pluma del Duque Job, en las “Confesiones de un jurado atribulado” es capaz de reflejar

⁴⁶ Zarzuela lírico cómica de Federico Chueca y Joaquín Valverde, con libreto de Felipe Pérez. Fue estrenada en Madrid en julio de 1886. El vals del Caballero de Gracia es una escena en la que tal Caballero se ufana de ser parte de la crema de Madrid, galante y perseguido por las mozas, así como un tipo gentil y jovial a quien se le reconoce por sus amoríos en la sociedad, mientras que el coro de las calles lo tilda de “baladí, farfanton y majadero ese tal señor”. (http://lazarzuela.webcindario.com/ARGUM_PDF/LAGRANVIA.pdf, revisado el 22 de junio del 2013).

las contradicciones que la modernidad porfirista está produciendo en la tradicional sociedad católica que impera en México. Como se ha dicho, la pena por incurrir en el delito de adulterio es poco severa para los cánones de honor que pretenden regir a esta comunidad. No es gratuito que la última reflexión del supuesto jurado verse sobre este tema: “la sociedad castiga el adulterio con la misma pena que impone a los *pick-pockets*, robadores de pañuelos y de relojes, trueca al villano que ha asaltado una casa cobarde y deslealmente en un héroe galante y novelesco que lleva al cinto la espada de Romeo, y entre los labios la sonrisa de don Juan; y a mí, la víctima, el robado, me arroja a la cara el lodo de la calle, se mofa de mis lágrimas y hace escarnio de mis penas” (1883: 2). “El mechero de gas” es una novela moderna, capaz de tratar un tema álgido de la opinión pública contemporánea. Esta novela es la representación literaria de la respuesta que le dio Junius al atribulado jurado: “Decida usted como quiera”. No hay manera de que Javier recupere su honor, ni que Elisa recobre su honra porque estos conceptos ya no son válidos para el fin de siglo XIX.

Elisa y Javier representan una faceta de la crisis moral en la que se vio envuelta la sociedad mexicana de fin de siglo XIX. El choque de la modernidad —representada a través de los profesionistas corruptos (el periodista sobornado, el ministro sin moral) —contra los antiguos valores y costumbres: el honor, la honra y el matrimonio— es el escenario en el cual se desarrolla esta historia. En un ambiente modernizado en el cual los valores tradicionales son abatidos uno a uno, el adulterio deja de ser un pecado. Y cuando se desactiva el poder simbólico de lo pecaminoso, ya no hay culpa que perseguir. Este camino no lo terminan de recorrer los personajes de “El mechero de gas”, pero abren la

puerta para que, más adelante, lo logren los últimos adúlteros de Federico Gamboa:
Noeline y Rafael.

Capítulo III. El engaño de las *Apariencias* (1892)

1. El nacimiento de *Apariencias*

Durante el primer año de estancia de Federico Gamboa en Guatemala, el joven escritor traba relación con algunos otros miembros de la diplomacia, entre los cuales figuran Platón Roa, encargado de negocios de México en Guatemala y Ms. Le Brun, secretario de la legación francesa. Roa, según dice Gamboa en sus *Impresiones y recuerdos*, había pasado muchos años viviendo en París. Para Gamboa resultan muy importantes estos dos personajes, pues es por la convivencia con ellos que conoce y charla acerca de las obras de distintos autores franceses además de conocer una de las más importantes novelas de adulterio escritas en el culmen del realismo del siglo XIX:

Juntos leíamos el teatro y las poesías de Alfredo de Musset, en alta voz, declamando los versos, leyendo dos o tres veces una misma pieza, ejemplo: *On ne badine pas avec l'amour*. Otras tardes las consagrábamos a la historia palpitante siempre de la revolución francesa; leíamos íntegros los discursos de los hombres de entonces, de Danton, de Robespierre, y yo me entusiasmaba, aplaudía con nobles arranques de estudiante recién salido de las aulas, creyendo de buena fe que la república, la ideal, existe de veras en alguna parte... Toda la pequeña biblioteca de Le Brun, lo que de ella me interesaba, pasó por mis manos. Así conocí esa eterna joya literaria, esa obra maestra de la novela contemporánea, la *Madame Bovary* de Gustavo Flaubert.

Roa, por su lado, me encargó a París *Las confesiones* de J.J. Rousseau⁴⁷ y *Les femmes d'artistes* de Alfonso Daudet⁴⁸, sin decirme nada; una verdadera sorpresa que hallé un buen día sobre mi mesa de trabajo (*Impresiones*: 80).

⁴⁷ “Las *confesiones* de Rousseau son una de esas obras a las que volvemos una y otra vez, porque nos seducen y nos intrigan”, dice Ana María Holzbacher en su texto “Una obra entre dos géneros”. “No cabe duda que Rousseau logró en ellas lo que se proponía: hacer la pintura de un alma —de su alma profunda, paradójica, a veces turbia— y que nosotros nos asomamos a este pozo oscuro con vértigo y placer; pero esto no es todo, quizás nuestro interés por mirar su fondo se deba a que buscamos en él nuestra propia imagen, con lo que se cumpliría también el segundo propósito de Rousseau, que deseaba que el conocimiento de su alma nos sirviese como punto de referencia para conocer la nuestra” (105).

⁴⁸ Bartolomé Leal, en su columna “Cuentos y cuentistas” publicada en el Diario de *La opinión de Cochabamba*, habla de la colección de narraciones publicadas por Daudet bajo el título que aquí se consigna. Los doce cuentos que conforman esta publicación narran diferentes episodios de la desastrosa relación entre un artista y la mujer con quien se casa. Todos los matrimonios descritos desembocan en el fracaso. Según Leal “el amor a la vida es lo más patente en la obra de Alphonse Daudet, por encima de los juicios críticos que lo han despreciado un tanto por ser demasiado directo, demasiado claro, demasiado transparente: un autor

Estas pláticas, en conjunto con las lecturas que, según Gamboa, promueven una auténtica revisión del alma, del amor y de las distintas maneras en las que se relacionan las parejas, son uno de los motivos que probablemente empujan a nuestro autor a seguir explorando el tema del adulterio y la aventura amorosa en sus novelas. Aunado a esto, y como él mismo menciona, además de haber pensado en escribir una novela cuyo ambiente se desarrollara en el escenario de la Intervención francesa⁴⁹, “reapareció un antiguo deseo, dejado siempre para más tarde, de intentar una novela moderna sin salir de México. Y además de que el adulterio me tentaba de suyo, mis observaciones a ese respecto, las confidencias secretas de dos amigos en cuyos dramas respectivos fui el diario testigo, hiciéronme preferir tan escabroso tema” (*Impresiones*: 148). La novela que resulta se titula *Apariencias*.

2. Elena raptada por Paris. La exposición lenta a las pasiones

Elena Orteza es la mujer que provocará el enfrentamiento entre Pedro y don Luis, los abogados de *Apariencias*, la primera novela larga de Federico Gamboa. Elena, así como Ana Karenina o Edna Pontellier, pertenece a una familia de clase acomodada; está siendo cortejada por el anciano don Luis. La primera aseveración que se hace de ella, y que

que no necesita que nadie lo explique. Pero ese amor a la vida no es algo que se da por concedido, es una materia que merece una educación. Como cuenta su hijo León Daudet (también escritor), su padre solía decir: ‘vivimos dos existencias paralelas que se complementan: una existencia de emociones, otra de observaciones. Dar preeminencia a una o a otra, es rendirse a la infelicidad. La felicidad yace en su equilibrio’” (Leal: 4).

⁴⁹ Por supuesto, es importante recalcar que los primeros capítulos de *Apariencias* se desarrollan en un pueblo sitiado por los ocupantes franceses. En este pueblo es en donde nace Pedro, el adúltero. Estos capítulos simulan un cuadro heroico en el que Pedro se enfrenta a los invasores y lo hacen parecer un héroe en potencia, sin embargo, no tienen ningún efecto sobre el resto de la narración, pues cuando Pedro es acogido por don Luis y llevado a la ciudad de México, este pasado desaparece y no tiene injerencia sobre el resto de la existencia del personaje.

funciona como un motivo de anticipación es la de un airecillo de inocencia y una “belleza máxima, suprema belleza” (94). Aunque Pedro se encuentra cortejando a Magdalena en Veracruz, desde este primer encuentro se anticipa la intertextualidad expresada en las líneas paralelas existentes entre los nombres de Elena-Pedro y Helena-Paris. Como veremos en el siguiente apartado, Pedro es un allegado a la casa de don Luis, huérfano que fue recibido y que, como el héroe griego, atraído por la extrema belleza de Elena termina deshonrando la casa y el buen trato.

Así como Helena de Esparta no ama a Menelao, y así como la generalidad de las mujeres burguesas del XIX, Orteza no está enamorada de don Luis, pero acepta ser cortejada por este abogado, por temor a quedarse sola —temor fundado en las palabras de doña Dolores, su madre, quien a través de un discurso de temor injerta en su hija el miedo propio a morir sin verla casada—. Por ello, la propuesta matrimonial viene acompañada de lágrimas, en vez de felicidad. La manera en la que se desarrolla este cuadro es un motivo de anticipación de las lágrimas que invadirán la vida de pareja de estos dos personajes; premonición que se ratifica durante los preparativos de la boda: “Hubo un pequeño susto que concluyó en bromas y en risa, debido a un bicho que asomó por entre los vestidos; gritó Elena, acudieron los demás, rodearon la caja y, cuando descubrieron que subía, bajaba, caía, se levantaba de nuevo, ascendía colinas de blondas, trasponía cordilleras de terciopelo, azorado y sin tino, con las antenas en continuo movimiento, le hicieron burla a Elena y gracia al inofensivo animalejo” (106). El insecto que aparece entre los vestidos de la novia es un símbolo de que la pureza y virginidad de la mujer serán manchadas por otro hombre que no es su esposo.

La naturaleza del amor se construye de manera lenta entre Pedro y Elena. Aparece primero como una identificación existente entre los dos por ser jóvenes y por vivir en la misma casa. A diferencia de Elisa, Elena transita entre el deber que le impone ser esposa y la simpatía que siente por Pedro. Como ejemplo de esta situación, tenemos los paseos nocturnos en los que don Luis y doña Dolores caminan como si fueran una pareja, mientras que Pedro y Elena lo hacen como si fueran novios custodiados por los padres. Así, Gamboa propone un orden natural que debe ser respetado más allá de los cánones y las imposiciones sociales: un matrimonio, incluso a la vista de los observadores, debería estar conformado por personas de la misma edad; el amor se construye a través de la conversación fresca. Por ello, es necesario poner en tela de juicio la necesidad de explorar las sensaciones libremente a través de estos personajes. Este mismo orden natural ya aparece en *Ana Karenina*; lo demuestra la misma Ana cuando intenta convencerse de que ama a su marido, pero sólo logra encontrarle cualidades más propias de un padre que de un amante: “A pesar de todo, es una buena persona —se decía Ana al regresar a su habitación, como si tratara de defenderlo ante alguien que afirmaba que era imposible amarlo—. Es recto, noble y, además, tiene un gran cargo y lo desempeña a la perfección” (Tolstoi: 121).

Aquí, en esta novela, el conflicto se presenta de una manera distinta a la que se vio en “El mechero de gas”, en el sentido de que sí se construye la pasión amorosa; el adulterio se produce después de que Elena se debate entre el deber ser la esposa del anciano don Luis y los sentimientos que se producen al estar en contacto continuo con el joven Pedro. Elisa cometió el delito de adulterio después de la decepción que le produce

el engaño de su marido; Elena inicia su calvario intentando olvidar lo que siente por Pedro y eso le produce tristeza y ensimismamiento. Y entre estas cosas, lo que más le llama la atención a Elena es que: “su amor por Pedro, *inmenso, avasallador, terrible*, no destruía con todo y poderío el *afecto tranquilo* que don Luis le inspiraba y que gustosísima le otorgaba ella” (142-143, las cursivas son mías). Gamboa establece entonces la posibilidad de imaginar el amor en distintas facetas y percepciones, el cual debería ser aceptado y vivido por todos los seres humanos; una libertad que se le debe dar a la mujer moderna.

Elena da el paso que Elisa tomó en la otra narración: aterrada ante el florecimiento de sus sentimientos por Pedro, decide confesar su pecado, su delito mental. Ortez se piensa a sí misma como una mujer viciosa —como todas las mujeres, según expresa el narrador en su discurso— y cree que los dos hombres la pensarán como una cualquiera. Otra vez es la idea que impera en la sociedad la que conflictúa a Elena. Así pues, antes de abandonar por completo el “camino recto”, se acerca al confesionario, donde habla con un muy anciano padre que, según las palabras del narrador, ya no es capaz de sentir ni haber sabido cómo se sufren las pasiones del amor. Otra declaración de principios aparece aquí, pues la confesión eclesiástica —y con ella, toda la Iglesia— ya no tiene el poder suficiente para regir las relaciones humanas ni el comportamiento de las mujeres. Así, uno a uno van cayendo los bastiones que defienden la moderación y el recato de Elena. Ni la confesión, ni la religión, ni la norma social tienen poder suficiente para detener el lento avance de las pasiones.

En el proyecto de escritura de Federico Gamboa, Elena representa un segundo estadio en el despertar de las mujeres: ella observa cómo se construye poco a poco el

amor que le tiene a Pedro y vive el conflicto de saberse casada, atada a las convenciones, mientras se enamora. Así como con Elisa, Elena también es presa de la culpa y no alcanza a liberarse de la misma, motivo por el cual al final de la novela se mantiene con el sentimiento de estar manchada y de ser una cualquiera. Una vez descubierto el adulterio, Elena espera que don Luis la mate para lavar su honor, es decir, se sabe pecadora. Por lo tanto, la mujer no logra cruzar la frontera de la moralidad y ser libre de la culpa. Temerosa e incapaz de poner fin a su vida, Elena está un paso atrás de las adúlteras europeas que sí logran suicidarse para ser libres del marasmo en el que se encuentran, pero un paso adelante al saborear cada una de las sensaciones que le permiten acceder al placer — luego trastornado por la culpa en dolor— que le produce relacionarse con Pedro: “Ella no protestó, ni se opuso, ni gritó, ni nada; desde que la toco Pedro, sintióse transportada a otro mundo, sintió que su alma volaba y que su cuerpo se hundía [en vez de arrepentirse, de llevar una vida de penitencia y de martirizar el cuerpo [...] su perdición y su desgracia llegaban al punto de que olvidaba aquello y recordaba no más a Pedro” (184, 187). Elena está más cerca de Edna Pontellier (y por lo tanto más adelantada, pues *El Despertar* se publica en 1899), puesto que Edna también hace recuento de los sentimientos que tiene por Alcée (su segundo amante): “Ella lo miró sonriente. Los ojos de él estaban muy cerca. Alcée se inclinó sobre el canapé y pasó el brazo por delante de Edna, mientras la otra mano descansaba aún sobre su pelo. Continuaron mirándose a los ojos en silencio. Cuando él se inclinó hacia adelante y la besó, ella abrazó su cabeza sin despegar los labios de los de él. Era el primer beso de su vida al que su naturaleza había respondido realmente. Era una antorcha llameante que inflamaba el deseo (Chopin: 179). Para ambas

mujeres, Elena y Edna, el amante es el hombre que las hace sentir vivas, mientras que al marido lo ven como un buen protector. Emma Bovary y Ana Karenina desprecian a sus maridos. Elena y Edna, en cambio, no; y este motivo las obliga a enfrentar la verdad acerca de la diferencia entre el amor apasionado y el cariño más bien insípido. El camino para la exploración de los sentidos, que no logra transitar Elena, se abre en dos direcciones distintas dentro del proyecto de escritura de Federico Gamboa: el primer camino, como veremos más adelante, es el que lleva Clotilde Granada en *Suprema ley*, que después de gozar y sufrir el amor “perverso” regresa al seno de la familia en Mazatlán; el segundo camino es el que tomará Sor Noeline, en su transición de monja a mujer.

3. Pedro, de villano a burgués, de hijo a amante

Gamboa tiene la costumbre de dedicar sus novelas y el caso de *Apariencias* no es la excepción. Esta novela está dedicada a Alfredo Volante, amigo suyo que lo invitó a trabajar en *El Diario del Hogar*, según consta en *Impresiones y recuerdos*. En este texto, Gamboa menciona que su novela es un “ensayo analítico de nuestras dolencias sociales contemporáneas”, con lo cual intenta enfilarse entre los narradores naturalistas, como fue su intención al fijarse como modelo a los hermanos Goncourt y a Émile Zola.

Al iniciar la novela *Apariencias*, el narrador nos entrega un cuadro de la vida rural en Villanueva⁵⁰. De este lugar es natural Pedro: muchacho arriesgado que viaja entre la

⁵⁰ Manuel Prendes se refiere a esta primera parte de la novela como un: “auténtico relato aparte cuya trama no sirve más que para presentar a los personajes de Pedro y don Luis y narrar cómo sus vidas se unieron, información para la que hubieran bastado unas pocas páginas, en vez de siete largos capítulos del todo alejados temporal (época de la Intervención) y espacialmente (ciudad provinciana) de la trama principal” (Prendes: 107-107). No concuerdo del todo con el crítico español debido a que considero que los capítulos del inicio de *Apariencias*, si bien es cierto, son largos, nos permiten entender el carácter inicial de Pedro, este

cabecera del distrito y el pueblo para obtener noticias de la invasión francesa. Pedro pertenece a la clase de héroes anónimos que pueblan las leyendas de una historia de independencia y defensa de la identidad nacional. Es un valiente joven de dieciséis años que cae preso por la armada francesa, pero por su inteligencia y astucia logra avisar a los habitantes de Villanueva sobre la inminente invasión gala. Cuando se enfrenta a un oficial francés y lo hiere, la noticia hace que Pedro sea concebido en los alrededores de la comarca como un héroe. Esta es la causa por la cual Luis Verde, el abogado jubilado, supo quién era el muchacho y se interesó por su causa. Don Luis defiende a Pedro ante la corte marcial que lo acusa de faltarle al respeto al francés. Al final de la escena Pedro:

Se prometió, si salía el atolladero, no faltar jamás ni en pensamiento a un hombre a quien iba a deber la vida; serle fiel y grato y cuanto hay de bueno y de levantado en el pecho de un joven. Impúsose la gratitud como un deber ineludible, y se propuso cuidar y desarrollar con esmero una flor tan rara y delicada. Pedro fue absuelto [...] el éxito se debió a los esfuerzos de don Luis Verde, felicitado calurosamente hasta por los del tribunal (30).

Pedro es inocente, un joven sin mayor educación que la otorgada por la experiencia, que se completa con el arrojo de la adolescencia. Su padre decidió alejarlo de las grandes ciudades para evitar que se contagiara de las enfermedades morales de las comunidades modernas, sin embargo, Pedro accede a ese mundo y lo hace por una puerta que no imagina, la de convertirse en “hijo” de don Luis. Durante estos primeros cuadros y antes del encuentro con Elena, Pedro aparece como un personaje ecuánime, defensor de los valores tradicionales. Pedro se parece a Konstantin Levine, el pretendiente de la duquesa

pequeño héroe rural cargado con una serie de valores propios de estas comunidades. Como lo expreso más adelante, al acostumbrarse a la vida en la ciudad, Pedro cambia su escala de valores, gustos y deseos. Esto es lo que eventualmente lo obliga a alejarse de Magdalena (la mujer de Veracruz que simbolizaría el retorno a cierta ruralidad o espacio inicial parecido a Villanueva) y a enamorarse de Elena, la cual simboliza todo el mundo citadino al que no está dispuesto a renunciar.

Kitty Cherbatzky, enamorada del conde Alexei Vronsky al inicio de *Ana Karenina*. Stiva, hermano de Ana, se refiere a Konstantin con estas palabras:

tu gran defecto y tu gran cualidad es que eres un hombre entero. Como es este tu carácter, quisieras que el mundo estuviera compuesto de fenómenos enteros, y en realidad no es así. Tú, por ejemplo, desprecias la actividad social y el trabajo oficial porque quisieras que todo esfuerzo estuviera en relación con su fin, y eso no sucede en la vida. Desearías que la tarea de un hombre tuviera una finalidad, que el amor y la vida matrimonial fueran una misma cosa, y tampoco ocurre así. Toda la diversidad, la hermosura, el encanto de la vida, se componen de luces y sombras. (Tolstoi: 50)

Lo interesante del personaje de Pedro sobreviene al momento de acceder a la ciudad, pues en un giro de pensamiento, se da cuenta de lo necesario que le resulta conocer a la mujer citadina y, al mismo tiempo, que toda la escala de valores que se construyó durante su vida en el campo, podría derrumbarse al momento de enfrentarla contra los valores imperantes en la sociedad burguesa de la ciudad de México:

Pedro sintió que el análisis las barría [las creencias que le inculcaron cuando niño], las echaba fuera sin condolerse en lo más mínimo y se agarró al recuerdo de ellas cual un desesperado, siguió para su interior cometiendo pequeños fraudes y se descubría ante un entierro, gustaba más de las señoritas piadosas que de las que no lo son y creía mejor cimentados los matrimonios que bendice la Iglesia y autoriza el funcionario civil. No confesaba estas debilidades, se habría avergonzado de confesar que no podía arrancar las raíces de la semilla de sana moral que toda madre siembra en nuestra infancia. Tampoco profundizaba el porqué las conservaría; temía perderlas, sentíase contento con ellas y en cuanto se asomaba la duda, irónica y sutil, pensaba en otras cosas para defenderse. Por lo demás, quedó muy satisfecho con el conquistado caudal de raciocinio que le permitiría, manejado cuerdamente, elevarse a alturas que requieren mucho lastre en quien se atreve a escalarlas (61).

Pedro transita entonces de lo tradicional a lo moderno. Su educación rural se ve cimbrada nuevamente cuando se da cuenta de las libertades que puede mantener un hombre burgués en la gran ciudad. Pedro comienza a pensar en la posibilidad de encontrar una mujer de la cual enamorarse y que no necesariamente debe ser enteramente pura o con

ánimos de matrimonio. Como Javier en “el mechero”, Pedro ansía enamorarse de una artista con el fin de vivir el amor apasionado, tan propio de la juventud. Para el joven, como para el hombre burgués de fin de siglo XIX, las señoras honradas son dignas de respeto, mas no objetos de apasionamiento y el matrimonio es una convención social que se debe tomar después de probar el mundo y vivir lo prohibido. Una vez pasado todo ello, vendría el matrimonio, “pero en caso de hacerlo quisiera que en mi hogar reinara la armonía, la libertad bien entendida, un acuerdo tácito en planes, charlas e intimidades y no las borrascas continuas en que viven zozobrando algunos matrimonios cuyas casas he visitado” (61)⁵¹. En su imaginario, Pedro se explica que el adulterio es una cuestión poco demandada y mucho menos seductora. Esta noción se irá transformando cuando conozca a Elena, la próxima esposa de su protector.

Pedro conoce a Magdalena y con ella vive una historia poco apasionada. Como él, Magdalena es provinciana. Es hermosa, pero poco encantadora, sobre todo si se compara con la belleza de Elena. Aun así, Pedro le propone matrimonio a la muchacha, sabiendo que eventualmente, Elena se convertirá en la esposa de don Luis. Aquí, nuestro personaje utiliza palabras que reflejan a la perfección una especie de moraleja a través de la cual se cuele el pensamiento de un escritor como Federico Gamboa, el cual desea criticar los males que aquejan a la sociedad burguesa:

Cometo, con entera conciencia, una ligereza y una mala acción, ligereza, porque no es de cuerdos echarse compromisos superiores a las propias fuerzas, y mala acción, porque no

⁵¹ “Existía una sensación general de que el amor respetable es la antítesis misma del libertino, y ninguna vacilación al afirmar que la civilización cristiana había dominado a Eros. Para el burgués decimonónico, las consecuencias de las doctrinas religiosas eran en extremo evidentes: subordinaban la concupiscencia al afecto en el matrimonio legítimo y vitalicio y establecían, una vez más, que el deseo erótico sólo es permisible cuando está dirigido a la procreación de hijos. Esta perspectiva cristiana continuó para la mayoría de los burgueses, como ideal regulador si bien no siempre realizable” (Gay: 54).

es noble aumentar las víctimas en una empresa dudosa, sacar a una niña de su casa en la que, bien o mal, disfruta de una situación definida y ofrecerla el oro y el moro que para nosotros queremos. Disculpamos un procedimiento tan poco disculpable, bajo el frívolo pretexto de que la pasión no deja sitio a la cordura, y no hay tal; *una disminución en los matrimonios insensatos no concluiría con la familia, concluiría si acaso, con las familias menesterosas y desventuradas* (93-94, las cursivas son mías).

Esta crítica atenta directamente contra la manera en que se pactan los matrimonios de las esferas burguesas, pacto que ya he explorado anteriormente. Federico Gamboa, si bien aún no defiende la libertad de acción del amor apasionado, ya está juzgando severamente la frivolidad del contrato matrimonial entre los jóvenes que no han explorado sus sentimientos y sus posibilidades. La crítica es bastante positivista, pues refleja el pensamiento spenceriano que defiende el matrimonio como una unión conyugal sostenida en el mutuo afecto. El drama que se cuenta Pedro, el malestar en el que se encuentra al saber que Elena y don Luis están a punto de casarse, así como lo está él con Magdalena, queda perfectamente simbolizado en los pensamientos de la mente del joven, imágenes lascivas de la belleza de Elena. Pedro es humano y eso lo hace un personaje verdaderamente moderno que lucha por mantener a raya sus pensamientos sexuales al mismo tiempo que, secretamente, los disfruta, así como también secretamente disfruta narrarlos aquel que cuenta la historia.

[Pedro] pensó en lo que pensarían los novios, en la suerte que tendrían reservada, en lo próximo que estaba a casarse él, y de cuando en cuando, en las bellezas ocultas de Elena; no podía remediarlo, la lascivia le hacía visitas cortas que le apenaban, pues no le parecía propio entregarse a ciertos cálculos y a ciertas inferencias; sobre una extraña, pase, pero sobre la cuasi esposa de su protector, era imperdonable. Ignoraba que el casamiento de una mujer bonita, quien quiera que sea, siempre las origina, que el hombre a solas y por perversa tendencia, las desnuda a mansalva, en contra de la voluntad de ellas, que no se lo sospechan, y al gusto de la propia fantasía (108).

En este momento de la novela es cuando Pedro se da cuenta de la gran diferencia que existe entre el amor apasionado y el fingido amor, aquél es el que verdaderamente mueve los esquemas tradicionales y rompe las convenciones sociales; éste es simplemente el amor amistoso, aquel sobre el que se basa el matrimonio burgués del siglo XIX⁵². Esto se comprueba comparando el fingido amor que le profesa a Magdalena y del cual termina renegando porque la provinciana no le suscita la pasión que siente por Elena. Mientras, en su relación con la muchacha de la ciudad, además del arrebató carnal, se conjuga también la amistad exaltada:

Las noches en que salían a caminar generalmente Pedro ofrecía el brazo a Elena y don Luis a su suegra; los primeros, por delante, con risas y conversaciones de gente joven, *francas, ruidosas y comunicativas*; mientras por detrás, la segunda pareja charlaba de *cosas serias*, de ahorros monetarios, de planes para lo futuro, de épocas pasadas, de días muertos, pero siempre para finalizar con Elena, a quien ambos adoraban a su manera cada cual. Y mirados en esa forma, se les habría tomado, a los muchachos, por novios, que se comunican sus tonterías, y a los ancianos, por los padres de la chica que autorizaban el noviazgo. De vez en cuando, agrupábanse para comentar algo en común y obstruían la acera; otras, Elena y Pedro tenían que esperar a doña Dolores y a don Luis, cuyo andar era notoriamente inferior [...] Entre Elena y él se estableció una corriente de *simpatía profunda*, nacida desde el primer día en que se conocieron y se hablaron (119, 123, las cursivas son mías).

⁵² Este es uno de los tópicos centrales del pensamiento amoroso occidental. Existe una dicotomía que se contrapone, explica Denis de Rougemont, entre el amor y el deber moral. En el mundo clásico: “la moral oficial, no discutida, ha decidido que la razón domina el corazón, y no se preocupa por el sexo (la expresión ‘vida sexual’ es inimaginable aún)” (18). Es en el tiempo del mundo burgués cuando inicia la exploración de los sentidos y por lo tanto, surgiría la incipiente necesidad de complementar el amor apasionado con la moralidad: “el punto era tener ambos en la proporción conveniente y de manera decente. ‘¿Qué es el amor?’ preguntó el doctor George Napheys a fines de la década de 1860; hablando, no para una minoría aventurada, sino para el grueso de la opinión respetable, respondió: ‘Tiene una naturaleza dividida. Así como tenemos un alma inmortal, pero un cuerpo de arcilla’ así ‘el amor tiene una naturaleza fisiológica y una moral’. Abarca el sentimiento que hace que los adultos piensen en el matrimonio y en la descendencia; pero por otra parte, ‘la naturaleza, tan benéfica con aquellos que obedecen sus preceptos como despiadada con los que los olvidan, ha agregado a este sentimiento de amor un placer físico en su satisfacción’. La humanidad está sujeta a una ‘pasión que es el amor del cuerpo’, y en un pasaje emotivo, Napheys defendía que el amor era ‘LA DIGNIDAD Y PROPIEDAD DEL INSTINTO SEXUAL’. Pero también hay, igualmente necesaria ‘otra emoción’, que podría definirse como una ‘amistad exaltada’. Napheys creía que sólo la combinación de los dos, consumados en el matrimonio, es el amor verdadero” (Gay: 392).

Pedro deviene de hijo a amante al darse cuenta de que su pasión y su amistad con Elena lo conducen inevitablemente a romper aquella promesa inicial de respetar y amar como padre a don Luis. El narrador de la novela nos lleva paso a paso por los caminos de la sinrazón amorosa y nos enseña cómo es que a cada página, Pedro se siente bajo el influjo del hechizo de la belleza de Elena. El camino que lleva la pasión de Pedro es muy semejante al que toma Elena, es decir, que no hay ninguna diferencia, contrario a lo que aparentemente debería suceder en la sociedad burguesa que permite el adulterio (velado) de los hombres, pero condena categóricamente el de las mujeres. Ambos personajes intentan eludir el sentimiento, pero éste es más fuerte cada vez. Pedro, asediado por su pensamiento, comienza a vivir el pesimismo del amante que sabe que no será correspondido y, por lo tanto, desea separarse del objeto afectivo. El discurso doxal, tanto del protagonista como del narrador, aparece nuevamente para defender la propuesta de que toda educación moral, aún la mexicana —llena de principios y de dogmas— está destinada al fracaso ante la pasión humana:

—¡Triste cosa es la humanidad y más triste aún el pertenecer a ella! [...] ¿De qué fuerza voy a disponer para la lucha; si me siento vencido ya, a los cuantos minutos de no verla; con ansia loca de irme adonde ella esté y de continuar sobre el mismo pie, en respetuosa y muda idolatría? ¿Qué será más adelante, cuando haya yo puesto en práctica mi proyecto de ausentarme, de no mirarla nunca ni nunca saber lo que haga o lo que piense? ¡Ah! ¡Si no fuera la esposa de mi protector, de don Luis, no vacilaría ni me marcharía tampoco y, en el caso de huir, huiría con ella! [si fuera Paris, la raptaría] ¿Con ella? ¡Sí, con ella porque también ella me quiere, aunque no me lo diga, aunque lo calle y lo sufra! [...] Eran inútiles los esfuerzos que hacía Pedro para penetrarse de la urgencia de separarse de Elena, inútiles protestas de su moral, la moral que adquirimos en el hogar, en los plácidos días de la infancia, y que con dosis variables nos acompaña siempre (139-140).

