

SANTA, SANTA NUESTRA

Rafael Olea Franco

Editor



EL COLEGIO DE MÉXICO

SANTA, SANTA NUESTRA

SERIE LITERATURA MEXICANA
VIII



CÁTEDRA
JAIME
TORRES
BODET

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

SANTA, SANTA NUESTRA

Rafael Olea Franco

Editor



EL COLEGIO DE MÉXICO

M863.4
G1921s

Santa, Santa nuestra / Rafael Olea Franco, editor. -- 1a ed. --
México, D.F. : El Colegio de México, Centro de Estudios
Lingüísticos y Literarios, 2005.
363 p. ; 22 cm. -- (Serie Literatura mexicana ; 8) --
(Cátedra Jaime Torres Bodet).

ISBN 968-12-1163-4

1. Gamboa, Federico, 1864-1939 -- Crítica e interpretación.
2. Mujeres en la literatura. I. Olea Franco, Rafael, ed.

Open access edition funded by the National Endowment for the Humanities/Andrew W. Mellon Foundation Humanities Open Book Program.



The text of this book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Ilustración de la portada: *Femme qui tire son Bas*
de Henri de Toulouse-Lautrec

Primera edición, 2005

D.R. © El Colegio de México, A.C.
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D. F.
www.colmex.mx

ISBN 968-12-1163-4

Impreso en México/ *Printed in Mexico*

ÍNDICE

Nota preliminar	9
LOS ORÍGENES Y LA CONSAGRACIÓN	
Rafael Olea Franco, <i>La construcción de un clásico: cien años del mito de Santa</i>	13
José Luis Martínez Suárez, <i>Génesis y recepción contemporánea de Santa: 1897-1904</i>	37
Fernando Curiel, <i>Santa: el desenlace vedado</i>	51
SI TE DICEN QUE CAÍ	
Martha Elena Munguía Zatarain, <i>El derrumbe del idilio en Santa. Problemas de interacción discursiva en la novela</i>	71
María Eugenia Negrín, <i>La conmoción de la caída. Intratexto e inframundos de Gamboa</i>	91
Aníbal González, <i>Santidad y abyección en Santa</i>	111
Margo Glantz, <i>Santa, ¡otra vez!</i>	125
LA CIUDAD, LA PATRIA Y LA PROSTITUTA	
Vicente Quirarte, <i>Retorno a los Santos Lugares</i>	137
Sabine Schlickers, <i>Santa, texto fundador ambivalente de la patria mexicana</i>	145
Claire Solomon, <i>¿Cuánto cuesta el presente? El tiempo de la prostitución en Santa</i>	159
Adela Pineda Franco, <i>“¿Qué quieres que te regale cuando te mueras?” La muerte de una bella mujer sobre el mapa de la ciudad</i>	171
Sandra Lorenzano, <i>“Ella no era una mujer, era una...”</i>	181
LA ENCRUCIJADA LITERARIA	
Luis Quintana Tejera, <i>Encuentro y diálogo de corrientes decimonónicas en Santa</i>	191

Yliana Rodríguez González, El tópico en <i>Santa</i>	209
Adriana Sandoval, <i>Santa</i> : un melodrama disfrazado de naturalismo	223
DIÁLOGO CON OTROS TEXTOS	
Álvaro Uribe, <i>Historia de dos beldades</i>	241
Lourdes Franco Bagnouls, <i>Guiños espaciales entre Santa y Naná</i>	255
Alberto Vital, <i>Santa: un éxito en el México porfirista</i>	263
Ignacio Díaz Ruiz, <i>Santa: una presencia literaria en Hispanoamérica</i>	273
Ana Rosa Domenella, <i>Del canon a la parodia: posible diálogo entre Santa y la Diabla</i>	287
OTRAS MIRADAS, OTRAS ARTES	
María Fernanda Lander, <i>La mirada de Hipólito</i>	305
Luzelena Gutiérrez de Velasco, <i>En busca de las "curvas de indiferencia" en Santa</i>	321
Alba H. González Reyes, <i>Los ritos de paso y las imágenes eróticas: dos lecturas en Santa</i>	329
Manuel Prendes, <i>Teatralidad y simbolismo: acerca de la configuración del espacio en las novelas de Gamboa</i>	353