Pedro ha cambiado; su personaje, en conjunto con el de Elena, se adapta al motivo de la relación amorosa secreta: “Hacia finales del siglo XIX, el motivo tomó la forma de un

esquema que hacía aparecer la relación amorosa secreta como punto culminante de una vida por otra parte insatisfecha (Frenzel: 299). Pedro se ajusta ahora a cierto tipo de amantes de las mujeres adúlteras del siglo XIX. En este caso, recurro nuevamente a la novela de Tolstoi, porque me parece que Pedro se parece más a Alexei Vronsky que a cualquiera de los otros personajes masculinos de la novela de adulterio. El conde Vronsky⁵³ es igualmente un joven que respeta a Alexei Karenin debido a su posición como alto funcionario del gobierno imperial ruso. Vronsky al inicio de la novela también está en tratos amorosos con Kitty (la misma que intenta cortejar Levine), pero sin estar seguro de querer contraer matrimonio con la condesita. Es entonces cuando conoce a Ana en el tren y se enamora de ella irremediamente. Ambos personajes, tanto Pedro como Vronsky, declaran sus intenciones después de bailar con las mujeres que desean; mientras el conde encuentra una respuesta jocosa de Ana Karenina, Pedro realiza:

una declaración amarga, en la que salían mezclados en doloroso consorcio todos los candores, todos los balbuceos del amor y todos los remordimientos de las malas acciones. Le pedía perdón por quererla, perdón por decírselo, perdón por esperar la correspondencia; se reconocía infame y traidor y malo, pero no podía más, sufría mucho; en lugar de desaparecer ese cariño, que no debía existir, eran inútiles, en lugar de desaparecer le enardecían. Estaba resuelto a obedecerla, siempre que no le condenara al martirio, es decir, siempre que ella no le negara su afecto. Con tal de saberse querido, de saber que le perdonaban y también por él sufrían, se conformaba, no exigía más; hasta dejaría de verla aunque le matara la pena [...] cuando Pedro terminó de hablar, se detuvo, apoyóse en el brazo que oprimía el suyo y, aunque conoció que obraba mal, que se perdía,

⁵³ Vronsky, al inicio de *Ana Karenina* es un estereotipo de donjuán, explica Maria Rippon, sin embargo, después del episodio en el que sirve como guía para el príncipe extranjero y observa como un reflejo que él es también un dandy. Vronsky “makes the single pursuit of his life for an entire year the seduction of a married woman, nevertheless, his commitment to Anna endures, despite the changes in her character and their relationship after the consummation of their affair. If the men’s reaction to the women’s deaths is any indicator of their feelings toward them, then Vronsky truly loved Anna, for her death induces him to shoot himself and for six weeks not speak a word and barely touch his food, nor does Vronsky’s melancholy diminish with the passage of time” (Rippon: 75-76, hace que su vida gire durante todo un año a la seducción de una mujer casada, sin embargo, su compromiso con Ana perdura, a pesar de los cambios de su carácter y de los cambios en su relación una vez consumado el asunto. Si la reacción de Vronsky ante la muerte de Ana es un termómetro del amor entre ellos, entonces Vronsky verdaderamente amó a Ana, porque su muerte lo induce a pegarse un tiro, a dejar de hablar durante seis semanas y a apenas probar alimento. La melancolía de Vronsky no disminuye con el paso del tiempo).

que sacrificaba deberes sagrados y juramentos solemnes, no pudo vencerse, se volvió a Pedro y le contestó que sí, que le quería, que le perdonaba, que era suya, que sí a todo [...] en lugar de estar contentos y satisfechos por la mutua declaración de sus respectivos cariños, diríase al verlos que eran dos enemigos que por miedo se estrechan la mano, aunque con el ánimo firme de no repetir la prueba ¡tan frío y tan amargo fue el saludo! (170).

Si continuamos con la comparación entre Pedro y Vronsky, es necesario recordar que el ruso intenta suicidarse cuando Ana da a luz a la hija de ambos y está a punto de morir. Para Vronsky la vida no tiene ningún valor una vez que Ana obtiene el perdón de su marido. Este perdón trae consigo el inminente retorno a la vida matrimonial de Ana y Karenin, por lo que Vronsky se ve perdido y se dispara en el pecho. Luego de sanar y de que los Karenin vuelven a pelear, el militar termina por renunciar a su cargo dentro del ejército y a huir con Ana a Venecia, donde viven su idilio amoroso por unos meses.

Ante la inminente caída, Pedro da rienda suelta a sus sentidos, a sus pasiones. Para él, como para el hombre burgués, vale más la satisfacción de sus necesidades que el honor y la promesa hecha poco tiempo después de la primera relación sexual. De la melancolía que sufren los amantes prohibidos, pocos rasgos quedan en Pedro conforme pasa el tiempo. Al principio es una melancolía la que lo apabulla al darse cuenta de lo efímero que es el placer y lo difícil que resulta soportar la culpa por haber roto su promesa y por consiguiente el matrimonio de don Luis y Elena. La posición en la que se encuentra Pedro es, finalmente, la de aquel hombre burgués que, una vez satisfecha su fantasía, se da cuenta del hastío que conlleva no tener nada más que el recuerdo:

[Pedro le dice a su amigo a Antonio, después de seis semanas de no ver a Elena] Que te baste con saber que el adulterio existe, pero no el amor. No, ni el amor, no me hagas señas en contrario-, ni dentro ni fuera del matrimonio existe amor; *el amor es una ficción dulce y necesaria*, una de tantas apariencias en que es indispensable creer para que la humanidad no apele al suicidio. Tú no eres devoto por más que te golpees el pecho; no conoces de esas materias casi nada. [...] He perdido la dignidad y la calma y cuanto hay;

tengo un cáncer de celos, la mujer que adoro es de otro, otro la posee, otro la luce, otro la disfruta. *Yo, soy un ente asqueroso y despreciable, un mendigo de amor* (205-207, las cursivas son mías).

Pedro es un amante al estilo de Tristán, que se sabe culpable por haber deseado a la mujer de su protector; que sabe que ha roto su promesa de no hacerle daño al hombre que le dio su libertad, su educación y su negocio; pero que, por encima de todo, sabe que no puede romper de tajo con el deseo y la pasión encendida por Elena. En Pedro, además, se conjuntan otros elementos que rompen con la clasificación positivista de los hombres que pueblan la sociedad mexicana, como lo propuso Julio Guerrero, porque es un provinciano, muchacho que hasta los dieciséis años tuvo poca educación, pero que logró terminar una carrera universitaria y adaptarse a las condiciones del mundo burgués de la ciudad de México para convertirse en profesionista y digno heredero de don Luis. Aun cuando Pedro termina por cometer un delito como lo es el adulterio —lo cual apoyaría la tesis de que el determinismo del clima y el ambiente influye tanto en el personaje como para hacerlo delincuente aunque esté educado— es interesante observarlo desde la perspectiva del amante que entra en conflicto por no saber equilibrar lo legal, lo social y lo sensual, como suele sucederle a los hombres burgueses de fin de siglo XIX⁵⁴. La propuesta

⁵⁴ Durante los últimos años del siglo XIX en los periódicos se narran múltiples casos de adulterio, conato de divorcio y asesinato; como el del capitán William O'Shea, ex miembro de la cámara de comunes del parlamento inglés, y su demanda de divorcio en contra de su esposa Ketty por adulterio con Charles Stewart Parnell, también miembro del parlamento de los comunes y padrino de tres de los hijos del matrimonio O'Shea; acontecimiento sucedido en 1889 y seguido por *El Tiempo*, *El Diario del Hogar* y *El Monitor Republicano*. *El siglo XIX*, sigue el proceso de un escritor español, llamado Remigio Vega y Armentero, culpado del uxoricidio (por cierto que su mujer era francesa). Otro caso sonado es el del pintor Juan Luna Novicio, acontecido en París en 1892. Luna Novicio mató a su suegra, hirió gravemente a su esposa y a su cuñado, motivado por la infidelidad de su esposa. Este caso puede seguirse en *El Tiempo*, en las publicaciones de octubre de 1892. España, Francia, Inglaterra y los Estados Unidos son los principales escenarios de estas crónicas de divorcio extranjeras. Tenemos entonces dos visiones contrastantes, pues los diarios conservadores ilustran, a partir de sus crónicas, los sinsabores producidos por las leyes del divorcio en los países modernos e industrializados, mientras que los periódicos liberales se enfocan a retratar lo horrible que es mantenerse con

del autor es mucho más profunda que solamente llevar a cabo un retrato de las dolencias que aquejan a la sociedad. Este retrato está apuntalado por una serie de párrafos en los que el narrador-autor, desde su discurso doxal, pone en tela de juicio los dogmas que imperan en la sociedad mexicana de fin de siglo XIX.

En esta novela, la figura de Pedro queda congelada en el marasmo, debido a que apenas hasta el final de la narración el adulterio queda descubierto. Pedro se ve como un culpable, melancólico y hastiado al finalizar la novela. Estos son los mismos sentimientos con los que inicia la narración de Rafael Bello, el amante de *Metamorfosis*.

4. La recepción de *Apariencias*

A principios de 1892, durante una reunión a la que asisten los letrados argentinos y chilenos en casa de Rafael Obligado, entre los que se encuentran algunos personajes como Calixto Oyuela, Domingo D. Martinto, Juan García Velloso, Carlos Vega Belgrano y Juan Agustín Barriga —éste último es quien le presenta a Rubén Darío— Gamboa lee para los contertulios el primer capítulo de *Apariencias*; “me lo aplaudieron y obraron mal, porque las censuras alcanzadas con capítulos posteriores me supieron a acíbar. Publicóse el tal capítulo en uno de los diarios de la tarde, y yo me sentí alentado, con más ánimos para continuar la brecha” (*Impresiones*: 149). El 19 de mayo de 1892, Gamboa termina de copiar el manuscrito original de *Apariencias*, su primera novela larga, y lo envía a la casa editorial de Jacobo Peuser para que éste lo publique. Según las notas del *Diario* de

un pensamiento tradicionalista que permite asesinar por honor. En todos los periódicos escriben y responden los argumentos presentados por los “enemigos de pensamiento” de maneras jocosas, serias, agresivas o minimizantes. El ataque más encarnizado que he logrado encontrar, aparece en *El Siglo XIX*, publicado bajo el título de “La Iglesia es un peligro social” el 27 de julio de 1895, en la primera plana y en donde se afirma que el día que la Iglesia deje de tener derechos sobre el vínculo matrimonial, será el día en que deje de tener injerencia en los dictados de la vida y la sociedad.

Federico Gamboa, aproximadamente el 23 de julio del mismo año, salió a la venta el impreso en Buenos Aires. Gamboa se encuentra a bordo del *Equateur*, vapor que lo lleva a Río de Janeiro y regresa a la capital argentina el 19 de agosto siguiente. El editor, Peuser, le entrega el primer ejemplar de lujo y le confirma que el libro se vende. Poco tiempo más tarde, entre los días 21 y 23 de agosto, a Gamboa le comienzan a llegar noticias de las críticas que se han realizado de su primera novela larga.

21 de agosto. (1892). Dan principio los desencantos y amarguras peores, los que hay que devorar fingiendo una filosófica indiferencia. *El Diario*, de ayer tarde, publica la primera crítica sobre *Apariencias*, “resultó exuberante y soberanamente aburridor”.

23 de agosto. (1892). Domingo D. Martinto, [...] hálame de *Apariencias* en compungido tono, cual si me hiciese visita de pésame. En los cuantos minutos que me consagra sólo me habla de que *La Nación* llamó a *Apariencias*: “triste realidad de más de seiscientas páginas” [...] Llegan después, García Velloso, Vega Belgrano y Ernesto Quesada (éste último ha escrito una crítica sobre *Apariencias*, que aún no se publica), y naturalmente es mi obra el principio de la conversación. [...]

¿Por qué me gana un invencible desaliento a causa de la frialdad del público para con mi novela?... ¿Por qué creí en el entusiasmo que provocaron algunos capítulos cuando su publicación en los periódicos?... Y yo mismo trato de explicármela [...] Hasta por remate, voy a dar con la verdadera causa, la cuestión eterna en Hispanoamérica: el profundo desdén con que se mira y considera todo lo que a literatura se refiere...

30 de agosto (1892) Han empezado a aparecer críticas serias sobre mi libro, una, de Ernesto Quesada, y otra de Jon V. González. Anúncianme más del mismo carácter. Por cierto que me hacían buena falta para borrar la mala impresión de hace ocho días; las críticas serias –aun cuando censuren– son indispensables para estimularnos a quedar en la brecha (*Diario I*: 37-38).

Sociólogo de profesión, Ernesto Quesada fue director de la Biblioteca Nacional y profesor de la primera cátedra de sociología de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires. La crítica que escribe sobre *Apariencias* se encuentra en el volumen de *Reseñas y críticas*, publicado por los talleres de F. Lajouane el año de 1893⁵⁵.

⁵⁵ Sobre este libro, resulta interesante observar la reseña de Becerro de Bengoa, aparecida en septiembre de 1894 en la *Ilustración española y americana* de Madrid, bajo el título “Por ambos mundos”. Becerro menciona como ejemplo de la amenidad y buen juicio de Quesada, la crítica que escribió sobre *Apariencias*: “Prestan gran amenidad y atractivo al libro *Reseñas y críticas* los capítulos dedicados a la crítica de varias

Para Ernesto Quesada, *Apariencias* es una novela de tesis —noción que en otro texto, Calixto Oyuela habrá de debatir— en la que Gamboa ha intentado estudiar el adulterio y cuyo interés radica en el estudio psicológico de la pasión que nace entre los personajes; en la resistencia que Pedro y Elena oponen ante el enamoramiento y de los efectos que entre ellos se producen una vez que han caído. El problema más grande que observa Quesada en esta novela es el de las escenas y descripciones que no afectan la médula de la obra, como por ejemplo, los cuadros descriptivos de la vida de México, que distraen la atención de lo que Quesada —sociólogo al fin— denomina el *caso* a demostrar⁵⁶. Aunque el tema sea banal y poco original, “el libro de Gamboa es una nota personal que, buena o mala, se destaca de la sinfonía general” (Quesada: 327). Entre los detalles que designa *hors d’oeuvre*, Quesada alcanza a distinguir escenas que recuerdan las descripciones de *La débacle*, así como otros notables que permiten conocer el alma mexicana. Con todo, lo importante, y sobre lo que más tiempo se detiene Quesada, es sobre el tratamiento que se da al tema del amor y del adulterio:

obras modernas de novelistas y poetas argentinos. Hombre de mucho estudio y de múltiples conocimientos, el Sr. [Ernesto] Quesada es, sin duda, porque eso se nota al través de sus páginas, amante entusiasta de la literatura, y, a mi ver, por lo que vislumbro en su manera de sentir y de decir, un corazón sano y bondadoso. Siendo, pues, muy entendido, idólatra de las letras y muy bueno, no puede ser, y no es crítico al uso. [...] Las críticas del Sr. Quesada son obsequios para los escritores de quienes se ocupa. En vez de émulo envidioso, es nuncio de los méritos de sus compañeros; y lejos de derribarlos a golpes, les empuja y anima para que se levanten más y más. [...] Léanse lo que se le ocurre acerca de la novela naturalista *Apariencias*, del joven literato mexicano D. Federico Gamboa, y cómo aprecia muchas de sus páginas, que constituyen ‘una joya cincelada por mano maestra’, y cómo discute los términos del escabroso problema planteado por el autor acerca del amor y del adulterio” (Becerro, 1894: 150).

⁵⁶ “Lo demás, —*hors-d’oeuvre* espléndido, pero *hors-d’oeuvre* al fin— forma en realidad otro libro distinto, unido a éste porque las páginas se siguen, pero que podría prescindirse de ello sin que la intriga, sin que la novela propiamente dicha, sufra en lo mínimo. La primera parte íntegra, cerca del tercio del volumen, [el cuadro de la vida en Villanueva ante la intervención francesa] podría compendiarse en pocas páginas, no sólo sin que con ello pierda la novela, sino ganando quizá en su carácter de tal. Hay además en el resto del libro fragmentos descriptivos de la vida de México, que igualmente distraen más bien la atención del estudio del *caso*” (Quesada: 331).

Pues bien, el autor de *Apariencias* plantea el problema sin ambages, y se muestra resuelto a arrinconarlo sin piedad, hasta en su más recóndito refugio, para que se rinda al fin. [...] Y bien, he ahí justamente el reproche fundamental de *Apariencias*; es una obra con todos los ribetes naturalistas posibles, pero en el fondo es de un acabado romanticismo; es el sollozo literario de la precoz experiencia de un adolescente, que ha vivido la vida del mundo en las páginas inflamadas de un ossianismo⁵⁷ retórico. Porque justamente, el autor al elegir por tema el adulterio y al escoger su forma pasional, ha querido presentarnos la faz más simpática del antipático asunto, en el sentido de que los futuros adúlteros aparecen como víctimas votivas en el altar del hado implacable, los hace olvidar poco a poco todo, los enceguece y los conduce fríamente al precipicio, que no pueden, que no está en su mano evitar. La culpabilidad de los adúlteros queda así tan aminorada en esta tesis fatalista, que casi estamos por encontrar natural su actitud, y por asombrarnos si ocurre a algún ingenuo lector mentar la grave responsabilidad de los actores del manoseado drama. Pero para ello sería menester, por lo menos, que los avasallara una pasión irresistible, de ésas que embargan, matan toda reflexión, subyugan... y explican, aun cuando no excusen (Quesada: 337-340).

Quesada indica en su crítica que sólo es posible considerar como un sofisma el caso de esta novela, pues no existe la serie de condiciones necesarias para creer que una historia como ésta pudiera ser real —lo cual rompe con el credo realista o naturalista al que se supone que se afilia Gamboa. Don Luis y Pedro mantienen una relación filial casi perfecta, lo único que hace falta es el vínculo sanguíneo, y aun así, Pedro es capaz de cometer el pecado nefando y de deshonorar a su padre al tiempo que emplea todas sus artimañas de abogado para disculpar las faltas. Por otro lado, y así como Pedro, Elena analiza de distintas maneras la falta antes de cometerla. La mujer cuenta con marido, madre y hasta confesor, y durante medio año en el tiempo de la narración está consciente del peligro que le representa mantenerse cerca de Pedro. Lo inverosímil resulta, según establece Quesada (y esto lo demuestra ampliamente tradicionalista, defensor de la moralidad y además misógino), del análisis tan profundo que cada uno de los protagonistas realiza de la situación y que, en un instante fatal, ambos personajes pasen de ser el hijo amoroso y la esposa adorada, a los amantes que se burlan de don Luis.

⁵⁷ Un estilo recargado y pomposo.

¡No! El espíritu se subleva ante semejante *caso*. No es posible que una persecución que permite tal lujo de reflexión y análisis, pueda excusar una acción tan repugnante a la naturaleza. Hay un rebuscamiento enfermizo en buscar problemas tan sutiles, dignos sólo de épocas bizantinas, durante las cuales se pervierte el sentido moral y se eclipsa el sentido común. Hay un peligro grave en estudiar en detalles parciales y sofisticados los estragos de una pasión, cuyos efectos serían en la vida real pervertidores de lo más santo y de lo más fundamental de la existencia humana. Pues a ser verdaderos los argumentos a poco inficionando el ánimo del lector, (o de la lectora, ¡lo que sería infinitamente lamentable!) y preparándole, sino a justificar, por lo menos a excusar el desenlace como cosa fatal, inevitable, en la cual los protagonistas no tienen culpa, sino que ésta incumbe por entero al Hado, al acaso —a ser exactos esos argumentos, dado que se trata de un caso especialísimo, de un incesto en cierto modo, ¿qué queda para el común de los casos, qué para los adulterios generales, en los cuales el amante no conoce al marido, o es éste un monstruo humano, o cosa parecida? Pues, ¡qué sería lo más natural de este mundo!... (Quesada: 341-342)

Para Quesada, la diferencia entre Gamboa y el resto de los novelistas que han trabajado el tema del adulterio radica en que dentro de *Apariencias* no hay un solo momento en que los amantes gocen; en lo cual yo estoy en desacuerdo, como mencioné anteriormente. Asimismo, tilda de extraña la decisión de don Luis al enterarse del delito cometido por su hijo y su esposa, el perdonarles la vida. “La solución del libro es en realidad sofisticada, y es ello lástima grande, pues corona así una tesis desarrollada con tan desgraciada lógica, aun cuando con un talento tan sutil e innegable” (Quesada: 345)⁵⁸. Con todo, el libro le parece

⁵⁸ Josep Güell y Mercader (político y periodista español. Redactor del diario *La Democracia* y director de *La Discusión*. Miembro del Partido Republicano Federal y autor de *El matrimonio civil*, en el año de 1869), publica en 1889 una columna firmada por el catalán titulada “Una preocupación social” en el diario *La Patria*. Para Güell, el motor que impulsa la necesidad de escribir este artículo es que tal asunto, el adulterio, ha sido tema de diversas novelas y dramas. Importa —dice Güell— hablar de este tema porque las sociedades latinas el delito de adulterio ha sido rechazado de manera instintiva, pero nunca se ha discutido la causa por la cual se genera. Sostiene el catalán que la legislación, hecha por hombres, cae en el error de considerar a la mujer mucho más culpable de lo que realmente debería ser considerada, puesto que “la adúltera, en los más de los casos, lo es por culpa del hombre, sea este amante seductor, sea este marido de la víctima” (2). La causa principal por la que el adulterio es cometido constantemente, es la educación femenina, a lo cual se unen otros factores (deterministas, por cierto): la debilidad de su seno, las exigencias sociales que retraen a la mujer a estar encerrada en el hogar y el orgullo con el hombre puede cometer faltas que están consideradas como abominables para la mujer. Güell arremete contra el argumento religioso que considera a la mujer depositaria del honor de su marido: “Ese ser débil por naturaleza, sujeto a periódicas dolencias físicas que trastornan su inteligencia hasta el punto de que algunos fisiólogos dudan de si ciertos delitos y faltas cometidas por la mujer en determinados casos han de juzgarse tan sólo a la luz de la

sugere por la capacidad de estudio del alma y el corazón humanos. Quesada considera que *Apariencias* es un libro que habla al alma y que obliga a encarar los problemas de la modernidad.

Con la llegada de septiembre de 1892, siguen apareciendo diversas reseñas en los periódicos argentinos. Gamboa destaca en su *Diario* la aparición de la crítica de Alfredo Ebelot en la *Revista Nacional*, y la publicación de la novela —sin autorización del autor— en el diario *El Oeste* de Mercedes, provincia de Buenos Aires. En este tenor, el 16 de septiembre recibe una carta de Albert Bloch, literato francés que solicita el permiso de Gamboa para traducir la novela y publicarla en *Le Temps* de París; por considerarla a la altura de alguna de Tolstoi y las *Mensonges* de Paul Bourget⁵⁹. Luego, en la entrada del 24

medicina legal; la esposa que no siempre lo es porque ama y es amada; eterno menor que no puede por la ley civil pactar y contratar sin la autorización del cónyuge; no es la soberana del hogar, ni es irresponsable hasta el punto de que de sus faltas haya de responder el marido” (Güell: 2). Luego de este argumento, Güell utiliza una comparación para desautorizar la posibilidad de juzgar a un hombre cuya mujer sea adúltera, diciendo que a ningún marido se le juzga porque su mujer haya cometido algún otro tipo de delito de los que la ley castiga con mayor dureza. Por lo tanto, el honor de un hombre no puede ser depositado en su esposa y, como consecuencia, cualquier intento de recuperar el honor perdido por causa del adulterio, sea éste un duelo, o el asesinato, queda completamente descartado y debe ser juzgado como delito en caso de ser perpetrado. La única solución que ve Güell al problema del adulterio es: “Tener el valor necesario para sobreponerse a la preocupación social que supone el honor de un hombre digno a merced de la liviandad de una mujer; desechan la reminiscencia caballeresca y feudal de que las manchas de honor sólo con sangre se lavan; pensar que la muerte dada a un malvado pesa en la conciencia, porque al fin el malvado es un hombre, un semejante nuestro; despreciar a los culpables, huir de ellos, abandonarlos al brazo de la justicia, y si éstos aparecen desarmados, *al torcedor martirio de los remordimientos*” (Güell: 2, las cursivas son mías). Esta solución que propone Güell y Mercader, es exactamente la misma que propondrá Federico Gamboa para la resolución del conflicto entre Pedro, Luis y Helena, en *Apariencias*. Por supuesto, la discusión sobre el honor y la mancha del mismo no tiene eco, pero lo que sí es cierto es que sobre este tema se puede encontrar otra perspectiva. Un año más tarde, “Hermes” publica en *El Universal* los “Secretos útiles del divorcio” (20 de abril de 1890, p. 1), en donde asegura que no se puede volcar la furia sobre una mujer que mancha la honra de su marido, pues primero es necesario tomar en cuenta que ya es castigo suficiente el que ella misma se envilezca y afronte el menosprecio de la sociedad.

⁵⁹ Libro que Federico Gamboa hojea constantemente porque “para mí no ha de envejecer” según explica en su *Diario* en la entrada del 31 de marzo del 1896 (I: 178). En la obra de Bourget, señala Klaus Meyer-Minnemann, el francés deseaba “denunciar, con el análisis de sus personajes, todo aquello que él veía como depravaciones de su época, y con ello seguirse constituyendo como representante de valores e instituciones decididamente tradicionalistas (Meyer-Minnemann, <http://www.biblioteca.org.ar/libros/156572.pdf>). En este sentido, yo difiero de pensar que Federico Gamboa tenga la intención de defender la tradición, por el contrario, como se vio a lo largo del análisis de los amantes, Federico Gamboa decidió fracturar la tradición

de octubre, Gamboa se lleva la que considera un triunfo inesperado: “una señora (¡de verdad!) que vive en *irregular* situación, socialmente hablando, se confiesa conmigo y por remate me espeta: “¿Sabe usted por qué lo hago? Por eso –y me señala un ejemplar de *Apariencias*–, hay pocos hombres que como usted conozcan el corazón de la mujer” (l: 49).

En octubre también, Francisco Villegas publica su reseña en *La España Moderna*. De esta crítica, Gamboa tiene noticia hasta principios del mes de diciembre. Villegas se congratula de que *Apariencias* sea una novela naturalista pero que no traspase las fronteras de lo prohibido, del poder de observación de Gamboa, el cual le recuerda algo el de Turgenev, y por la notable capacidad de análisis de caracteres así como del estudio de la vida interior. Este crítico le da mayor importancia en su texto a la exposición de las pasiones:

El análisis que el autor hace de la pasión en el alma de los adúlteros reúne grandísimo poder de observación. Se asiste al nacimiento de aquella ligera llama, inadvertida al principio, amenazadora más tarde, voraz por último, hasta el punto de reducir a humeantes escombros todos los esfuerzos de la voluntad y todos los baluartes del deber y del pudor. Satisfecha la criminal pasión, el remordimiento aventaja en dolores a las angustias del deseo: el placer intranquilo, el temor siempre en acecho, los celos despiertos, y la degradación, compañeros inseparables del placer ilegítimo, son pintados con tremendos colores, con los colores de la verdad espantable, lógica y desnuda (Villegas: 198).

La crítica de Villegas resulta claramente halagadora para Gamboa, quien la compara con la siguiente que recibe al finalizar el año, durante la acostumbrada reunión de letrados. Calixto Oyuela, considerado el Marcelino Menéndez Pelayo de América por su obra ensayística, leyó sus comentarios a la novela en cuestión. Comenzó su lectura, según dice

al permitir que sus personajes transiten libremente por el adulterio e, incluso, encuentren la felicidad como ser verá en el caso de *Metamorfosis*.

Gamboa, con las siguientes palabras: “‘Hágase usted de cuenta que no nos conocemos...’

Y durante una hora, lee su trabajo, en el que me trata con mucha dureza” (I: 54).

Para Oyuela (ampliamente moralista también), el adulterio que se trata en *Apariencias* responde a lo que él denomina fisiológico, pues juzga que tanto Pedro como Elena están enfermos de apetitos carnales y en cuya pasión no hay interés moral alguno ni nada que pueda ser analizado psicológicamente. La relación de estos dos personajes es puramente física y de alto grado de depravación. Por lo tanto, para el crítico, este tipo de personajes no deberían ser retratados por un artista. Luego, Oyuela se contrapone a la conceptualización de *Apariencias* como novela de tesis, noción que, como ya se dijo más arriba, defiende Ernesto Quesada. Desde una óptica positivista que debe medir y hacer estadística de los fenómenos humanos, la novela de Gamboa, según Oyuela no sirve porque:

En *Apariencias*, sea dicho en justísima alabanza de su autor, no hay tesis, propiamente hablando. El novelista no se propone demostrar determinadamente esto ni aquello, ni menos resolver problema alguno. Sabe que tan estéril empeño, sobre desnaturalizar la obra artística, privándola de la desinteresada contemplación del mundo y de la vida, que el narrador necesita, no conduce a ninguna parte, supuesto que el novelista mismo, incurriendo en una especie de petición de principio, es quien inventa las cosas y personas que han de servirle para la comprobación de su tesis. Para demostrar cualquier cosa, para resolver problemas, para hacer valer datos y “documentos experimentales”, el razonamiento y la estadística como base y el alegato o la exposición científica como forma, valen y valdrán siempre infinitamente más que cien novelas. El valor de éstas depende exclusivamente de la suma de hermosura que de su concepción y ejecución pueda expresarse, bien que para alcanzar la grande y verdadera hermosura importe mucho tener muy en cuenta las verdades fundamentales de la vida y de la naturaleza humana (Oyuela: 447).

En lo que sí concuerda Oyuela con Quesada es en la paradoja que se construye dentro del argumento de la novela. Pedro, a los ojos de Oyuela, es poseedor de un corazón canalla y las apariencias a las que se refiere el título tienen que ver con el amor, la amistad, el deber

y la gratitud filial que le debe a su padre, don Luis. El sofisma está construido en “la convicción de que todo, o casi todo, en la vida está templado en el diapasón moral a que Elena y Pedro se ajustan, y que sólo por un estado accidental de indiferencia, por falta de excitación sensual o de interés egoísta, puede rodar en tonos más altos la música de las almas” (Oyuela: 448). La novela, según el crítico, incita a observar al hombre como una criatura que no necesita ser mala ni estar pervertida para cometer cuanta tropelía le parezca adecuada (este principio es justamente lo que le da realismo a la novela, según mi parecer); esto deja fuera cualquier intento de exploración de los más bellos sentimientos humanos. Considero que Oyuela se dejó influir por la moralidad imperante de la época; estoy en desacuerdo con su afirmación correspondiente al hecho de que no se necesita ser “naturalmente” perverso para cometer una tropelía, por lo que considero que Oyuela se ajusta a la tradición moral y social, la cual le impide observar que el amor apasionado, no respeta condición social ni contrato matrimonial.