NOTA PRELIMINAR

Los trabajos reunidos en este libro son el resultado del Coloquio Internacional “Santa, Santa nuestra”, celebrado en El Colegio de México del 22 al 24 de enero de 2003, bajo los auspicios de la Cátedra Jaime Torres Bodet del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.¹ La convocatoria de entonces para reunir a un grupo de especialistas dispuestos a conmemorar críticamente el centenario de *Santa*, la novela de Federico Gamboa publicada por vez primera en 1903, recibió la inmediata respuesta de un grupo de especialistas de México y del extranjero que, con su presencia y entusiasmo, demostraron la vigencia de esta obra.

Sin duda, el conjunto de trabajos aquí incluido es suficientemente representativo de las múltiples tendencias críticas aplicables a la novela de Gamboa, sobre todo porque expone la riqueza de perspectivas de lectura que *Santa* logra activar a más de cien años de publicada, en los inicios de un nuevo milenio que no le es ajeno en absoluto. Sólo cabe lamentar que, de seguro debido a las limitaciones de tiempo derivadas del cada vez más demandante ámbito académico, unos pocos participantes en esas jornadas conmemorativas no hayan podido enviar sus trabajos (por ejemplo, la sugerente y provocativa conferencia inaugural pronunciada por nuestro querido José Emilio Pacheco).

Para la impresión del libro, que lleva el mismo título del coloquio, se ha contado de nuevo con el invaluable apoyo de la Cátedra Jaime Torres Bodet, así como del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, representado por su director, Aurelio González, a quien agradezco sus gestiones para llevar a buen término esta empresa académica. En la siempre dilatada y a veces penosa labor de edición de los ensayos, he tenido la enorme

¹ Debe consignarse aquí que para difundir este acto académico, se contó con la valiosa colaboración del Departamento de Publicaciones de El Colegio de México, que preparó un excelente cartel promocional del coloquio, y para realizarlo, de la siempre eficiente Coordinación de Eventos Especiales de la misma institución.

fortuna de recibir el auxilio de Cecilia Salmerón Tellechea, con quien compartí el proceso de aprendizaje.

En cuanto a la labor de edición, ésta ha tendido a igualar los textos en su aspecto formal, pero respetando siempre sus características individuales; así, por ejemplo, al transcribir pasajes de la novela, no se ha usado una versión única de *Santa*, pues considero que la variedad de impresiones recientes aquí citadas es una muestra palpable de que la centenaria obra de Gamboa sigue teniendo un muy aceptable número de adeptos. Del mismo modo, si bien se ha uniformado la notación bibliográfica, todos los ensayos contienen los datos necesarios para efectuar una consulta independiente de cada uno de ellos.

Estoy seguro de que todos los colaboradores de este volumen confluyen en el deseo de que nuestras lecturas de *Santa* contribuyan a engrandecer el ya considerable número de sus receptores, a quienes esperamos ofrecer un conocimiento más profundo de una novela cuya irresistible seducción los cautivó desde el principio.