Oyuela critica también la falta de religiosidad de Gamboa, lo cual lo empuja a retratar de manera poco realista los personajes masculinos que se precian de ser racionalistas, pues sólo el racionalismo es la doctrina que deben seguir los espíritus superiores, según la ética que propone don Luis dentro de la novela. Oyuela critica fuertemente esta postura, pues como se demuestra al finalizar, ni don Luis ni Pedro, ni siquiera Antonio, el amigo veracruzano, pueden ser catalogados como espíritus de esta categoría. En este mismo tenor, a Oyuela le parece poco sacra la descripción del ritual de matrimonio entre Elena y don Luis. Como se dijo anteriormente, yo considero que esta falta de sacralidad en la ceremonia matrimonial es un motivo de anticipación del

adulterio. Oyuela pasa por alto el hecho de que esta desacralización funciona para demeritar la carga simbólica existente en el rito matrimonial con el fin de mostrarlo solamente como un mero contrato legal que puede ser terminado, lo cual apoya el postulado acerca de que el amor y el matrimonio, en la sociedad burguesa, no siempre van de la mano. Éste, dice Oyuela, es el problema típico de los escritores de la escuela naturalista:

¿Cómo su seguro instinto de artista no le susurró al oído que tal salida enfriaba los tonos cálidos del cuadro, destruyendo de un golpe la solemnidad y unción religiosa de que debía fluir su majestuosa hermosura? ¿Es cuerdo llevar al templo mismo las preocupaciones escépticas, cuando se aspira a pintar artísticamente, con penetración y hondura, no como pompa decorativa, sus fiestas y ceremonias más imponentes? ¿Tuvo acaso miedo el señor Gamboa de la sonrisa burlona de sus compañeros de secta, por lo cual se apresuró a guiñarles el ojo desde la iglesia? Valiera en tal caso más que se hubiera abstenido, pues es indudable que para describir con verdad y alta belleza ceremonias y costumbres, es menester sentir al menos alguna simpatía por ellas. El que ama está en cierto modo dentro del objeto amado, le conoce y observa a fondo, en sus más secretas intimidades, iluminado por el mismo cariño que le profesa. El que aborrece o desprecia queda fuera y a distancia del objeto despreciado o aborrecido y se halla siempre expuesto a desconocerle, calumniarle o falsearle (Oyuela: 458).

El mérito de *Apariencias*, dice Oyuela, radica en el estilo y la descripción tan atinada de los cuadros y ambientes. Esto le causa un conflicto, pues no logra entender cómo es que tan viril aliento sirve como marco para la acción de personajes tan ínfimos. Aun así, una de las cuestiones rescatables dentro de la narración que propiamente tiene que ver con el adulterio es “la habilidad, la gradación sutil y delicadísima con que el novelista nos muestra el desarrollo de la pasión sensual de Pedro y Elena, desde su más incógnito germen hasta su explosión y triunfo definitivo” (Oyuela: 461). Oyuela sí alcanza a percibir esta exploración de las pasiones. La sobriedad de las descripciones y la precisión con la que construye Gamboa son dignas de contemplarse como un acierto. El estilo, dice, es oro

de ley por su agilidad y frescura. En conclusión, para Oyuela, la novela no resiste una crítica severa por lo insustancial del drama esencial, pero que tiene, por sus características de estilo y de ejecución literaria, la cualidad de ser una obra digna de un artista experimentado.

¿Qué falta, pues, a su autor para conquistar de un modo definitivo puesto eminente, no sólo en México, sino en las letras castellanas contemporáneas? Olvidarse, cuando escriba una nueva novela, de la moda *naturalista*, que ya va dejando de serlo, de sus preocupaciones de escéptico por sugestión, de sus íntimas y poco justificadas simpatías y antipatías, de todo cuando pueda imitar o empañar la visión plena y desinteresada del mundo, con sus grandezas y sus miserias, sus crímenes y virtudes, sus luces y sus tinieblas; y después... desdeñar lo superficial, efímero y pasajero, aspirar a ser más psicólogo que fisiólogo, y clavar su penetrante mirada de artista en las raíces profundas de la vida (Oyuela: 463).

Por estas mismas fechas, concretamente el 31 de octubre de 1892 se publica en *La Ilustración Artística* de Barcelona, una reseña anónima de la cual, Gamboa no tiene noticia sino hasta el año siguiente, según registra en su *Diario* en la entrada del 13 de enero de 1893. Una lectura que contiene todos los elementos necesarios para hacerse agradable; de acción que se desarrolla de manera natural y con un interés siempre creciente: “los caracteres de los personajes están perfectamente trazados y bien sostenidos, la lucha de pasiones surge lógicamente y lógicamente camina al desenlace dando lugar a escenas de gran fuerza dramática, y por último el estilo es castizo, elegante, sobrio y exacto en las descripciones, justo en la pintura de los sentimientos y matizado de pensamientos bellísimos y de imágenes originales y de gran relieve” (*La Ilustración*: 16). Finalmente, una reseña más se publica en Guatemala y llega a manos del diplomático y escritor el 9 de febrero de 1893. En esta misma nota, Gamboa se lamenta de que, hasta ese momento, no tiene noticia de que su novela haya sido reseñada o comentada en México; sin embargo,

según Gustavo Jiménez, Amado Nervo publicó una crítica en su columna de *El Correo de la Tarde*, periódico de Mazatlán⁶⁰.

En “Historia de *Apariencias*”, el último texto que conforma *Impresiones y recuerdos*, Gamboa justifica su proceder en cuanto al tratamiento del tema del adulterio. “Desde un principio perseguí un propósito, demostrar que el castigo del adulterio existe dentro del adulterio mismo, pues tal es y ha sido mi creencia, sobre todo desde que conocí en uno de los amigos de que hablo arriba el martirio letal en que vivieron él y su cómplice. No hay palabras con que pintarlo. Por eso en mi libro sigo a los adúlteros paso a paso; por eso me esmeré en desmenuzar hasta sus menores sensaciones” (*Impresiones*: 149). Para Gamboa existen tres tipos de adulterio: por vicio —que es el morboso y dominante en Europa y los Estados Unidos— por accidente y el adulterio pasional. Sobre este último, dice Gamboa, es sobre el que merece la pena escribir porque es el que ataca a cualquier mujer —resulta interesante que no son los hombres, en la perspectiva de Gamboa, aquellos quienes caen, más aún cuando en su siguiente novela, *Suprema ley*, será Julio Ortegual el protagonista del adulterio— y que puede presentar circunstancias que pueden atenuar la culpa ante la sociedad o incluso, lograr que la mujer pecadora obtenga el perdón. El adulterio pasional, que es el que interesa retratar, debe ser revisado y descrito de manera real, pues la condición del arte es la verdad, sin importar si es cómoda o espeluznante. Para Gamboa —que en este texto conforma un manifiesto de lo que él considera que debe ser la labor como escritor— el novelista honrado debe retratar,

⁶⁰ Este dato aparece en una nota a pie de la crónica “Words, words, words” publicada en la columna de *El Correo de la Tarde*, titulada *Lunes de Mazatlán*, el martes 26 de marzo de 1894 y que Gustavo Jiménez recoge en la antología del mismo nombre: “Tanto [*Apariencias*] de 1892, como *Impresiones y recuerdos*, publicada en Buenos Aires al año siguiente, fueron oportunamente comentadas en *El Correo*” (Nervo: 271).

no sólo las flores, sino también las espinas que las rodean. Y como retratista de las pasiones humanas, las buenas y las malas, el camino que deberá seguir su novela es el del retrato de la realidad:

Ahora bien, de todas las pasiones, ¿cuál es la predominante? El amor, el eterno amor, el amor en todos sus senderos legales e ilegales, puros e impuros. Por lo que yo, que no tengo hecho voto de castidad ni para el mundo ni para la literatura, he de ocuparme preferentemente del amor en los pocos o muchos volúmenes que formen mi obra. Quizá vaya errado pero es un yerro que vigoriza y al que no he de renunciar; y sin sujeciones a escuela determinada, ha de ser sincero y de decir la verdad (Impresiones: 154).

La suerte estaba echada. El novelista mexicano de las pasiones humanas continuaría su registro del adulterio y el amor ilegal en sus siguientes dos novelas: *Suprema ley* y *Metamorfosis*.

Capítulo IV. La revolución de la novela del adulterio. *Suprema ley* (1896)

1. El amor es la *Suprema ley*

Durante los últimos días de junio de 1893, Federico Gamboa recibe la noticia de la supresión de legación mexicana en Argentina, así como su cesación como miembro del cuerpo diplomático mexicano. Con un futuro incierto ante el fin de sus labores diplomáticas, Gamboa comienza a escribir su siguiente novela, titulada *Suprema ley*. El 18 de agosto de ese año termina el primer capítulo y planea leerlo durante la reunión en casa de Rafael Obligado. Días más tarde se embarca con dirección a Burdeos en compañía de Juan Sánchez Azcona, ministro de la legación quien, por cierto, se encontraba bastante enfermo. Luego, en París, visita la casa de sus “maestros” Émile Zola y Edmond de Goncourt, según es narrado en las entradas de los días 4 y 8 de octubre del mismo año. Luego, en Nantes, la preocupación de Gamboa, ante la falta de empleo, se vuelve más profunda:

2 de noviembre (1893). ...!Qué no daría yo por poder trabajar mi nueva novela en algún gabinete que fuera mío de veras, como el que tuve en Buenos Aires!... Pienso en que si por desgracia quedara yo mucho tiempo sin empleo, la lucha por la vida obligaríame a mancar mi pobre obra literaria, para siempre tal vez... y algo íntimo se opone y protesta... Formulo un voto solemne: suceda lo que quiera y mientras de mí dependa, nunca abandonaré las letras, aunque tenga que volver a las galeras del periodismo (I: 123).

Finalmente, el 16 de diciembre regresa a la ciudad de México. Durante la temporada que sigue y hasta la publicación de *Suprema ley*, Federico Gamboa visita nuevamente los pasillos y palcos de los teatros; asiste al baile de máscaras del Teatro Nacional —de ahí el retrato tan vívido del cómo se desarrollan las vidas de los empleados tras bambalinas, como el episodio de Julio en *Suprema ley*—. Publica en ese mismo año sus primeras obras de teatro originales: *La última campaña* y *Divertirse*. También realiza trabajos como

traductor de manuales e informes técnicos, al mismo tiempo que asiste a los garitos y pierde dinero en las mesas de apuestas. Las experiencias de Gamboa le ayudan a conformar una visión del desamor y de la mujer que se repetirá más adelante en la figura de Clotilde en el momento en que decide abandonar para siempre la ciudad de México y a Julio Ortegual.

1 de enero (1895) ¡Qué cruel es una mujer cuando ya no nos ama!... Hasta los detalles más íntimos e inolvidables por su naturaleza misma, se los borra del corazón y de la memoria, a fuerza de voluntad... Los recuerdos deshójanse, ella deshójalos despiadadamente; los pobres recuerdos que debieran mantener por mucho tiempo ligados las dos almas y los dos cuerpos que se han querido de veras alguna vez... Espanta la indiferencia con que nos miran los mismos ojos que hasta se entrecerraban de terror y de amor frente a los nuestros que la devoraban...

Y este complicadísimo tema no ha sido suficientemente explotado por noveladores y psicólogos, en toda su infinidad de detalles desgarradores (I: 159).

Sea éste uno de los motivos por los cuales Gamboa decide revertir los papeles en su novela. En *Suprema ley*, que se encuentra en proceso de escritura durante esta temporada, es Julio Ortegual quien muere de amor, mientras Clotilde retoma su vida y deja atrás el pecado y la ciudad que la vio caer en desgracia. La diferencia entre Ortegual y Gamboa es que éste último logra curar sus dolencias amorosas con pocos días de diferencia, tal como se observa en la nota del 10 de enero de ese mismo año. *Suprema ley* quedó concluida el 28 de diciembre de 1895. En conjunto con el fin de esta novela, Gamboa finalmente será reinstalado, un mes más tarde, como jefe de la sección de cancillería de Relaciones Exteriores.

2. La monja del hogar, figura en cambiante en *Suprema ley*

Carmen Ortegale, la mujer de Julio en *Suprema ley* es casi un perfecto reflejo literario de las monjas hogareñas. Julio la escoge como esposa, según dice el narrador, después de pensar en el resto de las muchachas vecinas y comparando diversas cualidades: ser hacendosas, lindas, tener la “efímera gracia de los dieciocho abriles”. A Carmen la adornan otros atributos, como el provenir de una familia tranquila a la que no se le conoce ningún pleito. Finalmente, lo más valioso de la muchacha es que acompaña a Julio durante la enfermedad y muerte de la madre de éste; además de convertirse en la compañera del joven para enfrentar el desconsuelo y la falta. La relación que se construye entre los dos personajes, Julio y Carmen, se basa en estos atributos —mas no en la belleza física, que es la primera impresión que se da de Clotilde, y que es lo que atrae desde el primer encuentro a Julio Ortegale. El narrador cataloga el “asedio amoroso” como insípido; se confirma entonces que el matrimonio y el amor no necesariamente van tomados de la mano⁶¹. Julio, más que una amante, busca una mujer que sea capaz de ser la “reina del hogar”, y efectivamente, la encuentra: “Carmen salió como Julio la deseaba, amante, sufrida, a las derechas, dándole en cada año el heredero soñado” (233). La vida hogareña de los Ortegale no tiene trazos amorosos en realidad, ni siquiera logran comunicarse entre sí, como lo atestigua el narrador al inicio del tercer apartado. Es interesante ver que el

⁶¹ “No es prudente considerar absoluto el triunfo del amor. En la intensa corriente del amor romántico, bajo el hechizo de la ficción sentimental, la mayoría de los enamorados se conservaban serenos. Los motivos seguían siendo mixtos” (Gay: 102). Por supuesto, al referirse a los matrimonios entre burgueses, es necesario recordar que estos motivos mixtos generalmente tienen que ver con la adquisición de una fortuna o de un título nobiliario. El deseo de una mujer proba es la aspiración a la que pueden acceder los hombres que no poseen hacienda ni nobleza de sangre. Julio Ortegale no tiene ninguno de estos deseos en su mente, porque no es burgués, sino más bien un hombre de clase media. Esto abre una puerta que exploraré más adelante al referirme a este personaje y su relación con Clotilde, pero adelanto la hipótesis: Federico Gamboa está estableciendo que el amor apasionado se puede presentar en cualquier medio social.

silencio entre los dos casados se rompe cuando Julio comenta con Carmen que es él quien debe procesar el caso de Clotilde. Ya que el delito por el que se le procesa es el supuesto asesinato de su amante, Carmen la considera una desvergonzada, y, en un principio, Julio también la vio así, pero después de saberse enamorado de Clotilde, Ortegal piensa en Carmen como la única que podría hallar “salvadores recursos, [como el que] lo apartaría del peligro, a la manera con que apartamos a un niño de los precipicios cuyas simas ignora” (263). Carmen aparece una vez más como esta mujer comtiana de la que se habló en el primer capítulo: la única que puede y debe salvar a su marido de la corrupción del mundo exterior.

Carmen es silenciosa, es abnegada, no está educada para reñir a su marido. La actitud pasiva de Carmen, como la de las perfectas mujeres del hogar, es la que pone en juego el matrimonio de los Ortegal. Es por esta actitud que Carmen permite la entrada de Clotilde a su casa, una vez que se termina el proceso penal. El padre de Clotilde se entrevista con los Ortegal y les pide que la reciban en su casa; Carmen es una mujer que no sabe negarse a los mandatos y pedimentos de cualquier hombre, así que acepta. Carmen no logró defender su *intérieur* y, por lo tanto, permite la entrada de “la corrupción” simbolizada en una especie de *femme fatale* imperfecta, como explicaré en su momento. Esta corrupción encuentra terreno fértil dentro de la relación de los Ortegal que, en palabras del narrador: “había llegado a ese punto de los matrimonios que carecen de borrascas pasionales, en que el amor de un principio se marchó dejando el puesto a un afecto especial y tranquilo, sin cambiantes” (289). Carmen duda, sabe que existe el peligro de que Clotilde, invasora de su espacio interior, le arrebatase su casa, su familia y a su

marido. El instinto juega un papel en esta lucha interior, porque mientras sopesa la honestidad con la que se ha regido dentro de su matrimonio, sabe que es casi imposible mantenerlo vivo a causa de los años y de la “belleza marchita” provocada por el alumbramiento de seis hijos y por la vida trabajadora de un ama de casa.

Carmen sabe que su matrimonio pelagra, su espacio violado se trastorna al grado que Clotilde, en poco tiempo, se convierte en un miembro más de la familia. Carmen intenta defenderse y defender su matrimonio utilizando el recuerdo de Alberto, el amante muerto, como una manera de recordar también que el amor pasional con el que estuvieron atados Alberto y Clotilde trasciende los límites de la vida y la muerte. Pero Carmen cae en el error, pues utiliza la mentira para intentar alejar a su marido de la bella intrusa: “Y por las noches, encerrada con Julio y para destruirle las simpatías que alimentara por Clotilde, si algunas alimentaba, decíale gozosísima: —¡Si supieras lo que quería a ese señor! *Piensa hacerse monja, tú dirás!*” (303. Las cursivas son mías). La mujer que debe proteger a su marido de la corrupción, utiliza uno de los pecados abominables para proteger lo que cree que le pertenece. Esta marca, este error, acaba con la santidad de Carmen y la convierte en una mujer de carne y hueso. Por un momento, la imagen de la monja del hogar queda eclipsada para dar paso a la mujer moderna, la que sufre y está dispuesta a proteger a su familia hasta con las patrañas y la misma corrupción.

El *intérieur* violado ya no puede ser resarcido nuevamente, aun cuando Clotilde sale de la casa de los Ortegales y se instala en su propia casa —rentada también por intercesión de Julio—. Carmen sabe que la relación con su marido no tiene la pasión que desborda la que se construye entre Clotilde y Julio. Aquella no puede aspirar a ser querida

de la manera en que es amada ésta, porque no tiene permiso de acceder a la experiencia sensual en su papel de monja del hogar. Con su casa hecho pedazos, Carmen solamente puede intentar defender lo que de éste queda, así que lanza el ultimátum cuando Julio intenta llevar a sus hijos de visita a casa de Clotilde: “si tú los llevas, me divorcio, ¡te lo juro!” (Gamboa, 1965: 341).

El último enfrentamiento entre estas dos mujeres se da por efecto de una enfermedad que aqueja a Clotilde. Carmen sabe que su marido hará todo lo posible por hacerse de noticias de la amada, así que decide enfrentar el peligro y traerla nuevamente dentro de su espacio. Con fingido interés, como abnegada esposa, capaz de hacer todo lo necesario porque su marido esté contento, Carmen le pide a Clotilde que pase la noche en casa para evitar que empeore su condición. Sin embargo, Clotilde no es una mujer que desea romper el matrimonio de los Ortegá, por lo cual desea regresar a su propio “palacio”. Aquí la situación se complica mucho más, pues los deseos de ambas mujeres consisten en no alterar el orden establecido; pero éste en realidad ya no existe, como lo demuestra la presencia de Clotilde rodeada por los hijos de los Ortegá como si ella fuera la madre. Así, es Carmen la que comete el error cuando Clotilde decide marcharse a su casa y le entrega a Julio de manera intrínseca, pues es de sus labios que cede a que Julio acompañe a Clotilde para que ésta no se vaya sola. Es Carmen quien derrumba los últimos pilares del matrimonio, es ella quien falta a su condición de alejar a su marido de la corrupción, lanzándolo fuera del espacio familiar. Es así que comienzan los amores ilícitos de Julio y Clotilde.

Sola y ajada por el paso de los años, casi como una monja que ha estado encerrada en el claustro y ha renunciado a los placeres mundanos, a Carmen lo único que le queda es aquello que Gutiérrez Nájera había dicho acerca de las esposas engañadas:

Su premio, su compensación y su todo, sus hijos; ella no podía faltar, nunca, pero no por su carencia de atractivos corporales, que ahora la alegraba, sino por su calidad de madre; [...] ¡Cómo bendecía la rigidez ingrata de sus huesos, los ángulos despiadados, las arrugas entrecruzadas e infinitas! Eran sus trofeos de madre [...] Si Julio no volvía sobre sus pasos, si la olvidaba, ella conformaríase con sus hijos (350)⁶².

Manifiesta la culpa de Julio, Carmen sigue actuando como esposa educada bajo los cánones de las mujeres burguesas, un velo de silencio se impone sobre el adulterio. Los sentimientos de la esposa engañada tampoco son expresados verbalmente. Entre los dos esposos deja de existir la conversación y la intimidad. Son dos extraños que mantienen las apariencias hacia el exterior, como dictan las normas sociales de la época. Con el paso de los días, Carmen intenta salvar su matrimonio, pero no lo logra, y como *femme fragile*, llora por las noches la ausencia de su marido.

Finalmente, el último golpe al *intérieur* de Carmen Ortegá es la enfermedad de Julito. Perdido el esposo, el consuelo que le queda también está en peligro de fenecer. Al principio la mujer cree que esta prueba será suficiente para que el marido retorne a su hogar y a su familia, porque es una prueba de la providencia, pero en el mundo moderno, ésta ya no tiene poder alguno sobre el destino de las familias. Julio decidió abandonar a su mujer y a sus hijos por seguir a su querida. De ello es que Carmen debe tomar fuerzas para

⁶² “The madonna image as representative of the married woman’s role in life was deemed especially appropriate because women and children formed, as it were, an inevitable continuity: The truly virtuous wife was, after all, as innocent as a child” (Dijkstra: 18, La imagen de la virgen, como representante del papel de la mujer casada, fue muy apropiada para completar la continuidad entre la formación de los niños y las mujeres: la esposa verdaderamente virtuosa era, después de todo, tan inocente como un niño). Esta nota nos ayuda a entender el porqué del proceder de Carmen ante la infidelidad de su marido. Las mujeres casadas, como los niños, no son capaces de enfrentar el límite impuesto por el padre de familia. El esposo, el dueño del hogar, no puede ser interpelado porque es la máxima autoridad dentro del *intérieur* moderno.

sacar adelante a su hijo enfermo. Pasada la prueba y restablecida la salud del enfermo, Carmen se da cuenta que ya no queda traza alguna de afecto por su marido. Así, y con la visita de don Eustaquio, el artista, Carmen decide abandonar el espacio violado para comenzar a reconstruir lo que queda de su familia en otro ambiente idílico: la casa del ceramista. Durante la última entrevista que tienen los dos esposos, Carmen se expresa de esta manera:

¿Tú?... ¿tú padre?... ¿marido tú?... Mentira, mentira, tú no eres nada nuestro, absolutamente nada, ni de ellos ni mío... A ellos los has engendrado por equivocación, y a mí, a mí que me sacaste de mi casa niña y pura, que me juraste una porción de cosas, me has usado lo mismo que a un mueble, para arrojarme después a donde va lo isnervible, lo que ya no nos gusta, a la desesperación y al olvido... ¿Derechos? Ningunos tienes ni nadie en el mundo te los reconocerá; con solo que yo hable y cuente tu ingratitud y tu abandono, tú serías el castigado (397).

El contrato matrimonial existente entre Julio y Carmen debía funcionar de la siguiente manera: “Las exigencias que la mujer tenía para con su cónyuge fueron desde el principio desiguales y gravosas: se veía obligada a vivir con él y a cohabitar en el lugar de residencia que a éste mejor le conviniera; cumplir con una obediencia total en asuntos que al consorte interesaran, ya fuese en lo personal, en el ámbito doméstico, en relación con los hijos y su educación, y, fundamentalmente, en lo concerniente a la administración de los bienes y propiedades conyugales” (Berdejo: 46). Una vez fuera, en la casa de don Eustaquio, Carmen es capaz de tomar las decisiones que le convienen a su familia e incluso impulsa la carrera de artista de Julito. En este momento de la narración, se puede ver cómo Carmen transita de la figura de la mujer pasiva, a una mujer moderna, capaz de tomar sus propias decisiones, una figura que recuerda a Nora de *Casa de muñecas*:

Nora: [abandonando la casa] Tengo que estar completamente sola para aclararme conmigo misma y con lo que me rodea. Por eso no puedo seguir contigo. [Helmer le dice

que ante todo es esposa y madre] Eso ya no me lo creo. Lo que creo es que ante todo, soy una persona, al igual que tú... o al menos, que voy a intentar serlo. Sé que la mayoría te dará la razón, Torvald, y que algo parecido pone en los libros. Pero ya no puedo conformarme con lo que diga la mayoría, ni con lo que ponga en los libros. Ahora tengo que pensar las cosas por mí misma y aclararme. [...] [Helmer dice que habla como niña y que no entiende la sociedad] No, no la entiendo. Pero acabaré entendiéndola. Averiguaré si es la sociedad la que tiene razón, o si soy yo (Ibsen: 118-120).

La mujer frágil finalmente se transforma y aparece por primera vez la figura de una mujer que ha sido educada para respetar a su marido, y que por libre decisión —y por las experiencias vividas durante la enfermedad de Julito— no perdonaría a su esposo por el ultraje de ese único espacio en el que alguna vez se creyó feliz y completa, como lo hicieron las monjas del hogar del siglo XIX.

3. Clotilde Granada, la *femme fatale* como una construcción del amante

La imagen de Clotilde, como los vampiros de leyenda, que adormecen primero y luego matan, diríase que volaba por el sombrío maderamen de las bambalinas, que se posaba ahí, en algún escondrijo negro, y después se abatía sobre su antiguo amante. (462)

Clotilde es provinciana, de Mazatlán, y está acusada de haber matado a su amante Alberto Lagos, después de haber llegado a la ciudad de México. Clotilde y Alberto son un par de exiliados por causa del amor, puesto que no están casados. Cuando Clotilde es presentada en el juzgado de la cárcel de Belem, lugar donde trabaja Julio Ortegá, es un compañero de los secretarios quien llega con la noticia y describe a Clotilde como una virgen ante la cual se arrodillaría. Desde este momento queda marcado el poder de la belleza que posee esta mujer, la cual, al momento de presentarse a declaración, describe de esta manera el narrador:

Tan bella era en efecto, que todos, hasta el indiferente Ortegá, sintieron un punto sobrecogidos de admiración... No despegaron los labios, en muda y momentánea idolatría ante esa mujer que surgía en la reja, como una aparición *avasalladora y soberana*. Su belleza, sin embargo, no era la belleza griega, la de las líneas puras y las curvas ideales, no; era una belleza mucho más humana, *terrenal y provocativa*; con defectos que simulaban caricias, con miradas de incendio y *conjunto de tentación y de peligro*. Una de esas bellezas que, al encontrárnosla por la calle, nos detienen y las miramos extasiados, con *vibraciones de hondo deseo* y de honda gratitud hacia la vida, potente e infinita, que puede hacernos el don de una criatura semejante (342-343, las cursivas son mías)⁶³.

Presentada como una prisionera ante el resto de los hombres que se encuentran en la sala, Clotilde es una mujer bella expuesta a la mirada de los lobos, como lo expone el narrador, que fija la atención en los perdidos ojos de borracho del comendador, al tiempo que se expresa de la mujer como una presa de los deseos silenciosos de los presentes. Al terminar de narrar los sucesos y la muerte de Alberto, la cabeza de Clotilde “más bella con su desesperación y su dolor” se azota contra los barrotes de la prisión, lo cual produce un rápido movimiento de su cabellera seguido de un desmayo. En este momento es en donde se produce el acercamiento entre Julio y Clotilde.

A diferencia de la construcción de la relación entre Carmen y Julio, la que se desarrolla entre Clotilde y Ortegá inicialmente está fundamentada en una amistad y un sentimiento de protección que el secretario profesa por la muchacha. Sin embargo, la amistad se ve profanada por el pensamiento de Julio. En una escena que se desarrolla en la prisión, Clotilde le entrega un medallón a Julio para que lo venda y le consiga algo de

⁶³ “Beauty was the striving male’s supreme temptation. [...] The symphonic incantations of ever newly curving female bodies were like the choral movements of a satanic invitation to worldly abandon. Woman offered melodies of cradled melancholy to the laboring brain and the sainted masculinity” (Dijkstra: 235, la belleza era la suprema tentación del hombre trabajador. Los encantos de las curvas femeninas eran vistos como movimientos corales de la invitación demoniaca para abandonarse a lo mundano. La mujer ofrecía las melodías de la melancolía al cerebro trabajador y a la santidad de la masculinidad).

dinero con el que pasar el encierro. Para Ortegá, tomar esta joya entre sus manos constituye ya un delito tan solo por respirar el perfume de esa mujer “perfumes que olían a pecado tentador e irresistible” (256). Más que la personalidad de Clotilde, es la mente de Julio la que comienza a construir la figura de *femme fatale* encarnada en el cuerpo de la muchacha. “Esa mujer lo dominaba” (266) piensa Julio, mientras que Clotilde, durante su estancia en la cárcel, sólo piensa en Alberto y en la posibilidad de visitar su tumba si algún día es liberada. Es Ortegá quien la observa con su traje negro soberana e impenetrable mientras espera el dictamen final, tiempo más tarde. Es él quien la piensa día y noche y la ve aparecer como un sueño. Julio Ortegá, es quien construye a Clotilde Granada como una *femme fatale* para perderse en su pasión, como se verá más adelante.

Entender a este personaje es más complicado de lo que parece; para Clotilde, Julio es una especie de ángel que la ayudó a superar el episodio de la cárcel, y le tiene un cariño profundo por las atenciones demostradas cuando él se hizo cargo de enterrar el cuerpo de Alberto y de vender el collar del que se habló anteriormente. La vida de Clotilde se complica, pues en la confianza de que Julio es un hombre casado, ella cree que será fiel a su familia y, por lo tanto, acepta ir a vivir a casa de los Ortegá. Clotilde no es —o no quiere ser— lo suficientemente suspicaz para comprender que las atenciones de Julio implican algo más que una amistad. La educación católica y provinciana de Clotilde son los elementos que la hacen caer en el adulterio que se desarrollará más adelante. Sin embargo, ante la cólera que se desata en Julio cuando ésta le pide saber en dónde están enterrados los restos de Alberto, Granada se da cuenta de la necesidad apremiante de salir a buscar un hogar propio; lugar que desde el primer día le demuestra la soledad en la

que vive, y la espantosa sensación de sentirse confundida por las atenciones de Julio a las cuales empezaba a corresponder con un sentimiento de amor. Clotilde extraña a su amante muerto e identifica esa misma sensación con Julio, ya que es él el único personaje dentro de toda la novela que la trata como “señorita” durante su prisión, y como mujer durante el resto de la narración. Creo que Clotilde no está verdaderamente enamorada, sino confundida; y en esta ambivalencia de amor-amistad, que se transforma en duda ante la posibilidad de consumir este amorío ilícito, es en la que se funda la posibilidad de que Clotilde siga “dominando” la voluntad de Julio. Y entrecomillo dominando, porque, como demuestra el siguiente fragmento, Clotilde también es presa de las pulsiones sexuales: “La tentación volvía de muy adentro, con ondulaciones de víbora, soplando en el oído de Clotilde una porción de cosas, las que experimentamos todos y ninguno revela; los mandatos de la carne y los ruegos insidiosos del deseo. ¿Por qué renunciaba? ¿Acaso su juventud y su belleza habían muerto también?” (334). Ante Clotilde se abre el panorama de la realidad abrasante, aquella que la hace sentir la pasión erótica y al mismo tiempo, la que la obliga a mantenerse alejada de Julio porque él —y su familia, por cercanía— son los únicos acompañantes en el páramo solitario en que se ha convertido su vida. Entre Clotilde y Julio se construye un amor prohibido, ya previamente condenado por la religión que ambos profesan. Un amor apasionado y recíproco que los lanza fuera del mundo, de la sociedad y de las leyes —religiosas y morales— que los han cobijado hasta el momento⁶⁴. Pero Clotilde se aferra a ese mundo de leyes porque su educación y su fe así

⁶⁴ “Atraídos por la muerte [en el más estricto sentido, la destrucción y la soledad], lejos de la vida que los impulsa, presas voluptuosas de fuerzas contradictorias que los precipitan, empero, hacia el mismo vértigo, los amantes no podrán encontrarse sino en el instante que los priva para siempre de toda esperanza humana, de

se lo dictan. El conflicto de la mujer se profundiza cuando se da cuenta que su amor es más grande y más fuerte, tanto como para huir de Mazatlán con Alberto, y ahora, como para traicionar a Carmen y a la familia Ortegual. Se debate entre lo social y lo humano y se siente condenada a vivir las torturas del infierno por ser pecadora. La maravilla de estas páginas consiste en abordar constantemente este despertar a los sentimientos y la lucha entre lo que debe ser (lo social, lo religioso) y lo que se siente. Clotilde, abrumada por estas sensaciones, se rinde y deja que sea Julio quien tome la decisión de alejarse para regresar al buen camino.

El terror por el pecado nubla la felicidad que pudo haber traído la relación adúltera. Clotilde constantemente se pregunta si alcanzará el perdón de Dios, al mismo tiempo que se da cuenta de lo feliz que es al lado de Julio, lejos de la mirada del mundo. La ideología liberal del autor se percibe en las palabras del narrador: “¿Quién había dicho que Clotilde era una desventurada y Julio un pobre; que los dos eran víctimas de sus propios remordimientos y que la vida ofrece más acíbar que néctar? Mentira, mil veces mentira; eran más dichosos que todos los potentados de la tierra; no envidiaban ni a los santos del cielo; se querían y se abandonaban a su cariño, con el soberano y dulcísimo egoísmo de los grandes amores” (361). Por primera vez, el amor toma su lugar como la verdadera suprema ley que se plantea en el título de esta novela: no es ni la religión, ni el orden social el que debe imperar en la relación de hombre y mujer. Pero ese mismo orden del mundo real se impone constantemente y obliga a Clotilde a recordar su falta constantemente. Nuevamente, el *intérieur* en el que se desenvuelve la relación de Clotilde

todo amor posible, en el seno del obstáculo absoluto y de una suprema exaltación, que se destruye por su propia realización” (Rougemont: 55).

y Julio será el espacio idílico hasta el momento en que existe una interrupción, producida por la tía Carlota, quien viene con la promesa de hacer que Clotilde retorne al paraíso que se encuentra fuera del espacio urbano, el regreso a Mazatlán. Ante el ofrecimiento —la apertura de esa ventana hacia el paraíso— es natural que Clotilde se vea a sí misma manchada por el pecado. En este caso, en esta novela, tiene más peso en la mente de la amante la ley de la religión. Clotilde, convencida de que debe abandonar a Julio para alcanzar la paz, se confiesa ante un sacerdote y regresa a Mazatlán a la casa de sus padres. El arrepentimiento y el sufrimiento pasado en la ciudad, efectivamente la han ayudado a regresar al camino de la fe, ése que enseña el sacrificio de los placeres carnales en pro de la obtención del paraíso en la otra vida. La culpa y la conciencia de finitud son las que no permiten que sobreviva el amor en el pensamiento de Clotilde Granada, una falsa *femme fatale* que, en vez de dominar el pensamiento de Julio, sacrifica su felicidad con el fin de alcanzar la eterna liberación de su alma; una liberación que, en el camino, le cuesta la familia y la vida a Julio Ortegale.

4. Del bovarysmo a la voluntad de amar y ser amado. El adulterio de Julio Ortegale

En medio de los personajes que pueblan las novelas del adulterio de Federico Gamboa, surge uno, Julio Ortegale, el cual me parece uno de los mejor contruidos en toda su narrativa. A mi juicio, este es el personaje con el que Federico Gamboa aporta un elemento distinto en el tema del adulterio, pues es la única novela que conozco en donde el personaje principal, el adúltero, es un hombre que abandona a su familia para seguir a la mujer que ama. En segundo lugar, Ortegale no es como el resto de los personajes que

habitan en las novelas de esta temática, pues el mundo en el que se mueve es el de la clase media baja. Federico Gamboa, como lo intentaré demostrar a continuación, va a romper los esquemas propios de la novela de adulterio y va a demostrar que el amor también está presente en las relaciones que se desarrollan entre las personas de todas las clases sociales.

Para acercarse a Julio Ortegá, deseo partir desde la concepción que de él tiene John Brushwood. El investigador norteamericano expresa ciertas opiniones acerca del personaje que me parece deben ser mencionadas a continuación:

La trama pone de relieve la crisis emocional de Julio Ortegá, un burócrata insignificante, y su subsiguiente deterioro moral y físico [...] El uso del detalle por parte de Gamboa crea la atmósfera especial de la época y también subraya la mediocridad de la vida de Julio, por asociación con los alrededores sórdidos. Segundo, las actitudes de Julio y Clotilde se desarrollan en tal forma que parece que más bien resultarían involucrados en su aventura amorosa en vez de ir en busca de ella. El resultado es que esta pasión –la única cosa extraordinaria que jamás le haya pasado a Julio– no contribuye en absoluto a aumentar su autoestima, ya que se ha producido por accidente; más que como resultado de una decisión (Brushwood: 164)⁶⁵.

Yo no estoy completamente de acuerdo con este postulado, tal y como lo plantearé en las siguientes páginas. Considero que Brushwood sí tiene razón cuando expone la mediocridad de Julio al inicio de la novela. Como se ve en las descripciones que de él realiza el autor, Julio es un hombre que pertenece a una estirpe de hombres de medio pelo, (a excepción de su padre que fue un militar condecorado). Como secretario del juzgado, Ortegá demuestra su pasividad e incluso una especie de instinto paternal cuando es su turno de interrogar a los acusados:

⁶⁵ Un juicio semejante realiza Manuel Prendes: “cuando escribe *Suprema ley*, Gamboa parece ya menos interesado en el hecho de que la relación entre Julio y Clotilde sea una relación adúltera que en el de presentar los efectos de la arrebatadora pasión amorosa sobre un personaje *anodino*, netamente *antiheroico*” (Prendes: 142).

Ortegal no, ése los exhortaba dulcemente, con algo de la paciencia que ejercitan los ministros evangélicos en catequizar neófitos. [...] El juez, el terrible Mazo, reía de buena gana ante los procesos en que el sentimentalismo de Ortegal se traslucía más. Decididamente había errado la vocación; era un amoroso sin sospecharlo, por el placer de amar (241).

De la misma manera, Manuel Prendes considera lo siguiente:

El más logrado de los protagonistas masculinos gamboanos es, sin duda, el de *Suprema ley*. Julio Ortegal nos es presentado a la par que todos sus compañeros, si bien el mayor espacio que dedica el narrador al personaje ya anuncia la especial relevancia que éste va a cobrar sobre los otros. El narrador parece tratarle, desde que cuenta su infancia, con una cierta sorna, que roza la crueldad con respecto a la caracterización de los personajes de otras novelas [...] es desde niño melancólico, introvertido y sentimental; se casa por “ansia de afectividad” antes que por amor, carece de ambiciones o pasiones. Ya adulto y padre de familia, conserva una blandura de carácter que le hace aparecer a ojos del lector como una figura algo ridícula [...] un personaje que no va a ser más que una víctima de las circunstancias, puesto que carece de fuerza de voluntad para *oponerse a la primera gran pasión que encuentra en su vida*” (Prendes: 90-91, las cursivas son mías).

Justamente considero necesario hacer un cambio de apreciación para entender la novela desde otra perspectiva (la cual se verá apoyada con la metamorfosis del motivo “hombre entre dos mujeres”. Julio no tendría por qué oponerse a la pasión, como presuntamente lo propone Prendes en su crítica a las novelas de Federico Gamboa. Por el contrario, se entrega voluntariamente al disfrute de las pasiones, como lo veremos más adelante.

Bajo esta óptica, y tomando en cuenta la manera en la que Clotilde y Julio se conocen y se comienzan a tratar, me atrevo a sugerir que la personalidad de Julio, en este primer episodio de la novela es muy parecido al de Emma Bovary. Para confirmar esta hipótesis, me parece indicado comenzar mencionando la comunión entre los dos personajes cuando se conocen durante la primera declaración de Clotilde en el juzgado. Mientras el resto de los hombres salivan por Clotilde, Julio es severo con ella. “Sin que la misma Clotilde se diera cuenta de lo extravagante de su narración, se confesó quizá por una secreta necesidad de sincerarse ante Ortegal, casi tan joven como ella [...] Clotilde

adivinaba en los ojos de Julio una dulce llama de simpatía y perdón, y se lo dijo todo, la historia de esa muerte y la historia de sus desventuras” (244).

Como ya se ha dicho, la historia de Clotilde es la de un amor interrumpido, parecida a cualquier melodrama de siglo XIX; esto resulta interesante porque es la historia de Clotilde lo que acapara la atención de Julio, que va suavizando su trato con la muchacha conforme se realiza la declaración. Esto me invita a pensar en un Julio que queda envuelto por la narración, así como Emma Bovary, alentada a buscar un amor fogoso por las novelas que lee: “Había leído *Pablo y Virginia* y había soñado con la cabaña de bambú, con el negro Domingo y con el perro Fiel, pero sobre todo con la tierna amistad de algún hermanito que fuera capaz de subir a buscar para ella rutas rojas a la copa de los árboles más altos que campanarios, o que corriera descalzo por la arena atrayéndole un nido de pájaros” (Flaubert: 103)⁶⁶. La manera en la que Julio queda embelesado por la historia del amor adolescente de Clotilde funciona de la misma manera que la lectura de Emma Bovary. Ambos personajes se saben casados y envueltos en un matrimonio insípido, por ello, es que son proclives a caer en el adulterio.

Sin embargo, las coincidencias entre Julio y Emma desaparecen cuando observamos la manera en la que comienza a nacer la pasión entre Ortegale y Clotilde. Para Emma, Rodolphe simboliza la salvación del tedio en el que vive su matrimonio con Charles, en cambio, Julio y Clotilde establecen una especie de relación amistosa. Esto se observa cuando Julio se hace cargo del entierro del cadáver de Alberto, porque desea ayudar a Clotilde y porque Carmen lo orilla con sus palabras acerca de que el muerto

⁶⁶ La novela que lee Emma, según explica Juan Bravo Castillo, narra el primer amor de dos adolescentes en el seno de un ambiente arcádico. En esta novela se presenta la contraposición naturaleza y cultura.

desea descansar en tierra sagrada lo más pronto posible. Repito nuevamente, es la esposa de Julio es la que indirectamente produce que Julio y Clotilde se relacionen. “Establecióse con esto un comienzo de amistad especialísima entre Clotilde y Julio, en la que éste llevaba la parte buena, la de protector y caritativo que no desdeña bajar al último nivel social, por amor al prójimo. Contaba además, con una inmensa gratitud de la prisionera y con el aplauso de compañeros y jefes. Realizaba, en definitiva, una buena acción” (255).

Esta buena acción fructifica y es premiada con la entrega simbólica del corazón de Clotilde a las manos de Julio. La mujer le da a Ortegál un guardapelo que lleva colgado en el seno. Para Julio, este acto es el que enciende la llama amorosa. Sin embargo, esta entrega no es completa, debido a que el guardapelo es entregado con el fin de que Ortegál lo venda para pagar los gastos del entierro del otro amante. Éste es un motivo de anticipación, pues el corazón de Clotilde, simbolizado por este guardapelo, en realidad nunca sería de Julio.

Tomó Julio la prenda, y por la primera vez en su vida, experimentó *una compleja sensación*, en la que se mezclaban *un deleite soberano* y *un amargor dulcísimo*, como de prohibido fruto que por prohibido nos enloquece. Llególe el medallón, tibio aún del seno de Clotilde, con un perfume tan débil y exquisito, que lo oprimió con ambas manos, cual si temiera que la prenda se le escapara o que el perfume aquel fuera a evaporársele. Para aspirarlo, dilató la nariz, y se quedó trémulo, convencido de que estaba ofendiendo a su esposa únicamente con aspirar perfumes de mujer ajena, perfumes que olían a pecado tentador e irresistible (256, las cursivas son mías).

De esta manera es como se desata el debilitamiento de Julio y la consecuente caída en el adulterio. Simbólicamente ha quedado atado al corazón de Clotilde y, por lo tanto, el camino a seguir dentro de la lógica de la novela es el del enamoramiento pasional. Julio comienza por resistirse a este encantamiento, pensando en su mujer y sus hijos, es decir,

aquello que lo une a la realidad, a una vida insípida. Como ya se ha dicho anteriormente, la imagen de Clotilde, a los ojos de Julio es la de una *femme fatale*:

Y todavía la otra, antes de salirse [de a mente] tuvo tiempo y maña para estremecerlo, para hacerle sentir un mundo de sensaciones incomprensibles, nuevas [...] Clotilde ganaba a Carmen en belleza, en juventud, en elegancia, y Julio tuvo que auxiliar a su consorte, recordando sus virtudes, virtudes morales, ciertamente, pero que valían mucho más, por lo duraderas y comprobadas, que las que hubiera podido ofrecerle la asesina esa (260-261).

Por ello, resulta tan importante que sea la misma Carmen la que convence a Julio de llevar a su casa a Clotilde, después de ser liberada.

Otra vez, como en *Apariencias*, es la cercanía de los amantes en la casa de los esposos lo que produce la infidelidad. En este caso, es por causa de don Agustín Granada, el padre de Clotilde, que no puede recibir a su hija en casa nuevamente, por lo cual le pide a Julio que la hospede en la suya, porque no tiene a nadie más que la reciba en la ciudad. Julio se siente tan débil que no puede tomar la decisión por él mismo, así que la deja en manos de Carmen. La católica mujer acepta la llegada de Clotilde. Es ella quien, con esta acción, autoriza la infidelidad y el adulterio. Aquí utilizo otra vez la idea de un *intérieur* que no es burgués, pero que aplica para este análisis; el efecto de violar la casa familiar es exactamente el mismo. “A pesar de que Julio experimentó ímpetus de pedirle perdón a su esposa, de oponerse a la solución que ella daba, se limitó a decir: —Ya lo oye usted, señor, mi mujer consiente. Puede usted contar con nosotros” (289). Ésta es la última barrera que le queda para caer bajo el influjo del amor. Julio ya está rendido y entregado, según piensa él mismo al momento en que le explica a Clotilde que irá a vivir a casa de los Ortegales por intercesión de su padre: “¡Julio prestarse! Julio se daba, se había dado ya, seguiría dándose todo, sin que a él le quedara nada de su ser moral ni material; en una de

esas abdicaciones supremas que sólo se tienen una vez en la vida por la mujer que nos suprime el alma y quién sabe a dónde se la lleva. Pero a pesar de la abdicación, Julio no se atrevió a confesársela” (290).

Si me traslado al momento en que Julio acepta conscientemente su amor por Clotilde y se enfrenta con Carmen Terno, veremos un último momento de mediocridad. La señora Ortegual ya se encuentra en casa de don Eustaquio, el artista, cuando se desarrolla la última discusión entre los esposos. Carmen, furiosa, le indica a Julio que no desea romper el lazo matrimonial, que quiere estar con su marido, pero sin la otra. Ante Carmen, Julio es incapaz de confesar que en verdad su matrimonio ha sido una farsa: “Tengo una mujer que no amo, pero que... pero que... Aquí se le enredó la lengua; imposible confesar la segunda parte, su falta absoluta de voluntad para abandonar a la querida, su preferencia por el rompimiento con la familia” (398). La voluntad y el amor apasionado juegan un papel muy importante en el rompimiento de los Ortegual: son dos razones poderosas las que obligan a Julio a desprenderse de ese mundo mediocre en el que vivió durante dieciséis años para ir en busca de aquello que lo hace feliz.

Aquí me llama la atención que, al contrario de *Madame Bovary*, Julio está viviendo su romance de una manera distinta. Repito nuevamente que los críticos de *Suprema ley* hablan de la mediocridad de Julio como personaje⁶⁷. Yo no lo creo. Este momento al inicio de la segunda parte me parece que rompe con la mediocridad, porque Julio no es un

⁶⁷ John Brushwood interpreta este tipo de actitudes como una manera de “tomar conciencia de Julio como hombre mediocre cuyas inclinaciones emocionales son desconocidas aún para él mismo. La fuerza que lo lleva a la destrucción no es el poder del amor —o ciertamente no lo es según se explica en cualesquiera de las proposiciones hechas en la novela— sino en su profunda necesidad de sustraerse de la mediocridad que lo identifica” (177). Para Brushwood, Ortegual nunca abandona la mediocridad, porque fue arrastrado por la pasión.

personaje que se deja llevar por las circunstancias, sino que está apreciando por primera vez lo hermoso que es vivir cuando se está verdaderamente enamorado. Por ello, deja de ser un adúltero (aún en pensamiento) mediocre como Emma. Se acerca más a la figura de Ana Karenina que está decidida a abandonar a su marido y a su hijo por buscar la felicidad con Alexei Vronsky. Julio ha transitado de la mediocridad hacia la libre decisión. Que el resto de la novela presente los errores que conlleva ésta, no debería influir para pensar en Julio como un mediocre.

¡Qué cambio tan completo en la existencia de Ortegá! ¡Qué manera tan diversa de considerar la vida! Antes había vivido sin tomarle su gusto verdadero; como viven los animales, sin saborear el agrí dulce de lo que a ella nos adhiere, y ahora sentía nuevas y desconocidas vibraciones, instantáneos placeres, cual si lo acariciaran invisibles espíritus que por los aires volaran. Las contrariedades antojábansele durísimas, y sin embargo, lo lastimaban menos que en otros tiempos, pues le prometían Dios sabe cuántos premios y compensaciones. Las cosas mismas, las inanimadas y mudas para él, mostrábanle fisonomía y lenguaje; podía interrogarlas, hacerles confidencias, consultas, seguro de que lo comprendían y le guardaban el secreto, sonriendo casi a sus locuras, casi contestándole a sus desbordamientos. Julio amaba (299).

La definición del amor según Julio es una definición platónica, pero que al mismo tiempo es también un motivo de anticipación, porque Julio se sabe enfermo y tal vez moribundo (la tuberculosis no se cura, sigue su curso), pero el amor que siente por Clotilde es lo que lo obliga a seguir vivo, en vez de abandonarse al destino:

¿El alma? Le respondió Julio, lo que es el alma, a lo menos la mía, es la mujer que estoy amando con un sentimiento que jamás sentí, ni cuando era novio de mi esposa, ni cuando he ido siendo padre de mis hijos... no, ni entonces, repitió cual si a sí mismo se convenciera. Éste es un cariño distinto, que me entra y me sale y vuelve a entrarme por todas partes; que me lo hallo en mis ropas, en mis papeles, en mi casa; aquí... ¡en el cuerpo de mi pobre mujer y hasta en los cándidos besos de mis hijos!... Pienso a veces que he de estar condenado, no creas [...] Para que veas, ahora sí que le tengo miedo a la muerte, y no he de morir mientras ella no me ame... después, no me preocupa... (321)

Aquí aparece nuevamente un pensamiento que combate la idea de la mediocridad de Julio: durante la primera entrevista que se lleva a cabo entre los dos personajes, ya lejos

de la penitenciaría y de la casa de los Ortegales, Clotilde rechaza la proposición de Julio y éste se retira pensando en la mediocridad fundada en que su amor es imposible en la sociedad en la que viven. Aunque Julio se adapta a lo que se supone que debería pensar una persona de su estrato, según Julio Guerrero⁶⁸, el escribiente es al mismo tiempo una persona que encumbra en su pensamiento a Clotilde en vez de verla como a una simple amante en turno; asimismo, se debate porque sabe que a una mujer como ella, no le puede ofrecer todo lo que merece:

¿Dónde diantres fui a figurarme que una mujer como Clotilde podía querer nunca a un hombre como yo?... ¿Qué ofrezco?... una friolera: amor ilegal, mujer legítima, varios hijos y más pobreza. ¿Con qué pago un arrendamiento de casa, la necesidad más urgente, el capricho más barato?... Mejor, mucho mejor que me desprecien, más me preocuparé de mi mujer y de mis hijos, que ganado se lo tienen; volveré a la línea recta, mi compañera antigua; sanaré de esta comezón amorosa (336).

El pecado de Julio no está consumado y de todas maneras se siente pecador. La moralidad católica sigue estando presente en la mente de Julio, al mismo tiempo que se debate con un principio mucho más materialista: se sabe culpable de haber engañado a su mujer con el pensamiento, pero no se siente tan pecador, porque no fue consumado el delito. Lo interesante de esta dicotomía, que refleja la disputa que se lleva a cabo en los periódicos que promueven o censuran los proyectos de ley de divorcio, es que la voz narrativa, a través de un discurso gnómico, abre una tercera posibilidad contra la cual es imposible

⁶⁸ “La tercera clase ha evolucionado más que las anteriores; y se compone de hombres y mujeres que forman un *hogar definitivo, aunque no insoluble*, y afrontan todas las responsabilidades que implica la formación y sostenimiento de una familia.

(a) [Los mexicanos]. Este grupo está compuesto de artesanos, gendarmes, empleados inferiores del comercio, y oficinas públicas, escribientes, oficiales subalternos del ejército, etc. Muy rara vez se unen por vínculos civiles; la mayor parte se unen por el matrimonio religioso, o por un simple amasiato, pero éste se hace vitalicio con frecuencia. En vez de cuartos, habitan en viviendas limpias y en barrios más céntricos que los obreros. [...] *La fidelidad masculina se quebranta con frecuencia*, pero las mujeres guardan la fe jurada y son pudorosas y castas, repugnándolas las palabras y actos obscenos. *Los hombres tienen sus veleidades de incredulidad religiosa*, pero las mujeres son sinceramente católicas” (Guerrero: 171-173, las cursivas son mías).

discutir desde la esfera de lo legal, de lo moral o de lo religioso: la posibilidad de explorar los sentimientos dictados por el corazón:

Pero lo que es con su corazón, no podía; lo mandaba por un camino y él se tomaba otro. ¿Cómo impedirlo, si es él quien ordena dentro de nosotros según le place, como rey ninguno en sus dominios y vasallos, con incansable y pasmosa actividad, con prodigios de memoria y de fuerza, sin concederse un segundo de reposo, pero también sin tolerar una partícula de desacato? (343-344).

En este pequeño párrafo se aprecia ya perfectamente establecida la posibilidad que Federico Gamboa ha intentado explorar desde sus primeras novelas. Es la ley del amor, la suprema ley la que debe imperar en las relaciones humanas. Esta suprema ley es la que prevalece, pues Clotilde termina por buscar a Julio e irrumpir en el espacio de la familia. Si bien es Julio quien confiesa su amor, es Clotilde quien lo saca de la casa familiar. Al momento en el que inician las relaciones adúlteras, Julio entra en la duda de si lo que siente es realmente amor. La concepción de este sentimiento cambia por causa de las circunstancias en las que fue consumado. A través del discurso forense, el narrador plantea lo delictivo, que no lo pecaminoso, del amor adúltero:

Y volvía a enmarañársele el conjunto; a mezclar los saltos del vehículo con las resistencias de Clotilde; las caricias hurtadas con los parpadeos de la luz eléctrica; lo vulgar del simón con lo sublime de su deseo; ¿sería eso el amor? Siquiera en el matrimonio, después de la noche de bodas, le quedó una tranquilidad dulcísima; no tuvo vértigos morales, pero tampoco amarguras, mientras que ahora, ahora sentía cosas raras, inexplicables, punzantes; algo que le auguraba penas para una época vaga, envuelta en brumas [...] Continuaba inmóvil, la *escena del delito fotografiada* en su memoria; reapareciendo lentamente los *pormenores*; las súplicas de Clotilde; la brutalidad de él y, por último, el abandono de ella sin poesías ni romanticismos, igual al de las demás mujeres, con la *agravante* del coche sucio y mojado por la lluvia, un cristal roto, grasientos los cojines, y quién sabe cuántas historias canallas pasadas en su interior, que prostituían el primer abrazo de amor que daba Julio a su ideal (347, las cursivas son mías).

Julio es un personaje redondo en el momento en que las sensaciones que le producen amar a Clotilde se contraponen con el sentimiento de deber y moralidad impuestos por la

sociedad en la que vive. Aunado a ello, observamos la visión que propone el narrador — fotografiado en la memoria de Ortegale— de lo sucio que resulta el acto sexual entre los dos amantes. En este caso, en el triángulo que vive Julio con Carmen y Clotilde, observamos la presencia del motivo del “hombre entre dos mujeres” que ya mencionábamos páginas arriba, sin embargo, la creatividad de Gamboa es verdaderamente innovadora al momento en que el motivo se rompe y Ortegale abandona su casa para ir a vivir con Clotilde:

Si la frecuencia del motivo aumentó de nuevo en las postrimerías del siglo XIX, fue bajo el signo de una psicologización del relato que hizo reaparecer al “medio” héroe” [lo cual confirmaría la tesis de Brushwood retomada por Prendes] en la temática del adulterio; el hombre no tiene que elegir entre dos posibles esposas, sino que ya está casado y oscila entre la esposa y la amante. En este sentido la esposa representa casi siempre lo originariamente adecuado para el hombre, lo habitual y lo que consciente o inconscientemente se ha hecho aburrido, mientras que la amante, que por lo general pertenece a un ambiente ajeno, encarna algo heterogéneo, nuevo y por eso excitante y trae a la existencia del hombre un apasionamiento insospechado. En contados casos se una él definitivamente a lo nuevo, más a menudo se da cuenta, pasado algún tiempo de su inconveniencia y vuelve, tal vez resignado, a su esposa (Frenzel: 162).

La narrativa de Gamboa va un paso adelante porque el adulterio se consuma a la mitad de la novela; el autor explora entonces el conflicto que vive Julio Ortegale en su mente. Julio, además, intenta de todas las formas posibles ayudar a Clotilde a combatir este conflicto, con tal de mantenerla a su lado, tal como atestigua el siguiente fragmento:

—¿Crees que Dios nos perdone? Interrogaba Clotilde.
Y aunque Julio abrigara algunas dudas a ese respecto, decíale que sí, por dos motivos: porque no fuera ella a retirarle su cariño en una crisis de religiosidad, y por concederse a sí mismo ánimo bastante en el duelo tremendo que dentro de él sostenían a todas horas y todas partes, el amor y el deber (358).

Gamboa aclara en este párrafo que el amor debería estar libre de ataduras sociales y religiosas. Cuando el amor se da, no existe nada más hermoso ni poderoso. Esta es la verdadera suprema ley que debería imperar para las relaciones humanas. La educación

sentimental que propone Federico Gamboa consiste en cultivar el sentimiento amoroso que produce felicidad. El autor sabe que este amor adúltero entre Julio y Clotilde está condenado, porque para su época no puede ser bien visto ni mucho menos aceptado. El amor ilícito pierde su etiqueta de delito en la intimidad de la pareja. Para Gamboa, todos los seres humanos, sin importar su clase y su posición social, pueden acceder a este tipo de amor.

Entrambos recordaron que se querían; que nadie ahí estorbaba las manifestaciones de su cariño; que era la primera noche en que por entero se habían pertenecido, se adoraron como nunca, con despilfarro de ternuras y de pasión, con inverosimilitudes de afecto y de deleite, cual si al día siguiente fueran a morir, cual si a cada minuto debieran separarse. ¿De dónde sacaban tanto amor?... Y respondíanse encogiendo los hombros, con chubascos de besos y risas. ¿Quién había dicho que Clotilde era una desventurada y Julio un pobre; que los dos eran víctimas de sus propios remordimientos y que la vida ofrece más acíbar que néctar? Mentira, mil veces mentira: eran más dichosos que todos los potentados de la tierra; no envidiaban ni a los santos del cielo; se querían y se abandonaban a su cariño, con el soberano y dulcísimo egoísmo de los grandes amores (361).

Esta situación amorosa, esta individualidad de los sentimientos es verdaderamente una revolución propuesta por el escritor en su novela. Como se ha dicho a lo largo del análisis sobre la sociedad de fin de siglo XIX, es la religión y la legalidad la que socialmente tienen permiso de reglamentar el matrimonio y el amor entre dos personas. A fin de siglo XIX es necesario explorar las infinitas posibilidades que ofrece el corazón para enamorarse más allá de las cadenas establecidas de manera cultural, por lo cual es tan importante la aparición tangencial de una figura que permite abrir un discurso que refleja la libre exploración. Esta figura representa un ideal del decadentismo literario: es solamente por medio del arte que se puede hablar con libertad de temas escabrosos como el amor adúltero. En el escenario de *Suprema ley* aparece la figura de don Eustaquio, el profesor

de la escuela de artes a donde entra Julito, el hijo mayor de los Ortegals. Eustaquio, como más adelante lo describe el narrador, es un anciano escultor educado en Europa y afincado en México junto con su esposa, Agnese, y su hijo. En México tuvo que sufrir las penas de ser considerado un artista, que en el mundo moderno, no tiene cabida porque no genera capital ni empresa. En don Eustaquio vemos la figura del artista decadente, aquel que no tiene entrada en la sociedad burguesa⁶⁹. A través de sus palabras podemos observar cómo los artistas son los únicos personajes dentro de la sociedad decimonónica mexicana que se expresan en otros términos de este amor. Al conocer la historia de Julio, Clotilde y Carmen, expresa con las siguientes palabras, románticas por la importancia que le da al individualismo, su opinión:

Es muy humano, repuso el anciano escultor, así es la vida. [...] La culpa existe, continuó diciendo el viejo, el hecho cometido es atroz, reprobable y reprobado, pero usted, yo, aquel que va por enfrente ¿podríamos garantizar que en igualdad de circunstancias no habríamos o no habremos ejecutado otro tanto? Mi querido doctor, cada hombre y cada mujer, somos un arcano; tal vez lo que usted no cometa nunca, lo cometió su padre o lo cometerá su hijo, ¿qué sabemos? (390).

⁶⁹ Gamboa critica duramente a la sociedad mexicana por ser incapaz de apreciar el arte que pueden producir los propios mexicanos: “Allí cosecharon los desengaños primeros, la indiferencia del público hacia los proyectos y los ensueños; los despiadados consejos de dedicarse a otras cosas, de conseguir un buen empleo; los consejos bárbaros, de ignorancia crasa, acerca de diseños y bocetos; el universal encogimiento de hombros de una sociedad analfabeta” (394). En este tenor, observamos a un Federico Gamboa que critica a la sociedad materialista, tal como lo hiciera Manuel Gutiérrez Nájera en 1876 en su ensayo “El arte y el materialismo”: “Lo que nosotros combatimos y combatiremos siempre, es esa materialización del arte, ese asqueroso y repugnante positivismo que en mala hora pretende introducir en la poesía [y por consiguiente al resto de las artes] se pretende arrebatar al arte todo aquello que de espiritual tiene, para sustituirlo con el realismo pagano, con el terrible materialismo [...] el arte perdería todo aquello que lo constituye, que es lo verdadero, lo bueno y lo bello, para convertirse en fétido estanque de corrompidas aguas” (Gutiérrez Nájera: 1876, 12). Para Gamboa, veinte años después del escrito de Nájera, es inevitable denunciar las patéticas oportunidades que tiene un escultor como don Eustaquio en un país inculto como el nuestro, así como la resignación que debe tener él, y todo aquel que desee vivir su arte: “Tentado estuvo don Eustaquio de volver a marcharse, de expatriarse por segunda vez y para siempre, fabricándose un México quimérico dentro del corazón y llevárselo consigo adondequiera que fuera; mas las necesidades, la prosa, la ley del hambre estorbáronle la realización; obtuvo al fin la cátedra de cerámica ¡él que tenía una imagen firmada en Santa Maria la Maggiore! Y por remate, la cátedra en la Academia. Mal vivía con los dos sueldos reunidos, y se decidió por la industria, por lo manual que da dinero a cualquier hijo de vecino, ¡qué remedio!” (395).

Por ello, resulta tan importante observar cómo, tras el último enfrentamiento entre Julio y Carmen, don Eustaquio es quien se presenta como una especie de profeta o médico que pretende “curar a Julio de su enfermedad”. El escultor no habla de culpas ni de delitos, sino de sensaciones, pues le dice a Julio que la separación entre él y Clotilde se llevará a cabo después que a alguno de los dos le llegue el remordimiento: “porque el amor se fastidia, pronto se aburre con la fidelidad excesiva [...] tal vez venga un día en que lo que experimenta usted ahora por su esposa, ese efecto tranquilo, la otra se lo inspire” (399).

Julio presiente que no le queda mucho tiempo de vida. Como ya he dicho, desde el inicio de su apasionamiento con Clotilde, él sabe que no puede morir sin haber amado verdaderamente. En una suerte de regreso al tema de *La dama de las camelias*, Julio aparentemente recupera la salud cuando finalmente consume su amor con Clotilde, y comienza la lucha desesperada por no morir al momento en que se enfrenta con don Eustaquio. Julio sabe que su amor por Clotilde está más allá de la mediocridad: “¡Qué alto se halló en medio de su falta! Sin duda que por su parte cometía errores, delitos tal vez, pero lo hacía por amor, por amor del bueno, del que absorbe, esclaviza y engrandece; en esas falsificaciones indignas y canallas. ¡Qué dicha que ni Clotilde ni él fueran de semejante ralea!... No, no, morir primero, aunque después venga otro a adueñarse de nuestro ídolo, como él vino después de Alberto” (411). Para Julio, el amor que siente por Clotilde es suficientemente valioso como para abandonar a su familia y romper todos sus lazos con la vida socialmente aceptada. Al contrario de lo que sucede con Pedro, el de *Apariencias*, Julio está dispuesto a morir y a romper todas las imposiciones sociales antes

que abandonar a su amor verdadero. Por eso, ante el abandono de Clotilde, la única suprema ley que queda para regir la vida de Julio es “la del dolor” (426).

Al momento en que Clotilde se despide de Julio, en un arranque de furia, él le echa en cara que su abandono se debe a la falsedad de la religión católica: “pues tú y el padre que se atrevió a absolverte son dos monstruos, dos sacrílegos que no alcanzarán el perdón de Dios... ¿Te imaginas acaso que puede un hombre erigirse en juez de la conciencia de otro, cuando quizá la suya está más baja aún que la del pecador?” (439). Julio atenta contra el sacramento de la confesión y la penitencia con estas palabras, se convierte en un blasfemo a los ojos de la Iglesia, al mismo tiempo que pone en tela de juicio todo el sistema de moralidad de la religión católica. Si seguimos el silogismo platónico que dicta como única forma de recuperar el alma enamorada el odio al objeto amado; esta explosión de furia por parte de Julio lo tendría que haber llevado por el camino de la tranquilidad. Sin embargo, el odio que siente por Clotilde no es lo suficientemente poderoso para cancelar el amor que por ella siente. Esta aseveración tiene como reflejo el discurso de Berón, otro de los empleados de la penitenciaría, el cual conversa con Julio acerca del amor con estos términos:

Por eso me ha oído usted bautizar al amor de suprema ley; es ley suprema, inevitable, universal, y supremos también los goces y sufrimientos que origina; es suprema en todo, esencialmente divina y eternamente humana, la causa de la vida y la causa de la muerte [y al referirse a lo fatuo del amor explica] las ternezas de ayer tórnanse hoy en ridiculeces y desvaríos; el llanto mismo, que antes fue un poema, es ahora ridícula mueca... Mire usted, si usted o cualquiera lograra eternizar el amor, sería el ídolo del universo, se le erigirían altares, destronaría a Jesucristo (445).

El hombre común, así como el artista (reflejado en la profecía de don Eustaquio) son los únicos que tienen la verdad sobre la fatuidad del amor, sea éste adúltero o consagrado por el matrimonio. Para nuestro autor, la premisa queda perfectamente demostrada al

momento en que Julio abandona a Carmen cuando se da cuenta de la falta de amor en su matrimonio y al momento en que es abandonado por Clotilde, cuando ella prefiere salvar su alma católica antes que vivir plenamente su pasión. Julio ha sido dueño de su voluntad, pues decidió por sí mismo cada uno de los pasos que lo llevó a sentir de manera tan intensa los pocos momentos que vivió al lado de la mujer amada; aún a costa de su persona, de su familia y de su posición. Por ello, Julio es capaz de regresar a casa de don Eustaquio y observar a su familia a través de la ventana, sin acercarse e intentar regresar a su vida; por ello es que Ortegá, el último día de su vida puede despertar después de haber tenido “una noche plácida y un despertar feliz” (461). Nuevamente aparece este motivo propio de *La traviata*: el alivio de los dolores producidos por la tuberculosis antes de morir. Julio, en esta aparente felicidad, llega al teatro a trabajar en la portería. Así como en *La Traviata*, Violetta muere mientras afuera de su departamento se celebra el carnaval, Julio presiente la llegada de la muerte mientras todos los empleados y artistas del teatro se hacían cargo de sus labores. De esta manera paradójica queda simbolizado el ínfimo valor de la vida de Julio, un hombre que fue capaz de vivir al límite las emociones del amor ilegal, un hombre cuyas últimas palabras y pensamientos fueron para la mujer por la que dejó todo lo que la sociedad le había ofrecido.

5. La recepción de *Suprema ley*

A mediados de abril de 1895, el día 15, Federico Gamboa tuvo la oportunidad de leer el primer capítulo de su novela en casa del procurador de la nación y escritor Eduardo Ruiz; el resultado fue: “el fiasco más absoluto... un concurrente hasta me aseguró que uso del

‘lo’ malísimamente mal... ¡y el tal concurrente se durmió a la mitad de mi lectura!’ (I: 179)

Estas críticas acerca del mal uso de la lengua española perseguirán a Gamboa y a su novela durante todo lo que resta del año.

Para los últimos días de julio, la casa editorial de la viuda de Charles Bouret en París envía las últimas pruebas de *Suprema ley* a Federico Gamboa. Tan sólo un mes más tarde, la noticia ya forma parte de las columnas periodísticas, tal como lo demuestra la escrita por “Héctor”⁷⁰, que publica sus “notas de la semana” en *La Patria*. El 2 de agosto de 1896 aparece la siguiente reseña de *Suprema ley*, novela que aún no ha llegado a México para ser vendida.

Federico Gamboa corrige actualmente las pruebas de su próximo libro *Suprema ley*, un estudio naturalista en una preciosa novela. *Suprema ley* es una concepción vieja como la luz, y siempre bella y hermosa como la divina claridad. Lo que no muere, lo que es siempre nuevo y bello y hermoso para todos; lo que a todos domina y enloquece; lo que hace palpitar y sufrir a la humanidad entera, eso es lo que ahora estudia Federico, con ese talento y precisión que él emplea en todas sus obras, con ese su estilo fluido y correcto, con esa forma nueva y delicada que le es peculiar, con ese colorido que él sabe dar a todas sus concepciones, y que hace que sus tipos se dibujen en el libro con perfiles de gran maestro, que sus escenas palpiten de vida y de interés y que la verdad, la belleza natural y delicada de la existencia, se presente viva y precisa en todos cuadros, que no de otra manera se pueden llamar sus capítulos (Héctor, 1896: 1)

Para Héctor, *Suprema ley* es una historia de amor contada de manera sencilla y conmovedora; contada desde una visión natural y realista, la cual es capaz de retratar la realidad de la miseria y el crimen, por ejemplo en los cuadros de las rejas y los juzgados de la cárcel de Belem; así como los sentimientos de desesperación y la muerte, los celos y la desgracia.

⁷⁰ Héctor (pseud). José R. del Castillo (?-1917). Abogado, historiador y escritor, su nombre de pila es José Ricardo. Escribió crónicas en *La Patria Ilustrada* desde 1887 y en la *Revista de México* desde 1889 y hasta 1894.

Sobre todo, lo más interesante de la reseña de Héctor es la noción con la que cierra su artículo y que responde a la crítica que recibiera Gamboa durante la reunión en casa de don Eduardo Ruiz: “Federico escribe mucho mejor desde que es académico de la lengua; de esa academia tan calumniada por Daudet, que a su decir: “seca el ingenio, mata la inspiración y atrofia la inteligencia” (Héctor, 1896: 1).

El diario *La Flor de Lis* también anuncia la publicación de *Suprema ley* en septiembre. Finalmente, el 26 de septiembre de 1896 llega a México la edición. Las críticas comienzan a aparecer a partir del siguiente mes. Gamboa da fe de los juicios de José Juan Tablada y de José Ferrel, ambos de carácter favorable. Tablada se expresa de *Suprema ley* en los siguientes términos:

Huele este libro a madre patria, a *Alma Parens*. Es una novela que tiene por epígrafe este sagrado verbo de Edmundo de Goncourt: “Bien examinado un novelista no es sino el historiador de las gentes que no tienen historia”. [...] He hojeado la *Suprema ley* y me he acordado de Emilio Zola por el harmónico balanceo de la frase; he encontrado sabias imágenes, vaciadas en el molde de los Goncourt; ideas que por su lírica vibración parecen arrancadas y evocadas por el plectro de un Gabriel D’Annunzio... Ése es un novelista; lo aplaudo y le prometo muy pronto un estudio detenido. [estudio que nunca llegaría] (Tablada, 1896: 1)

Con tan sólo una semana de diferencia, Amado Nervo publica sus comentarios en *El Nacional*, el 31 de octubre de 1896. Nervo rememora su encuentro con el autor de *Apariencias* en la fecha en la que leyó el primer capítulo de su novela. Nervo elogia “la fidelidad y precisión con que había trasladado a su libro la moderna fisonomía de nuestro México [a lo que Gamboa respondió] —Eso debemos hacer si queremos que nuestras obras vivan: *exprimir* en ellas nuestras costumbres, nuestra fisonomía, nuestro medio: no pintes jamás sino lo que hayas visto” (Nervo, 1896: 86). El crítico nayarita hace hincapié en el poder de observación de Gamboa, con el cual fue capaz de retratar el México

contemporáneo. Asimismo, otro punto del cual se maravilla Nervo es el del examen fiel y la observación de las almas. A Nervo le parece que Ortegál y Gamboa son muy parecidos:

[...] salvo sea por supuesto y aún parece nimiedad decirlo, la diferencia intelectual. Lleva como un anatema ese temperamento exquisito, esa mezcla de escepticismo y de fe, de ternuras y de tristezas, de la carne que pone en perpetua pugna a la bestia con el ángel, y que constituye el estado especial de los que, como Federico, no hallan una tendencia ni una finalidad determinada para su vida (Nervo, 1896: 88).

Luego, habla acerca del realismo en el retrato de las mujeres mexicanas, de las madres piadosas y del conocimiento tan profundo que tiene Gamboa de las mujeres, para poder pintar un personaje como el de Carmen Ortegál. También de la capacidad de perdón que siente ante una figura como la de Clotilde, pues es una muchacha: “con su sedimento de misticismo y sus arranques de hembra tropical y un si es no es primitiva” (Nervo, 1896: 90), y que debe ser perdonada por haber amado mucho. Celebra, finalmente, la capacidad de indulgencia que tiene Gamboa para las debilidades humanas así como por la capacidad que tiene esta novela para hacer al lector “sentir mucho”.

Un día después, “un viejo amigo” de la redacción de *El Diario del Hogar* publica en este periódico su reseña. Esta reseña gira su discurso en torno a la calidad y al detalle con el que se desarrollan las descripciones, concretamente las de la ejecución de Apolonio, la bacanal de Santa Anita y la comparación de la vida con un tren expreso. Este “viejo amigo” se detiene solamente a reprender a Gamboa diciéndole: “Tan solo le rogamos, como consejo de viejo compañero y perdurable amigo, que recuerde al escribir que sus libros van a manos de señoritas y de jóvenes y que ciertas escenas candentes sería preciso velarlas un poco más para no carecer de un número considerable de lectores” (*Diario del Hogar*, 1896: 1).

En diciembre, el día 11, el ministro Sánchez Azcona entrega a Gamboa un ejemplar de *La Flor de Lis*, el semanario tapatío en el que publica sus comentarios el escritor Victoriano Salado Álvarez. Para Salado, *Suprema ley* constituye una sorpresa porque no se parece a la anterior producción narrativa del autor. Es un relato vívido y pasional, lleno de realismo y tan bien escrito que no parecería que Gamboa hubiese tardado tanto tiempo en redactar la novela, sino que más bien parece hecha de una sola vez por el arte y la pureza de la ejecución. Acerca de los personajes, Salado asegura que también tienen esta noción de verismo, de encantador y noble realismo y por ende, los compara con los grandes autores del naturalismo europeo:

Alguien afecto a encontrar parecido entre lo antiguo y lo nuevo, cree ver semejanza entre el Dr. Pascal, el sabio de los *Rougon Macquart*, y el pobre escribientillo de juzgado, entre la Clotilde de Zola y la Clotilde de Gamboa, entre la primera noche que unidos pasan los amantes y la primera noche de Laurent y Teresa Raquin, entre la criada cuyo tipo apenas se esboza y la Juliana Conseiro Taviras de Eça de Queirós (Salado, 1896: 54).

Salado asegura, y también concuerda con Nervo, que Gamboa es un analista que alcanza a observar en el fondo de los corazones, aunque la diferencia entre las críticas estriba en que para el jalisciense, Gamboa persiste en explorar solamente la concupiscencia la bajeza y el odio, motivo por el cual sus novelas no alcanzarán la popularidad que sí tienen otros analistas como Delgado, de Campo y Cuéllar. Aun así, al crítico le parece que los personajes que conforman la familia Ortegá son de lo más tierno y delicado que se ha escrito en México; personajes que podrían haber sido creados por Lamartine o por Daudet. En suma, para Salado Álvarez *Suprema ley* resulta una novela acertada y meritoria que marca el mejor momento de Gamboa como escritor que se ha colocado entre los primeros novelistas mexicanos.

La polémica sobre el estilo de Gamboa no tarda en explotar. Desde *Las novedades de Nueva York*, Leopoldo Alas escribe una crítica muy dura en contra del estilo en el que está escrito *Suprema ley* y que reproduzco entera a continuación:

He recibido más libros de América; v. gr., una novela del señor don Federico Gamboa, de México, titulada *Suprema Ley*. Al señor Gamboa le sucede lo mismo que al autor de la novela chilena de que hablaba el otro día. ¿Sabe el señor Gamboa cómo escribe aquel señor?

Muy, mal.

Pues él, lo mismo.

Un botón: se trata de una joven que va a casarse muy pronto, *con la anuencia de sus padres*: «Clotilde le siguió sin vacilar y sin *pudores*». Bueno es que siga a un amante sin vacilar... pero ¡sin *pudores*!... a lo menos uno, ¡un pudor, *el pudor*! El pudor le gusta a todo amante aunque no sea «un burgués sin pasiones y de criterio mezquino» como llama el señor Gamboa a un señor Ortegual que considera caída y manchada a una señorita que pierde la honra.

«...y una noche, en la conversación que les permitían a solas, se hallaron entre los labios con el primer beso, y con el beso Clotilde se dio toda, *ignorando cómo, agradeciéndole* su desgracia por la *incomparable* felicidad que *la tal* desgracia le *aportaba*».

¡Aportaba!... Así escribe el burgués sin pasiones... y sin verbos. Créame el Sr. Gamboa, él aprendió a sentir como los artistas que no tienen el criterio mezquino, ni llaman... lo que es, a una Clotilde que *se da toda*, antes de tiempo; pero no aprendió a escribir como los artistas.

«-Yo los dejo que se las compongan como puedan, y *sólo que* resulten heridos llamo al gendarme».

Pues yo llamo a la policía de la Academia (de que es miembro c. el Sr. Gamboa) para que lleve a la cárcel ese: *sólo que*.

Podría yo *aportar* muchísimos solecismos y barbarismos, muchas frases de estilo ramplón y pedestre... pero basta con lo *aportado*.

Lo dicho. *Suprema ley* está muy mal escrita. Una novela es arte; y ese lenguaje y ese estilo no son de artista (Alas, 1896^a, en línea).

A ésta, le siguió una nueva crítica aparecida el 25 de diciembre en *El Imparcial* de Madrid, la cual escribe Clarín en el mismo tenor, utilizando otros ejemplos que usa para tachar de decadentista a Federico Gamboa. Para Clarín, *Suprema ley* es una novela de estilo realista-cargoso. Estas dos críticas fueron reproducidas por sendos diarios de la ciudad de México: la primera el 4 de enero de 1897 por *El Noticioso* y la segunda el día 8 por *El Tiempo*. No bien pasaron dos días, cuando otra vez “Héctor” contesta los argumentos de Clarín,

atacándolo por proferir tan atroces ofensas en una crítica malcriada y llena de “derrames bilioso-literarios”. “Héctor” sostiene que Clarín es un mal crítico porque no se fijó en el carácter bien trazado de los personajes ni de la trama natural y completa, ni siquiera de las descripciones que asombran por ser un retrato de la belleza de la verdad. Finalmente, dice el crítico mexicano:

Quando leo una crítica grata, desapasionada y ajena a toda pasión, cuando la razón la inspira y el arte la dirige, mis aplausos van siempre dirigidos al crítico, pero cuando leo las *chuscadas* del señor Leopoldo Alas, el bufón, el Bell de los literatos españoles, me río de buena gana y celebrando sí sus ocurrencias y sus chistes, dándole la enhorabuena a la gente desocupada que celebra las ocurrencias del “Madrid Cómico” y dándome pena que el señor Clarín emplee su talento y erudición en críticas de tan mala fe y en las cuales se adivina tanta perversidad y deseo de zaherir a todo aquello que a la Academia de la Lengua se refiera o pueda referirse.

¿Es esto tristeza de no haber podido pertenecer a esa distinguida agrupación? ¿Es mala voluntad por haber sido despreciado alguna vez por tan docta corporación? Esto sólo lo sabe el señor Leopoldo Alas y el público de recto criterio lo adivina, pero entre tanto, la saña contra los académicos continúa y cada quien permanece en su puesto; los inmortales a la altura que los ha levantado su honorabilidad, su rectitud, su respetabilidad y su talento y el señor Leopoldo Alas en el puesto que él voluntariamente ha escogido, el de tenor cómico y bufón de los semanarios jocosos (Héctor, 1897: 1).

Tres días más tarde, en *El Universal* se publicaba una nota firmada por Leopoldo Lugones, a quien Gamboa no conoció durante su estancia en Buenos Aires. Lugones inicia su crítica hablando de la novela como un género inferior, entre el periodismo y el arte; género en decadencia desde Balzac. También dice que la novela naturalista al estilo de Zola ha infestado las naciones americanas con su vulgaridad y lo que él denomina “catecismo de basurero”; sin embargo, para el porteño, *Suprema ley* es una novela que escapa de tan mala etiqueta porque: “a pesar del adulterio que en esas páginas transcurre, despréndese de ellas sana y vigorosa moral. Él constituye un triunfo de la Naturaleza. Tal vez andando el tiempo se descubra que los mejores tratados de moral son los libros de Ciencias

Naturales” (Lugones: 2). La novela, según Lugones, explora el adulterio con un lenguaje propio que demuestra que la verdadera suprema ley es la del amor, la afinidad espiritual y la cópula corporal, por encima de cualquier barrera y reglamento. También, como han observado ya otros críticos, Lugones se ocupa de decir que Gamboa es un buen observador y escritor de cuadros conmovedores. Una novela, en resumen, que debe ser leída por aquellos que siguen con interés el movimiento literario americano, una verdadera prosa poética.

En febrero de 1897 aparece una “Crónica literaria” a cargo de E. Gómez Baquero en *La España Moderna*. Para este español, Gamboa es: “un novelista a la moderna, que conoce el secreto de esa evocación plástica de la realidad, de esa pintura dramática y animada de la vida, que hacen a la novela contemporánea tan superior a los antiguos relatos novelescos, en lo tocante a la reconstrucción de la realidad, a la apariencia de verdad y vida que dan a sus ficciones los novelistas de ahora, en grado mayor que supieran dársela a las suyas los de épocas anteriores” (Baquero: 141). Baquero habla acerca del alma de una obra literaria en los siguientes términos:

Sin embargo, entiendo que del examen imparcial de *Suprema ley*, debe deducirse que, si al señor Gamboa le faltan algunas cualidades literarias, posee otras plenamente. Y, comparadas éstas con aquéllas, el resultado es favorable para el escritor mexicano, pues significan y valen más las condiciones que posee, que aquéllas que le faltan. No es lo principal en la obra literaria el uso de un lenguaje castizo e irreprochable desde el punto de vista gramatical. No está el secreto de la expresión en la absoluta propiedad de tal o cual vocablo, o en la construcción acertada de ésta o de la otra frase. El alma de la obra literaria está en otra parte: en el arquetipo de la misma, formado en la fantasía del escritor y que toma cuerpo en el lenguaje, y de tal manera se sobrepone a éste y le subyuga y se le amolda, que comunica a las palabras una cierta elocuencia salida de las entrañas de los conceptos expresados, y que hace olvidar o disculpar las incorrecciones y defectos materiales de la locución. Grandes escritores ha habido que fueron relativamente incorrectos. Ninguno ha merecido aquel título por el sólo mérito de dominar el idioma en que escribió. Escribir bien, en sentido gramatical, no es lo mismo que ser escritor. Esta

cualidad está con las facultades literarias principales y de orden más íntimo, más *espiritual*, en relación análoga a la del *accidente* con la *sustancia* (Baquero: 144).

En agosto de 1897, se publicó en el diario *El Comercio* de La Habana una reseña firmada por Andrés Clemente Vázquez, la cual fue incluida al siguiente año como parte del libro *En el ocaso: reminiscencias americanas y europeas*, de donde la recojo. Para Vázquez: “Gamboa es uno de los primeros paisajistas de Hispanoamérica. Sus frases son candentes cual arenas del Sahara, dulces como miel de Alcarria, sutiles y vaporosas, como los vientos crepusculares de las regiones andinas” (Vázquez: 59). Vázquez compara a Julio Ortegual con el Jean Valjean de Víctor Hugo en la manera en la que pasa de la existencia al silencio total al momento de morir, sin embargo, la diferencia estribaría en que, para Julio no hay nadie que llore su muerte, al contrario de Valjean, a quien lo velan los amantes santificados idealizados en la figura de Marius y Cosette. Julio es culpable y por eso debe morir ahogado en sangre y pisoteado por los trabajadores del teatro mientras él grita “¡Te amo! ¡Te amo! ¡Yo no quiero morir!”. Vázquez lanza una pregunta que será respondida al final de su reseña (de manera un poco tendenciosa): “¿A quién amaba? ¿A la virtud? ¿Al placer? ¿A Carmen o a Clotilde? [...] Federico Gamboa, sosteniendo que el amor es la suprema ley del hombre, se calla como filósofo, respecto de sus resultados, y empuja a los lectores hacia los tabernáculos de la piedad y de la civilización, por medio de la moderna escuela naturalista” (Vázquez: 66).

La lección más importante de la novela de Gamboa, a los ojos de Clemente Vázquez es el levantamiento de la mujer honrada. La mujer que lucha y que aun cuando queda vencida redime al hombre con sus sacrificios. La mujer que es solitaria, pobre y

desvalida, y que queda representada en Carmen Terno, quien representa a todas las mujeres que alguna vez han sido engañadas por los hombres, por aquellos que, en algunos casos como éste, son más infelices que criminales. Clemente Vázquez deja insinuado que por esta redención es que Julio Ortegá, al final de la novela, mientras sucumbe es redimido por el amor que queda representado en esas últimas palabras que más arriba fueron citadas.

Ésta es la última vez que se menciona algún comentario de carácter crítico acerca de *Suprema ley*. Para entonces, Gamboa ya había publicado en Guatemala su siguiente producción novelística: *Metamorfosis*.

Capítulo V. El amor que transforma. *Metamorfosis* (1900)

1. El adulterio imperdonable

A bordo del *Equateur*, durante el viaje de Buenos Aires a Río de Janeiro, Federico Gamboa logra entablar una relación amistosa con algunas monjas que viajan con él.

25 de julio (1892). Encantado estoy, porque me representan un tipo que me era totalmente desconocido y que estudio lo mejor que puedo. Los Goncourt —de cuya compañía impresa vengo disfrutando— estudiaron en su *Soeur Philoméne* a la hermana de la caridad en el hospital; mas las religiosas de que yo me ocupo, mis compañeras de travesía, pertenecen a la clase de *educatrices*, de conductoras de la niñez femenina y acomodada, en esos vastos planteles modernos que son tan admirables en... su exterior. Bien pudiera ser que me trajeran, con su trato, el argumento de una novela que hace tiempo me inquieta el cerebro, en la que figuraría mucho un convento, un corazón en agonía, la muerte de una monja y el nacimiento de una mujer (I: 31-32).

Pasarán poco más de siete años para que esta novela logre llegar a la imprenta. En junio de 1896, Gamboa presencia una ceremonia de primera comunión, la cual, según dice, le resultaba necesaria para poder utilizar la descripción en el primer capítulo de esta novela que, aun cuando ya llevaba años en su pensamiento, estaba todavía esperando por ser escrita, pues al mismo tiempo, Gamboa imaginaba el argumento de otra novela que llevaría por título *El diario de una perdida*, y a la cual le dio forma más tarde, su más famosa novela: *Santa*. Durante una estancia en la hacienda de Los Llanos, Hidalgo, Gamboa entra en contacto con unos sacerdotes a quienes conoció durante una procesión del Divinísimo. El más ilustrado de los padres le sirve como modelo para el confesor de las monjas del convento. Este personaje se complementa con fray Paulino Díaz, religioso a quien conoce en los primeros días de su estancia en Guatemala. Para ese momento, Federico Gamboa ha sido nombrado encargado de negocios en Centroamérica por el presidente Porfirio Díaz. Finalmente, entre sucesos de carácter diplomático y visitas a diversas ciudades de Centroamérica, Gamboa termina su novela el 2 de junio de 1899 y la

entrega a los talleres de la Tipografía Nacional de Guatemala para su impresión. El libro fue puesto a la venta en la ciudad de Guatemala el 4 de octubre de ese mismo año.

2. La libertad de las cadenas. La metamorfosis de Sor Noeline

¿Con que una monja, al igual que el resto de las mujeres, puede amar alguna vez? ¿Con que puede haber un adulterio peor que todos los adulterios del mundo juntos, el de una esposa del Señor? (641)

Noeline, nuevamente un nombre simbólico que significa “aquella que ha nacido” (prefiguración de la crisálida que se convierte en mariposa a través de una metamorfosis), es una monja originaria de la campiña francesa de Burdeos. A diferencia de Elisa, Elena y Clotilde, no procede de una familia acomodada. La falta de dinero y la imposibilidad de pagar una dote matrimonial es la cuestión que obliga a Noeline a tomar los hábitos. En Noeline no existe la vocación de la vida religiosa, pero acepta su destino y llega a México como maestra de un colegio de niñas. Así pues, la imagen con la que inicia Noeline la novela está cercana a la de Carmen Ortegá, pues, como monja, se encierra en el consuelo de estar cerca de sus hijas, en este caso, las alumnas del internado. En este ambiente, es necesario recalcar la ilustración que nos otorga el narrador de los preparativos para una ceremonia en la cual las pupilas realizarán su primera comunión: a través de estas palabras aparece un motivo de anticipación de lo que se desarrollará dentro de la novela: “las buenas monjas, *que no por monjas pierden su personalidad de mujeres*, supieron hallar entre sus recuerdos femeninos la suficiente *coquetería* para que los vestidos adquirieran su debido lucimiento. Resultaba interesante aquel grupo de religiosas,

prisioneras dentro de los ingratos hábitos, sin adornarse nunca por cuenta de su virtud [...] arreglando aquella brigada de inocentes” (476-477, las cursivas son mías). Noeline es una prisionera del yugo matrimonial sagrado —las monjas son esposas de Cristo— y es la situación económica de su casa paterna, no la vocación, la que la obliga, como a muchas mujeres del siglo XIX, al matrimonio místico.

Federico Gamboa establece, a través de las palabras del narrador, una ruptura con los preceptos eclesiásticos, la cual consiste en simplificar a términos fisiológicos e instintos maternos el estado de la mujer. Por lo tanto, la Nona, hija de Rafael Bello, y pupila de la monja, será el vehículo perfecto para que se desarrolle la relación adúltera. Nona es el elemento que comparten ambos adultos, una la educa, el otro la mantiene, y es el elemento por donde se comunican los personajes de una manera inocente, por lo menos hasta el momento en que Noeline comienza a reconocer las intenciones de Bello. Jugando con Nona, la niña le dice a la monja que su padre no deja de hablar de ella. Como si fuera una carta o una prenda enviada por el amante al amado, las palabras de Nona tienen un peso tan grande en la imaginación de Noeline que: “púsose la monja como una grana al recibir esa descarga; y en lugar de contestar a la Nona, frunció el ceño y miró hacia las nubes, cual si tratara de huir de sus ideas; agitado su pecho, y en los ojos, los asomos del llanto aquel que a diario la asaltaba” (598).

En esta novela, la presencia de Noeline está mucho más diluida, pues en realidad el peso de la acción recae sobre Rafael y su asedio para conquistar a la monja. En Noeline vemos las mismas tribulaciones en las que caen Elisa, Elena Orteza y Clotilde Granada. Noeline llora sin saber cuál es la verdadera causa de su desasosiego hasta el momento en

que la conversación de la que se habló más arriba le indica que la razón es Rafael Bello. Entonces comienza su propio calvario: pide auxilio a Dios para olvidar el sentimiento amoroso. En este momento, conviene hacer una pausa, porque el siempre presente discurso del narrador desarrolla una tesis interesante acerca de la religión: nuestro autor observa en Dios un:

Ser Supremo que conoce nuestras miserias y de ellas se conmueve, porque nos sabe impotentes y débiles para vencerlas. No pudiendo ayudarnos Él, por no destruir esta continua lucha entre el deber y la pasión que Él mismo echó al mundo, enseñándonos cómo el primero ha de derrotar a la segunda, prométenos también su perdón para cuando la segunda, irresistible y soberana, nos derribe y nos hiera (599).

Gamboa ha dejado completamente abierta la redención después de haber caído en el pecado de la lujuria; a través de esta tesis teológica, muy propia del cristianismo primitivo, desafía la institución eclesiástica para darle más peso al despertar humano y a los sentimientos, en vez del deber religioso y el vínculo sagrado del hábito monacal. Mientras Noeline sufre, e incluso somatiza su neurosis, el autor ya ha planteado la respuesta al enigma del amor prohibido. Otra vez, como símbolo de cercanía, en Nona se refleja el estado de la relación entre los adultos, pues cuando Noeline se da cuenta de la pasión que nace en su interior, rechaza a la niña e intenta alejarla, “porque rechazando a la hija, imaginábase rechazar al padre” (601). En medio de la neurosis, otra escena que es totalmente simbólica nos hace testigos del proceso metamórfico de la monja. Noeline se encuentra rezando cuando unas voces que provienen de su interior le aseguran que por ser mujer está destinada a procrear, a ser madre abnegada y esposa amorosa. En este delirio se encuentra cuando nota que la lámpara de su altar está a punto de apagarse —y con ella su vida monástica—. Sin combustible para rellenarla, decide subirse a donde se

encuentra la flama para derretir una veladora que mantenga prendida la luz. Al momento de subirse en un mueble de cedro, la ropa de Noeline se atora y se desliza, lo cual la deja desnuda. Expuesta su carne, naturalmente fabricada para ser Amante y Madre, “Noeline se supo bella, muy bella, demasiado bella quizá para portar esos hábitos, que téticamente devoraban su belleza” (619). Para Noeline, así como para el tiempo de la narración, amanece y con éste, llega el inicio del despertar, de la transformación.

El siguiente cambio aparece en el terreno de lo onírico: Noeline tiene sueños eróticos y experimenta el placer de ser tomada por un hombre. Y resulta doblemente llamativo que el lector conozca este relato a través de la confesión. A diferencia de las anteriores, la confesión de Elena en *Apariencias* y la de Clotilde en *Suprema ley*, en *Metamorfosis* Noeline explica paso a paso cómo es que se desarrolla el encuentro amoroso entre los dos personajes del sueño: en este caso, el discurso se centra en las sensaciones corporales, tales como la sangre hirviendo y la aniquilación de la carne y del ser entero por delicias incomparables. Lo más importante de esta confesión es que Noeline, en el sueño, no siente remordimiento. El inconsciente de Noeline lucha por liberar sus pasiones y la monja, en el mundo real, intenta reprimirlas a través de la religión. El fraile confesor, Paulino, le impone un castigo más severo que el que obtuvo Elena en *Apariencias*⁷¹. Para Noeline, el único camino es el ayuno y la mortificación del cuerpo, tal y como lo han dictado las reglas religiosas durante siglos; sin embargo, ni

⁷¹ “En *Apariencias* y *Metamorfosis*, atormentadas por la tentación de un pecado que aún no han consumado, tanto Elena como Noeline acuden a un sacerdote en busca de consejo, lo que el novelista aprovecha para que den con confesores fanáticos, intolerantes, ignorantes incluso (caso de *Apariencias*) y faltos del debido amor hacia las almas de sus penitentes. Además, por supuesto, de ser totalmente ajenos a la realidad del amor humano. Así pues, la torpe acción del sacerdote aparece como un factor más entre los que va provocando la caída de la mujer” (Prendes: 150).

siquiera las penas corporales son capaces de alejar el recuerdo de Rafael de la mente de Noeline, que se desmaya y enferma. Durante el resto de la novela, se debate entre el consciente y el inconsciente: aparecen otra vez los sueños eróticos durante el periodo en el que se encuentra en reclusión absoluta, custodiada por las hermanas del convento y en silencio total como parte de las penas. Noeline transita entre la vida y la muerte: se desmaya constantemente y se debilita hasta el día en que Rafael la rapta del convento en el que estuviera recluida.

Fuera del convento, Noeline se siente perdida porque no podrá regresar, y también a merced de Rafael. Noeline, estoica, recuerda que las monjas de Provenza le enseñaron a soportar la cruz que cargamos en la vida. Y la transformación se sigue efectuando: el siguiente momento se da cuando Rafael, su raptor, le pide su perdón. Es entonces que Noeline puede darle libertad a su voluntad, primero para disculpar la falta del hombre que ama y que la sacó de su cautiverio. En el refugio de la habitación en la que está recluida, y por primera vez dueña de sus decisiones, Noeline se siente capaz de sonreír nuevamente. Como debió haber sido, la relación amorosa se construye, pues además del impulso erótico que ambos personajes sienten, también se dedican tiempo para charlar y comer. Existe afinidad entre Rafael y Noeline, sentimiento que tambalea cada vez que entre ellos se siente cómo se abre el abismo de la culpa. Finalmente, la esperanza que les queda es que los votos de Noeline no son eternos, sino que se renuevan cada cierto tiempo. Antes de abandonar finalmente el hábito monástico, deben pasar diez meses, tiempo durante el cual, juran respetar el vínculo sagrado de la monja y su creador.

Como una crisálida, Noeline finalmente decide cambiar los hábitos por la ropa secular. Y como mariposa que emerge del capullo, se plantea el tópico amoroso de la polilla y la luz de una vela: Noeline, pues, ha despertado totalmente a sus sentimientos y sabe que está enamorada de Rafael. Al quitarse esta última cadena que es el hábito monacal, se sabe completamente libre para seguir sus instintos. Libre de la cadena religiosa, así como de todos los cánones que imperan en la sociedad secular (puesto que ha estado encerrada en una habitación todo el tiempo), Noeline se entrega a las pasiones eróticas con Rafael. “En aquella borrachera de colores y sonidos, en aquellos encrespamientos de humanidad libre, parecía que las penas desaparecían en los bajofondos de la tierra pisoteada y removida cien veces; parecía que nadie sufriera, que la vida fuese un festín, la naturaleza su aliada, y las gentes todas los absolutos dueños de entrambas” (705). El paraíso se encuentra en ese pequeño cuarto en donde dos personas se encuentran solas y lejanas de las leyes. El último cuadro de la novela es una ilustración carnavalesca: afuera, en las calles, un desfile pasa, mientras que en el cuarto donde conviven los castos amantes se prepara un festín para el deleite de los sentidos. Noeline deja caer su brillante cabello rubio —como el de Clarimonde en *La muerta enamorada* de Gautier— y como si la metamorfosis la hubiera llevado al terreno de las mujeres fatales, “aconteció lo que sucede en las batallas del amor; trocados los papeles, Noeline mandaba y Rafael, subyugado, obedecía” (713). Noeline rasga sus ropas y deja ver su cuerpo de diosa antigua; finalmente convertida en mujer a la moderna, que ha pasado por el castigo y la culpa, libró la batalla contra el orden moral y las órdenes de la religión. Liberada de las cadenas sociales y del matrimonio místico, Noeline se yergue redimida para disfrutar por

primera vez del sexo y el orgasmo, mientras “en la calle persistía el movimiento, el murmullo de la gente en irracional alegría de vivir” (713). El adulterio está consumado, porque los votos de la monja aún no habían expirado; sin embargo, esta vez no se observa como un pecado que debe ser lavado, ni como un delito que deba ser castigado. Esta entrega amorosa es meramente corporal y terrena, libre de las convenciones y de los votos religiosos, es decir, el matrimonio espiritual. Noeline transgrede su deber como esposa de Cristo y, finalmente, disfruta del imperio de los sentidos. La monja que se ha transformado en mujer se puede hundir en un orgasmo explosivo junto con Rafael.

3. Rafael Bello, ¿don Juan renovado?

Como he visto anteriormente, el primer capítulo de *Metamorfosis* inicia con la ceremonia de primera comunión en el internado donde habita sor Noeline. Al terminar dicho ritual se corta la narración y se traslada a un ambiente completamente opuesto: el Sport Club de la casa de los Azulejos. En pleno centro de la ciudad de México se desarrolla una escena propia del mundo masculino burgués, lejano totalmente del otro ambiente casto y religioso. Aquí se observa cómo el juego y el alcohol corren por entre las ruidosas mesas. Iluminado por la nueva luz eléctrica, el casino recibe a Rafael Bello, joven viudo que forma parte de una casi extinta familia adinerada de la ciudad de México. Rafael pertenece a esa clase acomodada, dueña de una hacienda en la provincia y de una gran casa habitada solamente por él y por los sirvientes. Bello es un personaje que vive en el *spleen*: como buen padre burgués, se dedica al cuidado de su hacienda y a las visitas de espacios como

el club. Sin embargo, desde el inicio de la novela lo observamos hastiado de esa rutina. El personaje de Rafael se construye bajo el motivo del descontento:

El tipo de descontento, cuando no sólo es acompañante crítico de la acción en posición marginal, sino que se convierte en soporte de la acción, produce para el tratamiento literario una tensión con los demás personajes “contentos”, pero sobre todo, también una tensión en sí mismo. [...] El distintivo de “cansado” [que procede del melancólico renacentista y el hipocondriaco barroco] se mantuvo para el tipo del descontento a finales del siglo XIX, cuando se extendía por toda Europa el llamado tedio de vivir el *fin de siècle*. Los héroes de esta época descontentos y “mediocres” tienen todavía algo del desgarramiento romántico, pero están caracterizados sobre todo por la decadencia, soportan la carga de generaciones y la vida pesa mucho en su ánimo blando y también en su cuerpo débil (Frenzel: 95-96).

Bello es descrito como un dandy que llegó de París con vestimentas elegantes y memoria olvidadiza de aquellos amigos que perdían sus fortunas. El narrador lo describe como un joven calavera, seductor, de impulsos orgiásticos, hasta el momento en que conoce a su primera mujer, Lupe, con la que inicia una relación más bien simplona y plagada de lugares comunes en lo que respecta al cortejo y la seducción: “un noviazgo gris, sin pequeñas riñas, ni grandes reconciliaciones, sin ese delicioso claroscuro de los amantes, que los hacen saborear los agridulces dejos del amor” (483). Como ya he visto con Javier y Elisa, o con Pedro y Magdalena, a Federico Gamboa le interesa dejar en claro que las relaciones amorosas entre dos jóvenes de esta clase social son más un simple jugueteo sin pasión que un amor arrebatado. De la misma manera, como sucede con Javier —y con el hombre burgués—, Rafael hace sufrir a su esposa con las faltas cometidas: el juego, los amigos y los engaños. La diferencia entre estas novelas radica en el hecho de que Lupe, al dar a luz, muere y deja sumido a Rafael en el arrepentimiento; este es el motivo por el cual su hija, Nona, vive en el internado:

Con los ojos entrecerrados, la veía de más pequeña aún, la veía nacer, y fatalmente entonces veía a su esposa, tan abandonada de su corazón, mientras vivió, y tan amada ahora, ahora que yacía bajo tierra, ahora que sus defectos parecían virtudes, sus virtudes santidad y su distinguida belleza de camelia, una belleza quimérica de santa medieval. En el silencio de la casa que dormía, y de su abrigada estancia, Bello revivía muy lentamente su pálido idilio de amor, su boda y su viudez (481).

Retomemos la caracterización de Bello en este punto de la narración. De él se sabe por boca del narrador que pertenece a una familia de ilustre abolengo, como lo atestigua el escudo de armas descrito en el tercer capítulo de la primera parte. Sabemos también que el padre de Rafael fue un abogado, bibliófilo y amante de la literatura, tal y como lo indica el narrador cuando describe la biblioteca de los Bello llena de libros notables importados de Europa; pero lo más interesante de estas descripciones es la destrucción en la que se encuentra todo este acervo, tanto el bibliotecario como el artístico, ése en el que son retratados los ancestros de la familia y que están en las últimas, producto del descuido. Esto nos demuestra una crítica certera sobre la crisis en la que se encuentra el hombre de la sociedad burguesa de fin de siglo XIX en México: Rafael Bello y su casa son un reflejo de cómo la burguesía moderna deja de tener aprecio por el nombre familiar y el conocimiento; por el contrario, la atención está puesta en el momento presente, lo cual hace que se descuide el patrimonio y la nobleza, ahora perdida por el vicio y la degeneración, según palabras del narrador. La modernidad y el *spleen* han pasado por encima de la tradición y los valores. Rafael⁷² no es ni siquiera un reflejo del grandioso pasado que se alcanza a percibir en los retratos de la galería. A sus cuarenta años:

⁷² “El protagonista individualista, que se siente de algún modo aislado —por hastío o por rebeldía— de la sociedad en que vive, y de psicología y sentimentalidad complejas, es típico de la novela hispanoamericana del modernismo. [...] por un motivo u otro, luchan contra su arrebatado amoroso cuando lo sienten nacer y desarrollarse en su interior; una vez que han cedido a la pasión, serán el remordimiento, el hastío, los celos o el temor lo que atormenta la turbia psicología de los personajes” (Prendes: 90). A mi parecer, Prendes pasa por alto el hecho de que, después de ser atormentado por las pasiones, el personaje de Rafael Bello da un paso

Se sentía en los lindes de la vejez, gracias a lo mucho y de prisa que había vivido; en ocasiones asaltábanlo ideas tristísimas, de repentina muerte o prolongada agonía, y le asustaba pensar en el más allá, en el juicio divino para el alma, y en las estrecheces, negruras y frío del sepulcro para el cuerpo. [...] No creía volver a amar, a amar en serio, y de ahí que se hubiera refugiado en Amparo, contento con que lo acompañaría de buen talante en sus aburrimientos, por gratitud, por su poquito de simpatía (507).

Sin embargo, un giro que se retoma, al menos en el campo literario, es que Rafael Bello, como integrante de esa nobleza, está acompañado durante toda la narración de una especie de personaje donaire o gracioso: Chinto no es propiamente un criado de Rafael, lo cual lo aleja de esta concepción teatral del siglo áureo⁷³; pero funciona como emisario y factótum, una especie de Fígaro o Rigoletto⁷⁴, como se llama a sí mismo; un personaje construido con el motivo de “el criado”: “el interlocutor ideal en el diálogo, que ayuda a dilucidar al carácter principal, con una segunda figura artificial, física y mentalmente distinta a ser posible de él, pero inseparablemente cercana, que funciona como espejo, eco o réplica” (Frenzel: 84). En el momento en que aparece en escena, Chinto viene de visitar a la conquista en turno de Rafael, Amparo. En un juego de seducción y rechazo, Rafael abandonó a Amparo porque ésta le fue infiel con otros “canallas iguales a ella”

más adelante al rendirse a ellas y disfrutar del encuentro sexual al final de la novela. De observar este último elemento de la narración, los críticos se darían cuenta de que en esta novela se figura un triunfo de la pasión, lo cual es completamente novedoso para la literatura de la época.

⁷³ Aunque, como vemos en repetidas ocasiones dentro de la novela de Gamboa, Rafael resalta ciertas cualidades de rústico en Chinto: “Decididamente, Chinto, tienes el talento de ser majadero; o pones en tu casa cara de vinagre, o eres impertinente e inoportuno fuera de ella. Me ves preocupado, sin tino, y saltas con tus chistes” (661).

⁷⁴ El criado o gracioso cambia de acuerdo con su tiempo, muestra de ello es el Fígaro de Beaumarchais que, según dice Mauro Armiño “se ha quitado la piel de criado, aunque en el primero de los títulos de la trilogía [*El barbero de Sevilla*] el enredo lo lleve a seguir cumpliendo su función de intrigante al servicio de un señor; lo ayuda en su conquista amorosa, pero sin seguir las pautas y los cánones de la tradición escénica: cuando Fígaro se niega a disfrazarse para perpetrar el engaño, es el señor quien tiene que hacerlo, convertirse en oficial borracho y correr con la autoría de engaños y disfraces adjudicados en el pasado a los criados; hasta el punto de que el conde Almaviva llega a arrebatarse las partes del ‘gracioso’. Fígaro se limita a organizar los enredos, obligando a su señor a correr con el gasto de la burla” (Beaumarchais: 27). En este caso, me parece más atinado volverlo cercano a la figura de Fígaro, que no a la de Rigoletto, puesto que el bufón del duque de Mantua engaña a las mujeres para que sean seducidas por el noble, pero termina siendo castigado cuando su hija, Gilda, cae también ante la seducción del duque.

(495)⁷⁵; Amparo, por su parte, amenaza con irse del país y Chinto es quien lleva y trae los recados además de concertar las citas entre los dos amantes.

Para Rafael, el único amor que existe es el que siente por la mujer fallecida, pues se expresa en los siguiente términos de su relación con Amparo:

—Mira, no es que la quiera, es decir, no es que la ame, sino que me he acostumbrado a ella, me ha salido a la medida y no me resigno a que se vaya así, sin una entrevista ni un adiós, cual dos enemigos... luego, que a ti te consta [dirigiéndose a Chinto] cuánto he hecho por ella. ¿Qué le he negado? ¿De qué se queja? Y es una ingratitud, convéncete de que es una ingratitud, ¿dónde se encuentra otro igual a mí, que le dé el mismo trato? (507).

Por esta causa, el narrador juzga despectivamente a la pareja formada por Amparo y Rafael. Una escena patética es la de la reconciliación entre estos dos personajes, de la cual también participa Chinto hasta donde su decoro lo permite. Se encuentran los amantes y el Rigoletto en un coche que pasea sobre las calles del Paseo. Mientras los novios discuten, el alcahuete bebe y decide abandonarlos cuando ve que ya se han reconciliado. Éste es otro ejemplo de cómo la sociedad burguesa oculta las relaciones amorosas a la vista del público. Es un tema común de las ilustraciones de fin de siglo XIX, como lo atestigua Eduard Fuchs, el uso de carruajes y apartados de restaurantes para los encuentros y desencuentros amorosos⁷⁶. La relación entre estos dos personajes está

⁷⁵ Este engaño lo protagoniza Amparo con un picador llamado “El pulpo”, el cual no tiene un nombre y solamente es conocido por tal apodo. Este hombre es español, canta con la guitarra y bebe manzanilla. La figura del hombre que vive de la fiesta brava está presente desde ahora en la literatura de Federico Gamboa como un hombre seductor. Probablemente éste sea el primer atisbo de “El jarameño” de *Santa*. Resulta interesante observar que tanto Amparo, como Amalia, en “El mechero de gas”, engañan a sus amantes con canallas de la clase baja. Estas dos mujeres se ajustan a la taxonomía de personas de baja clase social que se escapan de vivir en la plena miseria, pero según predica Julio Guerrero: “procuran no tener más de un amante a la vez, en teoría; pero en realidad viven en estado poliándrico” (166). Estas mujeres no se contentan con tener el dinero de sus amantes, sino que los engañan por mero instinto, porque —en el positivismo de la mente del autor— no son capaces de discernir entre el amor y la pasión animal.

⁷⁶ En *Los fuereños* de José Tomás de Cuéllar, se ve que los carruajes sirven para otro tipo de encuentros: joven Gumesindo, paseando por las calles del centro de la ciudad, observa como de un carro se asoma Luisa,

condenada al fracaso puesto que el *spleen* de Rafael, mezclado con los celos lo convierten en un mal amante, aun cuando intenta (y yerra, más adelante) hacerse a la idea de que no puede vivir sin esta mujer. La escena del carruaje se vuelve jocosa —y por supuesto crítica de las herrumbradas costumbres morales— cuando, después de haberse reconciliado, el narrador interviene para declarar que:

Quando 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.

Por casual ironía, yendo al pecado iban también a la luz, rumbo al oriente (513).

Vemos entonces en Rafael a un personaje que logró casarse con una mujer de su mismo estrato social, Lupe, y que ahora se relaciona con una mujer de baja condición a la que no ama por ser una prostituta: “¿No sabía de memoria que ese cuerpo y esa juventud habían servido de alimento a la lascivia multicolor y multiforme de la mayor parte del México masculino?” (515). Amparo es una premonición de *Santa*, porque también fue sacada de la prostitución, la primera vez por el Jaramero, “como una flor manchada ya, pero bella todavía, del fondo del estercolero” (515). De esta manera queda demostrado que Rafael es prisionero de ese sentimiento de hastío y de la sensación de no poder encontrar el amor nuevamente. Éste es el motivo por el cual sólo una mujer pura, ajena a la clase burguesa y lejana de todo el lodazal podrá ser la única que logre revivir en Bello un sentimiento amoroso.

“una joven vestida de raso azul claro. [...] Gumesindo, no obstante, estaba absorto en su propia satisfacción y no acertó a conectar el saludo y la carcajada. No le daba a aquel saludo su valor real sino que, con la lógica de su vanidad, había venido a deducir que él, joven apuesto y de apariencia seductora, había impresionado a la joven del vestido azul más que a las otras. ‘Misterios del amor —se decía Gumesindo a sí mismo—; yo hubiera querido que la otra, ésa que pasó a pie, tan elegante, tan bien vestida, tan majestuosa, hubiera sido la que... pero en fin, la azul es lindísima y... es lindísima’”. Gumesindo no sabe que Luisa es una prostituta que se pasea en carro para atraer clientela. (Cuéllar: VI)

Rafael conoce a sor Noeline durante una visita al internado. Nona se encuentra enferma y éste es motivo para que Bello, tal vez por ignorancia, por culpa o por superstición, decida cambiar su vida de calavera pues cree que es un castigo divino el mal de su hija⁷⁷. Para Rafael, Noeline es un ser digno de atención, una monja que cuida a Nona como si fuera su propia madre, tal como lo atestigua la descripción que hace a Chinto:

El principal asunto del cuadro, el grupo que formaban sor Noeline y la Nona, con sus rostros tan cerca, que los alborotados rizos de la chiquilla manchaban aquí y allí la blanquísima toca de la religiosa, vio sus mejillas color de concha nácar, su cuerpo todo, en incómoda postura, en una inclinación de madre de verdad.

—Al pronto, no la vi bien, pero después sí, cuando acomodó a mi hija, cuando dejó los medicamentos; y te lo juro, Chinto, que me entraron ganas de arrodillármele, parece una virgen de las que hay en los museos italianos, una *madonna*. Mira, su cara es ovalada, grandes los ojos, negros, la boca... y retrató a la monja con una minuciosidad que a él mismo le asombró; ¿dónde había guardado los exactos pormenores, si hubiera podido asegurar no haber visto a sor Noeline sino muy por encima, a la ligera? [...]

Con tan elástica receta, el hombre se calmó y apretó los ojos para que no se desvaneciera la encantadora figura de sor Noeline. Ahora la veía mejor que a la hora de la siesta; veíala completa, de los pies a la toca, con idéntica luz a la que la iluminaba por la espalda [...] que tanto parecido le daba con las vírgenes de los grandes cuadros (524, 529).

Esta descripción coincide en muchos aspectos con la que realiza el narrador de Clara⁷⁸, personaje de *El enemigo* de Efrén Rebolledo, publicada el mismo año de 1900. Es probable que ambos escritores hayan trabajado en conjunto sus textos, puesto que ambos se

⁷⁷ Este elemento es una reminiscencia a los mandamientos de la ley de Moisés. En el libro del Éxodo Moisés recibe la palabra de Dios que reza: “No te harás imagen, ni ninguna semejanza de lo que esté arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra. No te inclinarás a ellas, ni las honrarás; porque yo soy Jehová tu Dios, fuerte, celoso, que visito la maldad de los padres sobre los hijos hasta la tercera y cuarta generación de los que me aborrecen y hago misericordia a millares, a los que me aman y guardan mis mandamientos” (Éxodo, 20:4-6). Las consecuencias del pecado de un hombre pueden recaer sobre sus posteriores generaciones. Aun cuando la misma Biblia indica que “el alma que pecare, esa morirá; el hijo no llevará el pecado del padre ni el padre llevará el pecado del hijo” (Ezequiel, 18:20), el mundo católico occidental tomó como verdadera la primera afirmación. Así lo atestiguan textos en los que las madres piensan que son castigadas en sus hijos, como en *La nueva Eloísa, Rojo y negro* o *La educación sentimental*.

⁷⁸ “Era pálida, de ojos verdes y atónitos, de cabello rubio, abundante y rizado, que caía de su cabeza como un haz de rayos de sol; de labios sinuosos y delgados, y tan blanca, que su sangre se veía azul a través de su epidermis. [...] Y siendo tan inocente y tan casta, ¿había de confesarle su pasión a Clara, que era la misma pureza?, ¿habría de decirle esas mismas palabras, vanas y triviales, que antes había dicho a otras mujeres? [...] Era tan buena, tan pura y tan imponente en su sencillez, que cuando lo veía lo obligaba a bajar los ojos con temor; parecía la madona que descendía de su peana, y cuando se acercaba a ella, como Fran Angélico, iba con los labios temblorosos murmurando una oración” (Rebolledo: V).

encontraban en misión diplomática en Guatemala para tal año. De hecho, Rafael Bello y Gabriel Montero son muy parecidos en sus propias descripciones, pues ambos son personajes hastiados de la vida en la ciudad. Ambos personajes tienen ensoñaciones con estas mujeres puras, ensoñaciones en las que aparecen los motivos eróticos: en la de Rafael, más recatada: “se le apareció sor Noeline, un segundo y su cara nada más, algo borrada, destacándose la curva de la toca y *lo rojo de los labios*” (529, las cursivas son mías); en la de Gabriel, mucho más sugestiva: “surgía Clara provocativa, avanzando indolentemente, entreabriendo la boca como demandando un beso” (Rebolledo: XIV). En ambos textos observamos cómo el primer proceso de metamorfosis de la monja (o la beata, en el caso de la novela de Rebolledo) en mujer se lleva a cabo en el imaginario masculino. El cierre de la primera parte de la novela de Gamboa coincide también con el momento en que Gabriel observa a Clara rezando frente a la *Inmaculada concepción* de Murillo que se encuentra en el retablo de la casa de las Medrano. Para Rafael, que sabe la imposibilidad de enamorarse de una monja, la imagen mental de sor Noeline es la de una mujer capaz de hacerlo volar “más allá, hasta una región ignorada que no podía explicarse ni entender a las derechas, más alta que los árboles más altos [...] sor Noeline, sonriente y santa; él, Rafael, estupefacto y mudo, asido a ella con todas sus fuerzas, castamente, devotamente” (532)⁷⁹. Si esta relación culmina, Rafael estaría renovando el mito del don

⁷⁹ “Clara, brillante con su traje blanco, más pura que la Virgen a quien imploraban, con sus cabellos rubios como gavilla de trigo, con su frente alba como harina inmaculada, oraba ardorosamente, y transfigurada por su fe, resplandecía borrando la presencia de la criada y de su abuela, descollaba entre sus hermanas, y creciendo, creciendo insensiblemente, eclipsaba con su luz y su belleza a la misma madona vestida con el sol” (Rebolledo: VI). La diferencia entre los personajes de Gamboa y Rebolledo es la actitud que toman ante la pureza de la mujer amada solamente. Ambos están infatuados, tal vez enamorados, de una imagen que se crearon en la mente, de una mujer ideal. En el caso de Rafael, como veremos a continuación, esta mujer se vuelve real al momento en que la rapta del convento y la lleva a vivir consigo. El caso de Gabriel es trágico,

Juan, tamizado a través de la obra de José Zorrilla. Rafael, como lo vemos al inicio de la segunda parte de *Metamorfosis*, también fue un amante tenorio:

Al llegar aquí [a los recuerdos de su juventud, a Rafael] le acometían los misticismos rezagados, un tiro que otro, pero certero: su mal manejo durante el matrimonio, su escandalosa viudez, su afición al juego y a las mujeres, su abandono de las prácticas piadosas; remordimientos imprevistos, propósitos poco duraderos de enmienda, una firme creencia de que, continuando así sería castigado (537).

Bello reproduce algunos de los motivos propios del don Juan Tenorio, como ya se ha mencionado anteriormente: es un calavera que decidió alejarse del ilustre abolengo familiar y dedicar la primera parte de su vida a la perdición. Explica David Gies en el prólogo a la obra del español: “Don Juan tampoco es hijo de sus obras, no es hombre que se ha hecho la vida por su inteligencia, sus talentos y su energía. Desde el principio tiene fortuna y prestigio, pero usa estos dones para avanzar en sus deseos egocéntricos. Nace dentro de una familia, pero rechaza aquella familia al salir al mundo para ‘obrar mal’” (Zorrilla: 52). Justamente esta sensación se presenta cuando vemos el estado ruinoso en el que se encuentra la casa que habita Bello (de lo cual ya se ha hablado anteriormente) y el poco respeto que tiene por el retrato de su antepasado.

Rafael intentó redimirse por el matrimonio, pero no logró alejarse de las bajas pasiones y, después de muerta su mujer, decide enredarse con Amparo sólo para darse cuenta de que el amor y el erotismo ya no tienen peso en su imaginario. Es un pecador como don Juan que necesita ser redimido por el amor de una mujer pura. El paralelo Noeline e Inés es innegable porque ambas mujeres son como imágenes de la virginidad y lo angélico ante los ojos de estos amantes. Tanto don Juan como Rafael observan que el

puesto que él mismo es quien decide crear la imagen de su mujer amada, y dotarla de atributos de castidad y santidad, para destruirla al final de la novela.

amor los puede transformar, a uno a través de la religión, la muerte y la intercesión divina; al otro, a través de la libre exploración de los sentidos y el gozo carnal.

David Gies establece que esta es la primera obra teatral burguesa en la literatura española porque “invierte perfectamente la posición romántica que convierte al héroe romántico en pecador. El pecador se redime al aceptar los dos principios fundamentales de la ideología burguesa: la entrada al círculo familiar (es decir, la domesticidad) y la fuente última de la autoridad (el mundo sobrenatural representado en España, claro por la fe católica)” (Zorrilla: 47). En el caso de la novela de Gamboa, vemos a un Rafael Bello que transita entre estos dos mundos, y termina por juzgarse a sí mismo pecador cuando se convence de que la enfermedad de su hija es castigo de su mala vida. Se puede observar cómo se construye una especie de esfera doméstica al pensar en Noeline como la madre de la Nona y también cómo transita hacia la salvación cuando renueva su vida y deja de asistir al club al mismo tiempo que rompe toda relación con Amparo. Bello sabe cuál es su castigo: no saber si encontrará nuevamente el amor, y ello lo lleva a sentirse culpable cuando la imagen de Noeline se aparece en su mente. Por esto, intenta convencerse de que ese sentimiento es solamente gratitud hacia la hermana y lucha contra sus instintos durante toda la segunda parte de la novela. Rafael transita entonces hacia la limpieza de su vida y, por ejemplo, comienza por retirarse a la hacienda —lejos del mundanal ruido de la ciudad— para mejorar las condiciones del lugar. El narrador, y en este caso, el propio Gamboa, realizan una apología del trabajo (muy a la usanza positiva) como la cura para todos los males del hombre:

El síntoma inicial de la mejoría consistió en un interés creciente por mejorar la propiedad [...] En cuanto refrenaban los caballos, Rafael sentíase mejor, cual si las penas que

sordamente lo atenaceaban por dentro, y que la noche exacerbaba, con el aire embalsamado y saludable se le evaporasen; la monja tornaba a ser la quimera y Rafael tornaba a ser Rafael. Los aromas de la mañana y de la tierra le volvían la jovialidad, su risa sonora de adulto equilibrado (540).

Y aun así, el instinto y la pasión terminan por imperar en la mente de Rafael, el cual se da cuenta de que ni siquiera el trabajo o la soledad de la hacienda lo pueden alejar de la imagen de sor Noeline. “los dos meses de campo no lo devolvían curado; tornaba a México, convencido de que para su mal no se encuentra humana cura” (581). Convencido de que está a punto de cometer un sacrilegio, Rafael se reencuentra con su amigo alcahuete, Chinto, para planear la manera de acercarse a sor Noeline. El motivo del fuego está presente, representando un símbolo de la pasión amorosa y del pecado infernal que abrasa al amante.

—¿De veras, de veras estás enamorado de esa sor Noeline?

—¡Como nunca lo estuve de mujer ninguna!... Mira Chinto, yo creo que me he perdido para siempre en este amor maldito, creo que ya ni una absolución papal me serviría en la hora de mi muerte; [...] la quiero tanto, tanto, que a veces como si el demonio me poseyera; yo digo que el demonio será ¿quién otro ha de ser?, a veces siéntome capaz de robármela, de *incendiar el colegio*⁸⁰, de derribar por la fuerza cuanto a ella se me oponga... ¡vaya, que porque me quisiera, temo que ni perderme me importe, con tal de perderme con ella! [...] Una monja, Chinto, que como sor Noeline, es *muy superior a la manzana de Adán*, y que si tú, hombre al fin y al cabo, no puedes contenerte y la muerdes, en seguida has de *encontrarte con el infierno*, francamente, Chinto, o arrostras el todo por el todo, o enloqueces como enloquecido estoy yo... (611, las cursivas son mías).

Este entonces, es el momento para que Jacinto tome su lugar dentro de la comedia, pues como interlocutor de Rafael, y lejano de la posición de gracioso, sino más bien como Fígaro, hace uso de su propio discurso para convencer a Rafael de que el camino para

⁸⁰ Zorrilla utiliza este mismo motivo durante el diálogo que sostienen Brígida y doña Inés, cuando aquélla le explica cómo es que llegó la novicia a la casa de don Juan Tenorio: “Estabais en el convento / leyendo con mucho afán / una carta de don Juan, / cuando estalló en un momento / un incendio formidable / [...] Apenas ya respirar / podíamos, y las llamas / prendían ya en nuestras camas; / nos íbamos a asfixiar, / cuando don Juan, que os adora, / y que rondaba el convento, / al ver crecer con el viento / la llama devastadora, / con inaudito valor, / viendo que ibais a abrasaros, / se metió para salvaros / por donde pudo mejor” (vv. 2025-2053).

encontrar la verdadera felicidad no es alejarse del pecado, sino obtener a la mujer amada. Chinto, que es un personaje de bajo estrato social, por un momento se convierte en un poeta —lo cual, por supuesto, le quita todo realismo a la escena. A través de las palabras de Chinto, leemos la tesis que dará fuerza al desenlace de esta narración:

La única gloria en la tierra es la mujer amada, su cuerpo, su perfume, sus labios y su aliento... ahógate con ella, y bajen o suban a la eternidad, con sus cadáveres abrazados para que ni la tumba al podrirlos, ni los gusanos al devorarlos, los puedan separar... que se confundan sus materias en un solo montón de inmundicias, y que las flores que de él nazcan derramen un perfume mixto y exquisito: el de los últimos besos de ella y el de los últimos suspiros tuyos (613).

Así como don Juan Tenorio se vale de Brígida para acercarse a doña Inés, Rafael utiliza la cercanía de su hija Leonor con Noeline para verla. Es Leonor quien le indica a su padre la existencia de una zanja desde donde puede observar a la monja que, como ya se ha dicho anteriormente, se encuentra entre el sueño y la vigilia. Rafael también es ayudado por Chinto a raptar a Noeline del convento, lo cual convierte a este personaje en el Rigoletto que se había mencionado desde el inicio de este análisis. En este momento de la narración, don Juan y Rafael se diferencian, puesto que en ambos casos, las monjas llegan a sus brazos por efecto de la ensoñación (Inés es raptada mientras duerme, Noeline está sufriendo esa histeria que la mantiene entre dormida y despierta), pero como la monja de Gamboa llega a brazos de su amante por su propio pie, el donjuanismo de Bello transita hacia una especie de angustia por lo volátil de la situación. Bello también sufre su propia metamorfosis, pues a partir de este momento, dueño ya de Noeline y alejándose del colegio, en él “surgió el hombre, el eterno victorioso; surgió el enamorado que ha venido suspirando por lo que al fin estrecha entre sus nervudos brazos de macho resuelto a no ceder su presa femenina, la débil, la nacida para entregársele y amarlo” (669); y este

amante, poderoso y triunfante, se convierte además en un caballero que respeta a su dama, tal como atestigua el narrador al afirmar que en este momento de la novela, y hasta el final de la misma, Bello no besó ni tocó a Noeline. Durante los primeros momentos después del rapto, observamos a un Rafael enamorado a la usanza platónica, pues no quiere tocar al objeto amoroso. Ante el rechazo de Noeline, Rafael hace otra metamorfosis, pues se vuelve un amante que sabe esperar para obtener la victoria, que utiliza las artes de la seducción cortés: “Rafael volvía a la carga, siempre con tono de súplica, aunque de cuando en cuando se alterasen las inflexiones de su voz. En lugar de exigir, rogaba; no era el dueño de la situación que impone sus caprichos, no, era el enamorado que no se apropia de nada por la fuerza, que todo lo suplica, hasta que lo perdonen porque ama” (683).

A solas y a oscuras, encerrados en un pequeño departamento, los dos amantes silenciosos comparten el escenario mientras esperan que las transformaciones de ambos terminen de suceder. El proceso de Rafael transita hacia el miedo a perder a Noeline, lo cual nos hace entender que verdaderamente está enamorado de esta mujer. Al contrario de los otros personajes masculinos de Gamboa, aquí sí vemos que el sufrimiento del amante está puesto en el hecho perderla sin haberla poseído, no en haber sido engañado o en saberse culpable del delito de adulterio. Para Rafael la esfera de la legalidad es solamente parte de la múltiple serie de eventos que podrían romper con su felicidad, es decir, que este hombre ha dejado de darle la importancia que los otros hombres le dieron a la moralidad y a la opinión pública. El único conflicto que tiene Rafael es qué pensará su

hija: el único ser, en toda la narración, completamente puro y alejado de los cánones de conducta impuestos por la sociedad burguesa.

Finalmente, la metamorfosis se completa, para Rafael lo único que importa es el amor que siente por Noeline, amor que da frutos y que finalmente lo lleva a estar al lado de la mujer que lo hizo renacer y olvidarse de la moral. Para Rafael, así como para Noeline, como ya he dicho anteriormente, el único canon que impera es el del amor sensual y el erotismo. Rafael Bello se termina de alejar del don Juan de Zorrilla de esta manera, aunque en ambos todavía se mantiene una similitud: el amante español transita del pecado a la salvación por intercesión de doña Inés; el amante mexicano, en un contexto relativamente laico, cambia de ser un burgués hastiado a un amante victorioso por causa de Noeline.

De esta manera, el camino de los burgueses amantes adúlteros descritos por Federico Gamboa queda completo. Así como hemos visto con las mujeres, los personajes masculinos de Gamboa sufren los mismos conflictos: la pérdida del honor y el desenmascaramiento que produce saberse adúltero y engañado, en el caso de Javier; el sentimiento de culpabilidad y la noción de mancha, presente en Luis; el *spleen* que está presente en todos ellos, aunado con la sensación de no saber cómo volver a amar en Rafael. Hemos visto cómo los tres hombres se mueven en la esfera burguesa y cómo los dos primeros no salen victoriosos del trance que los lleva por los caminos inmorales de las relaciones amorosas. La verdadera victoria es la de Rafael Bello, que logra romper con todos los discursos sociales y religiosos para explorar de manera libre el mundo de la sensualidad y el erotismo.

4. La recepción de *Metamorfosis*

En menos de un mes después de la publicación de *Metamorfosis*, comenzaron a aparecer las críticas hacia la novela. En una entrada del *Diario*, Gamboa afirma que las ventas de *Metamorfosis* se han disparado, tanto que para diciembre de ese año, se han vendido más de doscientos ejemplares y publicado cuatro o cinco artículos de carácter elogioso; “Sólo el actual director de *La República*, que es un doctor ibero, afirma en uno de sus “Paliques” semanales, que mi libro jno es una lectura adecuada para señoritas! Pero, ¿acaso se anunció como lectura para doncellas?” (II: 79). El tema acerca de quién debería leer esta novela será uno de los más repetidos en el resto de las críticas y reseñas que se publicaron en el siguiente año.

El 18 de febrero de 1900 aparece una reseña en la columna “Hebdomadarias” de Rubén M. Campos, publicada por el diario *La Patria*. En este artículo, Campos afirma que lo arredraba leer la publicación de 727 páginas. Campos continúa criticando la manera de llenar páginas por las excesivas descripciones, propias de un *flaneur*, lo cual hace que el drama de sor Noeline suceda de manera precipitada. Campos disculpa a este personaje, pues asegura que su caída se atenúa ante la falta de voluntad y la convalecencia por una fiebre cerebral. El problema que Campos ve en esta narración es que: “el artista dejó escapar un estudio meticuloso y sutil; no venció en ese caso el amor sino por sorpresa, a mansalva, y la monja que aparece en un principio con una intelectualidad que presagiaba una resistencia heroica para el vencimiento, se convierte en una hembra lujuriosa, que se desnuda para entregar las primicias de su perdón soberano” (Campos: 1). Ante este

razonamiento, la figura de esta monja resulta falsa. Empero, para Campos la moralidad está presente a lo largo de la novela y la psicología de los personajes revela una profundización meditada, característica que resulta de mérito para un escritor como Gamboa, a quien Campos le presagia un futuro prometedor.

Dos semanas más tarde, en marzo de 1900 aparece otra reseña, escrita por José Juan Tablada, publicada en la *Revista Moderna*. Tablada asegura que en la novela se observa un marcado progreso por la concepción, por el procedimiento y por el estilo, de lo que Gamboa había presentado años antes con *Suprema ley*. Según Tablada, el argumento es sencillo, pero las descripciones pintorescas, las atinadas psicologías y el estilo rítmico hacen de ella una obra admirable que se parece a la de los maestros franceses a veces, y otras, a las de Pereda o Pérez Galdós. Además: “el principal mérito de la nueva obra de Gamboa consiste en la intensidad pasional con que supo el autor describir el amor mutuo entre Rafael y la monja desde que indecisamente germinaba, hasta su triunfante y final eclosión. Hay mucha verdad, algún amor y mucho erotismo transfusionado en las líneas de esa obra donde a veces la vida transcurre ardiente y palpitante como la sangre en las arterias” (Tablada, 1900: 135).

Entre los puntos en contra que manifiesta Tablada acerca de *Metamorfosis* se encuentra el entorpecimiento de la acción general por las largas descripciones del escrupuloso observador que es Federico Gamboa, así como la excesiva relación de la vida de fray Paulino, el confesor de Noeline, personaje que, como ya se ha dicho anteriormente, fue construido con base en las observaciones de los sacerdotes que Gamboa conoció durante sus viajes. Tablada concluye su argumentación a favor de

Metamorfosis con una predicción que, seguramente, él no vio cumplida tres años más tarde con la publicación de *Santa*: “No sería aventurado predecir que la futura obra de Gamboa sea un total triunfo, y que en ella se realice la condición de completa armonía, —única quizás— que para ser una gran novela no pudo llenar *Metamorfosis*” (Tablada, 1900: 136)⁸¹.

Nuevamente, en marzo de 1900 aparece una reseña de Gómez de Baquero en *La España Moderna*. Igual que como sucedió con *Suprema ley*, Gómez de Baquero se queja amargamente de que *Metamorfosis* está llena de galicismos; asimismo, comenta también que es demasiado larga y fatigosa la novela. Pero el comentario más duro es el siguiente:

La *Metamorfosis* que nos presenta el señor Gamboa es la de una monja (de votos temporales) que vuelve al siglo y se transforma en mujer enamorada, y no a la manera mística, sino procediendo de un modo hartamente libre en su iniciación en el amor profano. Lo mejor de esta novela son los episodios secundarios y algunas descripciones y cuadros de costumbres. La acción principal es lánguida y difusa, y los caracteres de los principales personajes adolecen de inconsecuencia, como si el autor al describirlos se dejase llevar de ese flujo retórico que impulsa a algunos escritores a acoplar las varias ideas e imágenes entre unas y otras, de suerte que lo que empezó en un capítulo siendo de una manera determinada, acaba en el mismo o en el siguiente trocado en tal cosa muy distinta (Gómez de Baquero, 1900: 133).

Al mismo tiempo que recibe estas críticas, Gamboa también tiene en su poder una carta Domingo Estrada, escritor guatemalteco. En tal misiva, Estrada explica lo siguiente:

⁸¹ En 1904, Tablada publica una reseña sobre *Santa* en la *Revista Moderna de México*. Tablada califica a *Santa* “dentro de los más rigurosos cánones naturalistas” de temas ingratos en los que se retratan las “depresivas miserias del medio vulgar y canallesco en que su heroína se mueve”. Asimismo, asegura que no existe estilo artístico en ésta y en todas las producciones de corte naturalista, salvo en el caso de las novelas de los hermanos Goncourt. El texto de Tablada menciona además que la novela de Gamboa resulta, “a pesar de su innegable movimiento, monótona; por el culto a la verdad, por el verismo obstinado, las descripciones débiles de color, y faltas de personalidad, de interpretación, de subjetividad artística, [motivo por el cual] llegan a veces a ser enumeraciones enojosas y triviales” (Martínez, 2005: 46). Un año más tarde, en una nota de su propio diario, José Juan Tablada termina por decir acerca de *Santa* lo siguiente: “[es un] libraco soez, de ínfimo estilo, de criterio picapedrero, ese libro que deja crudo al que lo acaba de leer” (1992: 65). Es muy interesante observar que la única obra que desagradó a Tablada es, ni más ni menos, aquella que le dio fama a Federico Gamboa.

[...] *Metamorfosis*, al menos bajo ciertos puntos de vista, puede compararse con las mejores novelas de Pereda, de Valera y de Pérez Galdós. —Tal es en breve síntesis mi opinión, que considero de algún valer, sin modestia alguna, creyendo que en mi gusto he llegado a cierto refinamiento. [...]

El secreto del encanto que su libro produce, y que hace que no se pueda dejarlo de la mano, una vez comenzada la lectura finca principalmente en el estilo. —No conozco otro que sea más sencillo sin vulgaridad, más imaginado sin pedantería, más elegante sin esfuerzo. —¡Con qué gracia y donosura maneja usted nuestro viejo castellano! [...]

Hay algo en su hermosa novela que hubiera querido que fuese de otro modo; y ese algo es, precisamente, el héroe de ella. Dicen que el romanticismo murió ya, y con ello puede excusarse no haber hecho de Rafael un personaje poético, un don Juan Tenorio o un don Miguel de Mañara, [...] pero vaya que sí hubiera querido encontrar al personaje más noble, más inteligente, más... *chic*. Porque el señor Bello, en verdad, con sus escrúpulos de beata, sus calaveradas de provincial, sus groserías de jayán rico, es tan prosaico, tan mediocre, *terre à terre*, que no comprendo la pasión *foudroyante* de la dulce hermanita, no porque la divina mariposa rompió su crisálida, para ir a quemar sus alas de oro en la llama de aquella mísera candela. Poco hombre es Rafael para producir la misteriosa metamorfosis, pronunciar el sagrado verbo al oído de la temblorosa virgen e inundar con un rayo de amor el cáliz inmaculado de aquel místico lirio (II: 146-147).

La última crítica también es de un escritor ya mencionado. Se trata de la pluma de Victoriano Salado Álvarez, esta vez publicada en *El Domingo* de Guadalajara. Después de una síntesis sobre el argumento del libro, Salado asegura que la novela es rica en los detalles, pero que la manera en la que se entreteje la trama es lamentablemente fallida. Para Salado, la pasión de sor Noeline y Rafael resulta falsa, mal pintada y antiartística. La pasión de Rafael resulta de carácter tímido y dudoso, mientras que las de la monja son puramente orgánicas y momentáneas, y como sor Noeline cede a lo femenino en vez de ponderar lo místico que la llevó a tomar los hábitos: “resulta [ser] sólo la [historia] de una ramera de la peor laya. Yo no dudo que las monjas sean capaces de sentir las fatigas de amor como cualquiera otra mujer; sí niego que la pasión entre ellas en forma de terrible y repentina locura erótica, como si el temperamento delicado y fino que el autor ha querido

pintarnos se trocara por ensalmo en el de una furiosa bacante. ¡Angélica trocada en Germinie Lacerteux!” (Salado, 1900: 261).

En esta crítica, Salado revisa con cierta profundidad otras novelas y obras que exploran las pasiones amorosas, entre ellas *El burlador de Sevilla*, de Tirso, *Pepita Jiménez*, las obras de Sade, Incluso compara con *La falta del abad Mouret* de Zola, pues el abad peca sugestionado por la belleza de Albine y por la neurosis familiar. Para Salado pues, cada uno de estos personajes tiene un motivo verdaderamente psicológico para caer en el pecado y, por eso, estas obras resultan memorables, no así *Metamorfosis*, pues ni Rafael ni Noeline se comportan acorde a sus sentimientos; por lo tanto, el final de esta novela de Gamboa resulta forzado y falto de lógica. Para Salado, la novela de Gamboa se convirtió de una novela que explora la psicología en una “propaganda jacobina” que desmerece de un autor que había conseguido el encanto del fruto bien cosechado que fue *Suprema ley*.

Conclusiones

Federico Gamboa escribió más de la mitad de su producción narrativa con un mismo tema: el adulterio. Hemos visto cómo a finales del siglo XIX, concretamente a partir de la publicación del *Código Civil* de 1870, el divorcio y el adulterio se vuelven temáticas de crítica y análisis por parte de letrados, periodistas y narradores en los últimos años de esta centuria. Como se ha demostrado, el adulterio es la causal de divorcio más grave, sobre todo si es producido por la mujer, debido a la *turbatio sanguinis*. En este sentido, las novelas del adulterio en todas las latitudes giran en torno a la caída de la mujer. Como es un tema que aqueja a las sociedades burguesas de este tiempo, es factible pensar que Gamboa haya decidido escribir sobre tal temática pensando en la necesidad que se tiene de discutirla en el ámbito de la modernización porfirista.

La sociedad mexicana no logró dividir el concepto de matrimonio civil y religioso durante estos años. He dicho que sería hasta 1914 cuando, bajo el gobierno de Venustiano Carranza, el divorcio disuelva por completo el contrato matrimonial. Durante los últimos años del siglo XIX se intentó reformar las leyes, como hemos visto a partir de las propuestas de divorcio lanzadas a la Cámara por Rafael Herrera, Enrique Mexía y Juan A. Mateos, legisladores de corriente liberal que se enfrentaron a la oposición católico-conservadora y a la corriente positivista, que veía con buenos ojos algunos elementos de las reformas, pero que, tutelados por el dictador, no permitieron la reforma de la ley. Al calor de las discusiones —y como sigue sucediendo actualmente cada vez que se intenta reformar alguna ley en este país— se observó cómo los legisladores liberales tomaron

como base aquello que sucedía en las naciones verdaderamente modernas: Inglaterra, Francia, Estados Unidos y Rusia. En un país como México, en el que no se puede hacer una división entre el pensamiento moderno liberal y la tradición religiosa católica heredada por trescientos años de colonización, estas leyes no prosperaron, pero el debate alrededor de tales cuestiones floreció en diversos campos e incluso, logró que algunos eruditos, como el mismo Manuel Gutiérrez Nájera, cambiaran de parecer al momento de tratar el tema en sus crónicas periodísticas.

De todo ello, me ha resultado importante observar cómo el pensamiento positivista, tamizado a través de las traducciones que se hicieron de los libros de Herbert Spencer en los diarios de la capital, influyen directamente en el pensamiento de estos periodistas y narradores. Hemos visto, concretamente, cómo el divorcio planteado por el sociólogo inglés combate la idea del honor en el matrimonio, la necesidad de separación existente entre las parejas que ya no se tienen afecto. Estas ideas se verán reflejadas en el final de *Apariencias* y en *Suprema ley*, de Federico Gamboa. En este sentido, me pareció importante recuperar notas como la de Antonio Moreno, publicada en el *Álbum de la mujer*, en la cual, el periodista no se separa completamente de la tradición, pues defiende el concepto del honor masculino depositado en la esposa, pero al mismo tiempo critica fuertemente el hecho de que la mujer, si cae en la perversión, es porque el hombre la sedujo y la hizo caer por efecto de la pasión. En este tipo de notas se puede ver cómo la mujer sigue siendo un ente que necesariamente debe ser cuidado por su marido y cómo es que la mujer aún no posee voluntad propia para dejarse llevar por sus pasiones,

elemento que también vimos aparecer al final de *Metamorfosis*, la última novela de este corpus.

Filósofos, ideólogos, escritores y periodistas combaten los dogmas eclesiásticos y defienden el amor como la única fuerza que debe mantener unidos a los matrimonios. El orden y progreso que reinaron en la sociedad burguesa del fin de siglo XIX era entonces la única manera en la que se podía dirigir la esfera cultural mexicana y por ello, debía desaparecer del discurso todos aquellos elementos de comportamiento sexual en lo público. Por ello, el mundo del adulterio debería quedar oculto. Sin embargo, a través de la retórica de Sierra, al introducir el positivismo en México, observamos la exposición de las inclinaciones innatas del ser humano, la obtención del placer y las inclinaciones benévolas. Estas inclinaciones, deben ser revisadas en conjunto con la modernización y crisis de la sociedad. El hombre moderno de letras debe explorar este imperio de los sentidos, vedados en lo público, en los espacios interiores. Por este motivo, la novela moderna se traslada a las problemáticas del hogar. Estas tesis pesan más, a mi juicio, que la idea de escribir acerca de un tema que estaba de moda en este tiempo. Por estas razones Federico Gamboa dedica sus primeras obras a bordar sobre el tema del adulterio.

Presas de esta crisis modernizadora, vemos a los diferentes personajes de las novelas de Gamboa. La primera pareja, Elisa y Javier, son solamente un par de jóvenes que se ven afectados por el matrimonio sin afecto, por las presiones de una sociedad que ya no se rige bajo el código de los valores religiosos y, por el contrario, busca solamente la comodidad que le otorga el *statu quo*. En “El mechero de gas” vemos cómo Javier decide libremente deshacerse de estos valores morales en pos de buscar la mejoría de su

posición y la manera en que éste inserta en el espacio interior familiar al ministro que, eventualmente, seduce a Elisa. La vida del matrimonio es doble, porque Javier, como el hombre burgués, lleva a cabo su existencia en la oficina, en el teatro, en el umbral de lo prohibido (representado por la relación amorosa adúltera con Amalia; al tiempo que Elisa vive en el espacio interior, la casa, con lo cual queda plasmado a la perfección el tópico de “la reina del hogar”. El conflicto se desarrolla porque no existe una verdadera comunión entre estas dos vidas; se desarrolla porque el ministro, un ente ajeno a esa doble vida se introduce en el espacio interior y lo viola; el conflicto explota porque ante la violación de esta doble vida, Elisa se siente manchada, culposa, —y además de todo, una cualquiera, castigada por el narrador a través de la aparición en el espacio auditivo de las *Fantasías de la Traviata*— y Javier se ve su honor burlado —dos veces, si tomamos en cuenta que fue engañado por su esposa con el jefe, y por su amante con un cómico ordinario—. Gamboa, en “El mechero de gas” demuestra que el honor como concepto barroco ya no tiene cabida en el mundo moderno, pero que el cornudo sigue y seguirá siendo objeto de burla para la sociedad a la que pertenece. La sociedad burguesa se ríe de “la defensa del honor”, como lo atestigua Manuel Gutiérrez Nájera en “Las atribuciones de un jurado” o en la mención de Javier comparado con *El caballero de gracia*. El honor ya no tiene ninguna función dentro de la sociedad burguesa. Este punto de partida es el que se desarrolló con mayor profundidad en *Apariencias*.

El adulterio en *Apariencias* gira en torno a una historia que fue catalogada como deleznable por los críticos de la época. Pedro, que fue rescatado de la ignorancia y la ruralidad por don Luis, traicionó al hombre que llamaba padre. En el último discurso de

don Luis, una vez descubierto el adulterio, se vio cómo el concepto del honor ha quedado destruido de una vez por todas por un abogado. Don Luis decide dejarles la vida como castigo, en vez de cometer el asesinato de la esposa mancillada porque el honor de un hombre no puede residir en la mujer con la que se casó, lo cual rompe con el motivo del cornudo al momento en que la culpa se desplaza desde la ley cristiana (el cornudo consciente es culpable de un pecado) hacia el derecho positivo encarnado en el anciano abogado. El hombre vale por su conocimiento, por su progreso, por lo conseguido, pensamiento eminentemente positivo, como se atestigua en los textos de Spencer en donde se habla de la transición del guerrero al hombre industrial de las sociedades progresivas.

En el campo de la sensualidad y de las pasiones, en *Apariencias* hemos visto cómo el adulterio se consuma después de una exposición lenta de Elena y Pedro al enamoramiento. Aquí, por primera vez, somos testigos de una relación que se construye paso a paso por efecto de la cercanía entre los dos personajes durante el tiempo en el que Elena fue cortejada por don Luis. Gamboa establece certeramente que el amor se da entre dos personas que tienen características semejantes, la juventud, la belleza, el apasionamiento, y que, por el contrario, el afecto y el cariño más de carácter paternal, en conjunto con el miedo a la soltería, conducen al fracaso matrimonial.

En esta novela vemos cómo el poder de la religión se va debilitando en la sociedad burguesa, tanto en la transición del derecho cristiano al positivo, del cual se habló más arriba, como en el episodio de la confesión de Elena. La crítica se presenta a través de la descripción del sacerdote confesor: un hombre que nunca ha conocido las pasiones del

cuerpo y que, además, es tan anciano que poco puede entender la complejidad de los sentimientos de la joven. Elena se ve a sí misma débil para combatir sus sentimientos, pero al mismo tiempo, comienza a despertar y a sentirse verdaderamente amada por Pedro. En el panorama de las mujeres adúlteras, Elena representa un estado medio entre Emma Bovary y Ana Karenina (que se suicidan al ver su vida completamente destruida) y Edna Pontellier (quien logra reconocer en el amante al hombre que le da vida, mientras que el marido es el buen protector), antes de suicidarse. Resulta interesante que, para Gamboa, ninguna de sus adúlteras terminará en el suicidio, como sí sucede con las otras mujeres⁸².

El caso de Pedro resultó muy interesante, porque a través de las páginas de *Apariencias*, lo vemos transformarse de un villano a un burgués y de un buen hijo a un amante. Gamboa construye a su personaje de tal manera que se alcanza a percibir en el desarrollo de la narración cómo es que la rectitud que impera en él —aparentemente ecuánime, valeroso y arrojado al inicio de la novela— se ve cimbrado por la pasión. Después del episodio de Villanueva, y ya educado en el derecho civil, Pedro se transforma en un hombre burgués, deseoso de conocer una mujer para amar y de una esposa para respetar, que no necesariamente debe ser la misma. Vemos, más adelante, a un Pedro que se resiste al enamoramiento y a intentar construir una relación de noviazgo (otra vez marcada por el afecto más bien fraternal y por el regreso a lo rural-primitivo) con Magdalena, —y un intento de matrimonio, el cual es descrito por el mismo Pedro como

⁸² Sé que Ana Ozores tampoco se suicida al final de *La regenta*. Imagino que ni Gamboa ni Clarín ven en esto una salida propia para sus personajes. Supongo que tiene que haber un trasfondo religioso católico para ambos escritores. En este sentido, y como una muestra más de la crisis que viven estas sociedades burguesas, el catolicismo sigue imperando por sobre los otros pensamientos modernizadores que imperan en Francia, Rusia y Estados Unidos.

insensato— antes de rendirse a la pasión. Es esta exposición a las sensaciones y la cercanía con Elena en la casa de su padre lo que finalmente le dan a Pedro —y con él al lector— la clave para entender que el amor apasionado es infinitamente más valioso que el fingido amor y por ello es posible, e incluso necesario, romper con los estatutos sociales, con la ley del matrimonio, para estar al lado de la mujer amada.

El caso de Pedro y Elena llega más lejos que el de Elisa y Javier, porque éstos se ven a sí mismos culpables y burlados, mientras que aquellos se saben culpables de un delito, pero enamorados uno del otro. Pedro y Elena esperan la venganza de don Luis, y con ello, la “letra escarlata” de la sociedad. Gamboa les da espacio suficiente en sus páginas para explorar la doble sensación del placer mientras cohabitan, y de la culpa cuando termina el encuentro. La culpa y la burla que aparecieron en la primera novela son reemplazadas por el hastío y la melancolía en la que se sumergen los personajes una vez descubierta su relación por don Luis.

Aunque cronológicamente *Suprema ley* aparece antes que *Metamorfosis*, a mi juicio la novela supone un punto aparte en el proyecto literario de Federico Gamboa. Me ha parecido importante el hecho de recalcar que en este caso, es Julio Ortegual el protagonista de la historia, el hombre adúltero. Esta característica la comparte solamente con Javier, de “El mechero de gas”, pero al contrario de Javier, Julio es un hombre que decide enfrentar su delito, enfrentar a su mujer y abandonar su hogar para seguir a Clotilde, la mujer que hasta el final de su vida, representa el amor apasionado. De esta manera, vemos cómo Gamboa altera un motivo recurrente en la literatura occidental “El hombre entre dos mujeres”. Hemos visto cómo Julio transita de un primer estado

mediocre: tener una familia y una esposa a la que quiere, pero no ama, a un segundo en el que por propia voluntad elige dejar atrás esta vida cómoda con el fin de alcanzar el amor.

Julio y Carmen, a diferencia de los otros personajes, incluyendo los de las novelas europeas y americanas, pertenecen a una clase social baja, lo cual abate el concepto de que el adulterio es un mal que aqueja solamente a la burguesía. En este sentido, me parece importantísimo recalcar que Federico Gamboa, al situar este conflicto en dicho estrato social, está abogando por una igualdad en el sentido de que todos los hombres y mujeres son capaces de amar y sentir. Gamboa se separa del credo positivista, reflejado en la tipología social expresada por Julio Guerrero, que también fue revisada en su momento. A través de la vida de Julio Ortegá, a través de su confesión amorosa hacia Clotilde, es que vemos cómo Gamboa propone la supremacía del amor como ley que debe imperar en las relaciones humanas; no es el matrimonio santificado por la religión, ni la unión civil propuesta por los tribunales legales los que deberían decidir hasta qué momento una pareja puede o debe mantenerse unida. Por supuesto, es a Julio a quien le corresponde representar la crisis de este pensamiento al momento de ser puesta en la balanza junto con el pensamiento positivo de Berón y el decadentista de don Eustaquio. En *Suprema ley* queda representada toda la crisis que vive la sociedad mexicana, ante la presencia de diversas ideologías con las cuales se intenta regular la vida íntima. Por ello, Julio se ve a sí mismo obnubilado por el sentimiento del deber, ser buen padre y un buen esposo, de la pasión, su amor por Clotilde, y de la culpa que siente porque el adulterio, una vez consumado, lo lleva a entrar en conflicto. Estos son los elementos que llevaron a críticos como Brushwood y Prendes a considerar el personaje de Julio Ortegá como un

personaje mediocre y falto de voluntad, juicio equivocado a mi parecer, según he intentado demostrar en las páginas correspondientes.

Para acompañar a Julio en esta novela, Federico Gamboa hizo uso de dos tópicos literarios, la *femme fatale* y la *femme fragile*. Queda demostrado a partir del análisis propuesto, que Clotilde y Carmen Terno representan estas dos figuras. Sin embargo, y más allá de los tópicos, observamos cómo Carmen Terno se convierte en una mujer capaz de empujar a sus hijos —con ayuda de don Eustaquio— lo cual la aleja de la figura de mujer débil; mientras que Clotilde Granada es una mujer fatal solamente porque así la ven los demás personajes masculinos, es decir, es una construcción del imaginario, al contrario de los personajes con las que fueron comparadas. En este sentido, la novela de Gamboa consigue hacer uso de los lugares comunes y los vuelve reales, con lo cual demuestra que todos los seres humanos, hombres y mujeres, viven de distintas maneras sus pasiones y son capaces de cambiar, de pasar de lo fatal a lo frágil, de la mediocridad en su modo de vivir, a la libertad de decisión sobre la vida propia.

Julio, como las adúlteras de otras latitudes, también ve llegar el final de su vida, debido a que la sociedad no puede perdonar el abandono del hogar marital, ni la amante se mantuvo a su lado. Emma se envenena, Ana se tira a las vías del tren, Edna se ahoga en el mar; las tres se suicidan, pero como una especie de suerte providencial, en *Suprema ley* no somos testigos de una muerte autoinflingida, sino de una muerte que, aunque menos trágica, no deja de ser igual de dolorosa.

En el hastío y la melancolía en el que se quedó Pedro de *Apariencias* es en el estado en el que se encuentra Rafael Bello al inicio de *Metamorfosis*. Un hombre burgués

“descontento”, como los anteriores, al cual el amor no le ha llegado de manera apasionada. Rafael es viudo y ha llevado una vida disipada, incluso durante el tiempo en el que estuvo casado. Por esta razón, aun cuando cuenta con Amparo, se sabe melancólico: ha perdido la mitad de su vida en el juego, ha dilapidado sus bienes y ha descuidado a su hija. Por ello, cuando nace la pasión por Noeline, vemos cómo Rafael cambia su vida con el fin de poseer a su amor.

Rafael Bello, como se dijo en su momento, se transforma y se convierte en una especie de don Juan, capaz incluso de raptar a la monja de su convento para disfrutarla. Vemos cómo Rafael se debate entre la enfermedad —el hastío somatizado— y la necesidad de trabajar para levantar su hacienda, elementos que utiliza para intentar olvidar la imagen de Noeline. Pero en esta novela, observamos cómo los sentidos son los que terminan dominando al personaje y, eventualmente, lo transforman de pasivo en ente activo y poderoso que, con la ayuda de su Fígaro, logra hacerse de Noeline. Al final de la narración, Rafael está vivo, ha resucitado de su *spleen* por efecto del apasionamiento.

De la misma manera que Rafael sufre la metamorfosis, vemos en Noeline otra transformación mucho más inteligente. Noeline inicia su participación como la monja, la madre, la cuidadora; es una representación perfecta de la monja en el hogar, trasladada al colegio de religiosas. Noeline es la madre perfecta de la Nona, motivo por el que Rafael fija su atención en ella al inicio. Tras ver cómo se desarrolla la narración, observé que existen una serie de claves muy interesantes para demostrar que el adulterio de Noeline (es esposa de Cristo) se construye a través de la corporalidad. Noeline está pensada como

un personaje que abandona poco a poco el capullo representado por el hábito religioso, de ahí que uno de los momentos más climáticos de la narración sea cuando, al intentar encender nuevamente la luz, el camisón se desprenda y la deje totalmente desnuda. Noeline se enfrenta por primera vez a su propio cuerpo y a lo que éste responde cuando comienza a pensar de manera apasionada en Rafael.

A través de las páginas de *Metamorfosis*, somos testigos del despertar de Noeline, de la manera en que enfrenta sus pasiones, de una especie de guerra interna que se libra en torno al sueño y la vigilia, representada por los continuos desmayos y la languidez de la mujer hasta el momento en que despierta fuera del colegio. En una suerte de cambio, o vuelta de tuerca, somos testigos de cómo Noeline, finalmente abandona de manera voluntaria el hábito y tras vestirse con la ropa burguesa se transforma en una mujer fuerte, incluso violenta, capaz de dominar a quien fuera su raptor. Si en “El mechero de gas” y en *Apariencias* somos testigos de la culpa y la melancolía producidas por el adulterio, en *Metamorfosis* vemos cómo estos sentimientos también desaparecen para darle paso libre a la excitación, a la sensualidad y la violencia, reflejadas en el orgasmo final de la novela. El proyecto de escritura de Federico Gamboa está completo en el momento en que se explora libremente todos los sentimientos y las sensaciones que produce el amor apasionado, en el momento en que la suprema ley es la del amor.

La crisis moral de la sociedad finisecular mexicana está presente en cada una de estas novelas, como lo señala Carlos Íllades en “La crisis moral de la sociedad moderna”, ensayo crítico de *Todos somos iguales frente a las tentaciones* (p. 475-494). El tema del adulterio cobró importancia por el hecho de ser uno de los delitos más criticados durante

los últimos treinta años del siglo XIX. El catolicismo siguió imperando en diversos segmentos de la sociedad, motivos por los que incluso, el mismo Federico Gamboa castiga o perdona ciertos rasgos de sus personajes y, como en el caso de Julio Ortegá, le evita la pena del suicidio a través de una larga enfermedad. En personajes como Pedro o Clotilde, podemos observar cómo la pureza en la que se habían desarrollado cuando jóvenes fue arrasada por el rápido movimiento de la capital. A través de estas páginas, hemos sido testigos de la desmoralización de una sociedad burguesa que empuja por conseguir mejores puestos en la burocracia, como lo hace Javier, y el consecuente castigo que es ser burlado. El mismo Federico Gamboa, un liberal educado bajo la bandera del positivismo, no logra desprenderse de la tradición católica y, eventualmente, regresa a ella. La ciudad, el espacio interior, los carruajes, los colegios de monjas, las cárceles, todos estos espacios son testigos del nacimiento y el desbordamiento de las pasiones.

Cada uno de los personajes que pueblan la narrativa de Federico Gamboa representa una figura que se construye con motivos y tópicos, pero que se vuelve real al momento de entrar en conflicto con el honor, el deber, la moral, la pasión y la sensualidad. Cada uno de estos personajes remite al lector a pensar en otros mucho más conocidos, que viven en la literatura del adulterio de otras latitudes y que sufren los mismos conflictos, las mismas crisis. Esto nos lleva a pensar que los autores de la novela del adulterio son escritores que presencian la crisis en la que viven sus sociedades contemporáneas y se remiten a escribir como meros testigos de ésta. Este conflicto que sirve como motor de cada una de estas novelas le ha servido a Federico Gamboa para crear cuatro novelas que desgraciadamente han dejado de ser leídas en la actualidad, las

cuales deberían ser reeditadas para una sociedad que aún sigue luchando por darle el justo peso a la religión, a las costumbres heredadas y a la libertad de vivir el amor, dentro o fuera de los límites permitidos por la ley del estado y la de Dios.

Bibliografía

- ALAS, Leopoldo (Clarín), sin título, en *Las novedades*, Nueva York, 31 de diciembre de 1986, edición online en *Los artículos publicados en "Las novedades" de Nueva York, 1894-1897*, Alicante, Biblioteca Cervantes Virtual, 2002. <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?portal=0&Ref=7487>. Consultado el 7 de marzo del 2010.
- -----". *Suprema ley*, novela de D. Federico Gamboa", en *El Tiempo*, 19 de enero de 1897, p. 2., aparecido en *El Imparcial*, 25 de diciembre de 1896, Madrid, p. 3.
- "Apariencias, de Federico Gamboa. Libros enviados a esta redacción", en *La Ilustración Artística*, Barcelona, año XI, núm. 566, 31 de octubre de 1892, pág. 16.
- "A propos du divorce", en *Le Trait d' Union. Journal Universel*, México, 2 y 4 de febrero, pág. 2.
- "Acusación por adulterio", en *El Noticioso*, México, 10 de mayo de 1894, núm. 20, pág. 1.
- BEAUMARCHAIS, Pierre Caron de. *El barbero de Sevilla o La precaución inútil*, pról., trad., y notas Mauro Armíño. Madrid: Alianza, 2010.
- BECERRO de Bengoa, R., "Por ambos mundos", en *La Ilustración española y americana*, Madrid, 8 de septiembre de 1894, pág. 150.
- BENOIST, Alain de. "El burgués: paradigma del hombre moderno", http://www.alaindebenoist.com/pdf/el_burgues.pdf, consultado el 4 de marzo del 2013.
- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad.*, 17ª ed., trad. Andrea Morales Vidal. México: Siglo XXI, 2008.
- BERDEJO Bravo, María del Carmen. *Regir y formar. Institucionalización jurídica y educativa de las mujeres mexicanas (1880-1884)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2011.
- *La Biblia*. Versión Reina-Valera Contemporánea. Sociedades Bíblicas Unidas, 2009.

- BLY, Peter A. "Galdós, Sellés y el tratamiento literario del adulterio", en *Actas del décimo congreso internacional de Hispanistas*. Dir. Antonio Vilanova. Barcelona: PPU, 1992, pp. 1213-1220.
- "Boletín Bibliográfico" en *Revista Contemporánea*, Madrid, año XVI, tomo LXXVII, enero-marzo de 1890, p. 559.
- BORNAY, Erika. *Las hijas de Lilith*, 4ª ed. Madrid: Cátedra, 2011.
- BRUSHWOOD, John S. "Mensaje y significación. *Suprema ley* de Federico Gamboa", en *La barbarie elegante. Ensayos y experiencias en torno a algunas novelas hispanoamericanas del siglo XIX*, trad. Lucía Garavito. México: Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 162- 177.
- CAMARILLO, Ma. Teresa, "Publicaciones periódicas religiosas del último tercio del siglo XIX", en Belem Clark y Elisa Speckman, *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Vol. II. Publicaciones periódicas y otros impresos. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 131-144.
- "Campos de soledad", en *El Partido Liberal*, México, D.F., 18 de noviembre de 1891, p. 1.
- CHAVES, José Ricardo. *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- CHOPIN, Kate. *El despertar y otros relatos*, trad. Olivia de Miguel. Barcelona: Alba, 2011.
- CRAVER, S.P. "El divorcio", en *El Abogado Cristiano Ilustrado*, México, julio de 1883, tomo VII, núm. 4, pp. 26-27.
- "Crónica del crimen. El proceso de un escritor español", en *El Siglo XIX*, México D.F., 23 de noviembre de 1889, p. 1.
- CUÉLLAR, José Tomás de. *Los fuereños*, ed., y notas de Verónica Hernández Landa y Fernando Morales Orozco. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011. <http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/fuein.php>. Consultado el 25 de junio del 2013.
- DÍAZ, P.C., "Refracciones populares", en *El Faro*, México D.F., 1 de abril de 1885, p. 7.

- “Discurso de Juan A. Mateos en defensa de su proyecto de Ley de Divorcio”, en *La Patria*, México D.F., 3 y 4 de noviembre de 1891, p. 2.
- “Discreción conyugal”, en *Semana de Señoritas Mejicanas*, vol. II, México, 1851, p. 130.
- DIJKSTRA, Bram. *Idols of perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York: Oxford University Press, 1986.
- “Divorcio”, en *El Tiempo ilustrado*, México. D.F., 15 de noviembre del 1891, p. 6.
- “Drama conyugal en París”, en *El Tiempo*, México D.F., 21 de octubre de 1892, p. 1.
- DUMAS, Alexandre, *La question du divorce*, ed. Calman Levy, París: Librairie Nouvelle, 1880.
- E.E.S. “Variedades. Costumbres públicas – Banco Político”, en *El Telégrafo. Periódico oficial de los Estados Unidos Mexicanos*. Sábado 26 de abril de 1834, Tomo V, núm. 18. México: Imprenta del Águila, p. 4.
- “El asunto palpitante”, en *El Siglo XIX*, México D.F., 17 de noviembre de 1891, p. 1.
- “El Círculo católico. Manifiesto”, en *El Círculo Católico*, México D.F., 8 de abril de 1883, tomo I, núm. 1, p. 1.
- “El divorcio”, en *El Siglo XIX. Decano de la Prensa Mexicana*. México, 3 de noviembre de 1891, 9ª época, año 51, t. 100, núm. 16144, p. 2.
- “El divorcio, la mujer y la Iglesia Católica”, en *El Siglo XIX. Decano de la Prensa Mexicana*. México, 4 de noviembre de 1891, 9ª época, año 51, t. 100, núm. 16145, p. 1.
- FÉLIX Ballesta, Ma. Ángeles. *Regulación del divorcio en el derecho francés*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1988,
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*, ed., y trad., Juan Bravo Castillo. Madrid: Espasa-Calpe, 1993.
- FUCHS, Eduard. *Historia ilustrada de la moral sexual. La época burguesa*, ed. Tomas Huonker, trad. José Luis Gil Aristu. Madrid: Alianza, 1996.
- FRENZEL, Elisabeth. *Diccionario de motivos de la literatura universal*, trad. Manuel Albella Martín. Madrid: Gredos, 1980.

- *Gaceta del Gobierno Supremo de México*, 14 de agosto de 1823, Tomo II. Núm. 23, México: Imprenta del Supremo Gobierno en Palacio.
- GAMBOA, Juan A., “Enjolras”, “Ecos de los tribunales” en *La Libertad*, México D.F., 11 de julio de 1884, p. 1.
- GAMBOA, Federico. “Desde mi mesa. Celajes de la ópera”, en *El Diario del Hogar*, México D.F., 8 de enero de 1886, p. 2.
- ----- . “Desde mi mesa”, en *El Diario del Hogar*, México D.F., 18 de marzo de 1886, p. 2.
- ----- . “Desde mi mesa”, en *El Diario del Hogar*, México D.F., 7 de agosto de 1887, p. 1.
- ----- . *Novelas de Federico Gamboa*, pról. Francisco Monterde. (México: Fondo de Cultura Económica), Letras Mexicanas, 1965.
- ----- . *Impresiones y recuerdos*. (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), Memorias Mexicanas, 1994.
- ----- . *Mi diario. Mucho de mi vida y algo de la de otros*. 7 vols. (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), Memorias Mexicanas, 1995.
- ----- . *Todos somos iguales frente a las tentaciones. Una antología general*, sel., estudio preliminar y cronología, Adriana Sandoval. México: Fondo de Cultura Económica-Fundación para las Letras Mexicanas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- GARCÍA Peña, Ana Lidia. *El fracaso del amor: género e individualismo en el siglo XIX mexicano*. México: El Colegio de México, 2006.
- GAY, Peter. *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud*, trad. Evangelina Niño de la Selva. 2 vols. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Genette, Gerard de. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus 1989.
- GIL, Constantino. “Cuestiones sociales”, en *La Patria*, México, 10 de agosto, año 6, núm. 1567, 1882, pp. 1-2.

- GÓMEZ de Baquero, E. “Crónica literaria”, en *La España Moderna. Revista Ibero-Americana*, año XII, núm. 135, marzo de 1900, pp. 132-133.
- GOMIS-IZQUIERDO, Vicente. “Clase media y modernización en *Suprema ley* de Federico Gamboa (1896)”, en Spicer-Escalante, J.P. y Lara Anderson. *Au natural. (Re)Reading Hispanic Naturalism*. Newcastle upon Tyne: Cambridge New Scholars, 2010, pp. 95-116.
- GONZÁLEZ y Lobo Ma. Guadalupe. “Educación de la mujer en el siglo XIX mexicano”, en *Casa del Tiempo*, No. 99, mayo-junio del 2007, pp. 53-58.
- GÜELL y Mercader, Josep. “Una preocupación social”, en *La Patria*, México D.F., 2 de enero de 1889, p. 2.
- GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona: Tusquets, 2005.
- GUTIÉRREZ, Harim B. *En el país de la tristeza. Las misiones diplomáticas de Federico Gamboa en Guatemala*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 2005.
- GUTIÉRREZ Nájera, Manuel. “El arte y el materialismo”, 1876, en Belem Clark y Ana Laura Zavala Díaz (eds). *La construcción del modernismo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, pp. 3-32.
- ----- . “Las tribulaciones de un jurado”, 1881, en *Obras XIV. Meditaciones morales (1876-1894)*, ed. Belem Clark de Lara, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. 105-109.
- ----- . “*Divorçons*”, 1882, en *Obras IV. Crónicas y artículos sobre teatro II. (1881-1882)*, introd., y notas, Yolanda Bache, ed., Yolanda Bache y Ana Elena Díaz Alejo, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 271-281.
- ----- . “A propósito de *Divorçons*”, 1882, en *Obras IV. Crónicas y artículos sobre teatro II. (1881-1882)*, introd., y notas, Yolanda Bache, ed., Yolanda Bache y Ana Elena Díaz Alejo, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp.288-290.

- ----- . “La moral de *Divorçons*”, 1882, en *Obras IV. Crónicas y artículos sobre teatro II. (1881-1882)*, introd., y notas, Yolanda Bache, ed., Yolanda Bache y Ana Elena Díaz Alejo, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pág. 81-82.
- ----- . “La mujer francesa”, 1882, en *Obras IX. Periodismo y Literatura. Artículos y Ensayos (1877-1894)*, ed. Ana Elena Díaz Alejo, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, págs. 122-133.
- ----- . “La mujer francesa”, 1882, en *Obras IX. Periodismo y Literatura. Artículos y Ensayos (1877-1894)*, ed. Ana Elena Díaz Alejo, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, pp. 122-133.
- ----- , “Cartas a Junius”, en *La libertad*, México, 31 de agosto de 1883, p. 2.
- ----- , “Aventuras de Manon”, 1884, en *Obras XII. Narrativa, II, Relatos (1877-1894)*, ed. Ana Elena Díaz Alejo, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, pp. 641-669.
- ----- . “Del natural, de Federico Gamboa”, en *El Partido liberal*, México, 2 de febrero de 1890, pág. 1., en *Obras completas I. Crítica literaria, ideas y temas literarios, literatura mexicana*, inv. Y recop. Erwin K. Mapes, ed., y notas, Ernesto Mejía Sánchez, int. Porfirio Martínez Peñalosa, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, pp. 395-397.
- ----- , “Hablemos del divorcio”, 1891, en *Obras XIV. Meditaciones morales (1876-1894)*, ed. Belem Clark de Lara, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. 339-342.
- HERMES (pseud.), “Secretos útiles. El del divorcio”, en *El Universal*, México D.F., 20 de abril de 1890, p. 1.
- HOLZBACHER, Ana María. “Las *Confesiones* de J.J. Rousseau. Una obra entre dos géneros”, en *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Madrid, IV, 1981, pp. 105-114, 1981.
- IBSEN, Henrik. *Casa de muñecas y Solness, el constructor*, pról. Ignacio García May, trad. Cristina Gómez Baggethun. Madrid: Nórdica Libros, 2010.

- ILLADES, Carlos. “Ciencia y metafísica en el siglo XIX”, en Carlos Illades y Georg Leidenberger (coords.), *Polémicas intelectuales del México moderno*. México: CONACULTA-UAM, 2008, p. 69-114.
- JAUSS, Hans Robert. *La literatura como provocación*. Barcelona: Península, 1976.
- “La cuestión del divorcio”, en *El Partido Liberal*, México D.F., 5 de diciembre de 1891, p. 1.
- “La Iglesia es un peligro social”, en *El Siglo XIX*, México, D.F., 27 de julio de 1895, p. 1.
- “La iniciativa Mateos” [Respuesta al discurso de Juan A. Mateos], en *El Nacional*, 4 de noviembre de 1891, p. 2.
- “Las uniones civiles en Francia”, en *La Voz de México*, México D.F., 24 de julio de 1900, p. 2.
- LEAL, Bartolomé. “Cuentos y cuentistas. Alphonse Daudet: piedad entre luz y sombra”, en “La Ramona”, suplemento cultural de *La opinión de Cochabamba*, Cochabamba, Chile.
<http://www.mauroyberra.cl/contenido/Bartolome/columnaramona/archivos/alphonse%20daudet.pdf>. Consultado el 12 de mayo del 2010.
- LEVIN, Harry. “Motif”, en Philip Wiener (ed.). *Dictionary of the history of Ideas. Studies of Selected Pivotal Ideas*. New York-Londres: Charles Scribner’s Sons, 1973.
- MACEDO, Pablo, “El código de 1870. Su importancia en el derecho mexicano”, en *Jurídica. Anuario del Departamento de Derecho de la Universidad Iberoamericana*. México: Universidad Iberoamericana, 1971, Núm. 3, pp. 245-265.
- MANCERA, Octavio, “Variedades. Adulterio”, en *Revista Militar Mexicana. Periódico científico y literario*, México D.F., 15 de julio de 1893, serie 3, tomo 1, año V, núm., 12, pág. 318-322 y núm. 13, pp. 344-348.
- MARTÍNEZ, José Luis. “Génesis y recepción contemporánea de *Santa*” en Rafael Olea Franco (ed.) *Santa, Santa nuestra*. México: El Colegio de México, 2005, pp. 37-50.

- MATEOS Alarcón, Manuel, *La evolución del derecho civil mexicano. Desde la Independencia hasta nuestros días*. México: Tipografía de la Vda. De F. Díaz de León, 1911,
- MAUPASSANT, Guy de. “¡Condecorado!”, 1883, en Mauro Armiño, (ed.), *Todas las mujeres*. Madrid: Siruela, 2011, pp. 421-427.
- ----- . “La cita”, 1889, en Mauro Armiño, (ed.), *Todas las mujeres*. Madrid: Siruela, 2011, pp. 758-765.
- ----- . *Bel ami*, trad. Carlos de Arce. Barcelona: Bruguera, 1967.
- MAYER, Hans. *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío*. Madrid: Taurus, 1982.
- MEYER-Minnemann, Klaus. *Silva y la novela al final del siglo XIX*. Buenos Aires: Biblioteca Virtual Universal. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/156572.pdf>. Consultado el 25 de agosto del 2012.
- MORENO, Antonio P. “La mujer. Cartas a un amigo”, en *El álbum de la mujer*, México D.F., 8 de agosto de 1886, año IV, tomo VII, núm. 6, pág. 3-4.
- NERVO, Amado. *Lunes de Mazatlán (Crónicas: 1892-1894)*, ed., estudio y notas, Gustavo Jiménez Aguirre, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Océano-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006.
- *NOTICIOSO, El*, México, 10 de mayo de 1894, núm. 20.
- OYUELA, Calixto. “*Apariencias*, novela de Federico Gamboa”, en *Estudios literarios*, Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1943, pp. 445-463.
- PANI, Erika. “‘Para difundir las doctrinas ortodoxas y vindicarlas de los errores dominantes’: los periódicos católicos y conservadores en el siglo XIX”, en Belem Clark y Elisa Speckman, *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Vol. II. Publicaciones periódicas y otros impresos. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 119-130.
- PÉREZ Gay, José. “Mirando el abismo. Trazos de las letras mexicanas 1890-1910”, en *La Crónica*, 22 de noviembre del 2003,

http://www.cronica.com.mx/nota.php?id_notas=95540. Consultado el 18 de julio del 2012.

- PÉREZ Monfort, Ricardo (coord.). *Hábitos, normas y escándalo. Prensa, criminalidad y drogas durante el porfiriato tardío*. México: Plaza y Valdés, 1997.
- PÉREZ Rayón, Nora. "La prensa liberal en la segunda mitad del siglo XIX", en Belem Clark y Elisa Speckman, *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Vol. II. Publicaciones periódicas y otros impresos. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 145-158.
- PIMENTEL, Luz Aurora, "Tematología y transtextualidad", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*", México: El Colegio de México, Tomo XLI, núm. 1, 1993, pp. 215-229.
- ----- . "Tematología y transtextualidad", en *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura Comparada*, México: UNAM-Bonilla Artigas Editores, 2012, pp. 255-271.
- ----- . "Los avatares de Salomé", en en *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura Comparada*, México: UNAM-Bonilla Artigas Editores, 2012, pp. 273-305.
- PRAZ, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, trad. Rubén Mettini. Barcelona: El Acantilado, 1999.
- PRENDES Guardiola, Manuel. *La novela naturalista de Federico Gamboa*, Logroño: Universidad de La Rioja, 2002.
- QUESADA, Ernesto. "Apariencias", en *Reseñas y Críticas*, Buenos Aires: Taller de F. Lajouane, 1893, pp. 327-350, <http://www.archive.org/stream/3324643#page/n3/mode/2up>. Consultado el 13 de mayo del 2010.
- REBOLLEDO, Efrén. *El enemigo*, ed., introd., y notas Fernando Morales Orozco. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

<http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/eep.php>. Consultado el 25 de junio del 2013.

- RICOEUR, Paul. *Finitud y culpabilidad*, trad. Cristina de Peretti, Julio Díaz Galán y Cristina Meloni. Madrid: Trotta, 2004.
- RINALDI Pollero, Dumar Daniel. *El mito de Fedra e Hipólito de Eurípides a D'annunzio*, tesis para obtener el grado de Doctor en Letras, México: el autor, 2006.
- ROUGEMONT, Denis de. *Amor y Occidente*, trad. Ramón Xirau. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
- RUIZ Guerra, Rubén. "La aceptación de la diversidad religiosa. Una ruta ardua", en Alicia Mayer (coord.), *México en tres momentos: 1810-1910-2010. Hacia la conmemoración del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución Mexicana. Retos y perspectivas*. Vol. I, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. 417-430.
- SALADO Álvarez, Victoriano. "Una novela mexicana", en *El domingo*, Guadalajara, 3 de junio de 1900, II, núm. 21, pp. 253-262. Reproducido por María Guadalupe García Barragán en *Victoriano Salado Álvarez, crítico de Federico Gamboa*, Guadalajara: El Colegio de Jalisco, 2004, pp- 59-68.
- SPENCER, Herbert, *La ciencia social*, México: *El Diario del Hogar*, publicada por entregas en noviembre y diciembre de 1891.
- TABLADA, José Juan. "Dominicales", en *El Universal*, 25 de octubre de 1896, p. 1.
- -----". "Metamorfosis de Federico Gamboa", en *Revista Moderna*, México (3.3, 1900), p. 46-47, también en *Obras V. Crítica literaria*, ed., sel., y pról., Adriana Sandoval. México, Universidad Nacional Autónoma de México, (Nueva Biblioteca Mexicana, 122), 1994, pp. 134-136.
- -----". *Obras. IV. Diario (1900-1944)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.
- TANNER, Tony. *Adultery in the Novel. Contract and Transgression*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979.

- *Telégrafo, El. Periódico oficial del gobierno de los Estados Unidos Mexicanos.* Jueves 8 de agosto de 1833, Tomo II, núm. 90. México: Imprenta del Águila.
- TOLSTOI, León. *Ana Karenina*, 3ª ed., trad. José Fernández. Barcelona: Juventud, 2009.
- TOMASHEVSKI, Boris. *Teoría de la literatura*, trad. Marcial Suárez, pról.. Fernando Lázaro Carreter, Madrid: Akal, 1982.
- TROCCHI, Anna. "Temas y mitos literarios", en Armando Gnisci, *Introducción a la literatura comparada*, trad. Luigi Giuliani. Barcelona: Crítica, 2002, pp. 129-169.
- VAN TIEGHEM, Paul. *La littérature comparée*, Paris: Librairie Armand Colin, 1931.
- VÁZQUEZ, Andrés Clemente, *En el ocaso: reminiscencias americanas y europeas*, La Habana: Pulido y Díaz, 1898, http://www.archive.org/stream/enelocasoremini00vzgoog/enelocasoremini00vzgoog_djvu.txt. Consultado el 13 de mayo del 2010.
- VILLEGAS, Francisco F., "Impresiones literarias", en *La España Moderna. Revista Ibero-Americana*, año IV, tomo XLVI, 15 de octubre de 1892, p. 196-198.
- ZIEGLER, Jorge von. "Las revistas azules", en Belem Clark y Elisa Speckman, *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Vol. II. Publicaciones periódicas y otros impresos. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 209-222.
- ZORRILLA, José de, *Don Juan Tenorio*, ed., introd., y notas David T. Gies. Madrid: Castalia, 2001.