EL EDITOR

LOS ORÍGENES Y LA CONSAGRACIÓN

LA CONSTRUCCIÓN DE UN CLÁSICO: CIEN AÑOS DEL MITO DE *SANTA*

RAFAEL OLEA FRANCO
El Colegio de México

Las fechas conmemorativas resultan ineludibles, sobre todo cuando se trata de celebrar un clásico, estatuto que, como espero demostrar, ha alcanzado ya *Santa* (1903), cuyo primer y auspicioso centenario acaba de cumplirse. La historia de su gestación es, sin embargo, todavía más antigua, según estableció Federico Gamboa (1864-1939) al consignar con absoluta certeza el lugar y fecha tanto del comienzo de la novela como de su feliz culminación: México, 7 de abril de 1900, y Villalobos, Guatemala, 14 de febrero de 1902, respectivamente. Pero estos datos sólo definen el lapso concreto del trabajo de escritura; por ello sospecho que, al igual que respondió Whistler cuando le preguntaron cuánto tiempo había requerido para pintar uno de sus nocturnos, Gamboa hubiera podido decir que para preparar *Santa* había necesitado “Toda la vida”, pues en esa obra vertió el cúmulo de experiencias vitales y artísticas acumuladas durante más de tres decenios (y el hecho de que esta respuesta sea en parte válida para cualquier autor y obra no la invalida). Podría decirse, *grosso modo*, que las huellas de *Santa* en los escritos de Gamboa son de doble naturaleza: por una parte, los antecedentes implícitos de situaciones y personajes de su argumento que se encuentran dispersos en otros de sus textos, particularmente en *Impresiones y recuerdos*, libro de 1893 que prelude algunos de los elementos de su más exitosa novela; por otra parte, las menciones explícitas sobre *Santa* que aparecen en los textos memorísticos de Gamboa, donde él se refiere tanto al proceso creativo de esa obra como a su recepción; por falta de espacio, en este ensayo me centraré más en lo que atañe a este último rubro.

Con una actitud excepcional dentro de la literatura hispanoamericana, Gamboa decidió ejercer la escritura autobiográfica a muy temprana edad, cuando aún era un desconocido; este rasgo desmentiría la creencia de que un intelectual decide practicar el género si posee ya cierto renombre entre sus contemporáneos, lo cual le garantizaría el interés de los receptores (en su caso más bien parecería que la autobiografía es un medio para obtener esa fama). Así, en 1892, a sus veintisiete años, él inició sus registros personales, que en forma de libro asumieron el título de *Mi diario. Mucho de mi vida y algo de la de otros*; desde esa fecha hasta unas semanas antes de su muerte, acaecida en 1939, Gamboa redactó de forma intermitente su diario; no obstante, el período de escritura de los textos que lo forman no fue simultáneo a su difusión, pues fiel al modelo de los hermanos Goncourt, a quienes admiraba enormemente, él se planteó desde el principio buscar la impresión de su diario hasta que hubieran transcurrido por lo menos diez años respecto de los hechos relatados, con lo cual quitó a los textos cualquier efecto sensacionalista de inmediatez y oportunismo; este discreto modelo memorialista resulta divergente del que se multiplica en nuestros días, pues ahora se busca que la publicación del relato de los sucesos sea lo más cercana posible a éstos (incluso algunas memorias pierden “actualidad” si no se difunden pronto, porque se considera que los hechos narrados ya no lograrán impactar al probable receptor). La distancia mínima de diez años entre los sucesos y la crónica de éstos propició que, en ocasiones, hubiera una gran lejanía temporal entre la realidad histórica que constituye el referente del texto y la publicación de éste; por ejemplo, hasta la década de 1930 pudo conocerse la parte del diario de Gamboa correspondiente a 1913, cuando obedeciendo al dictador Victoriano Huerta, él dejó sus funciones diplomáticas en Europa para encargarse de la Secretaría de Relaciones Exteriores (aunque se trata de un relato incompleto, pues no incluye los vaivenes de su posterior candidatura presidencial).

Debido a esa voluntad deliberada de dejar pasar al menos un decenio entre los acontecimientos consignados y su difusión, si bien los registros iniciales de su diario se remontan a 1892, la aparición del primer volumen de sus memorias se produjo hasta 1908. Durante un dilatado período de treinta años, es decir, entre 1908 y 1938, se publicaron cinco volúmenes de ese diario, a los cuales se sumaron luego dos póstumos (por cierto que gracias a la labor de difusión de José Emilio Pacheco y de Álvaro Uribe, todos estos libros están hoy disponibles). Por la privilegiada posición de

Gamboa en las entrañas del régimen de Porfirio Díaz, al cual sirvió en funciones diplomáticas tanto en América como en Europa, su diario ha sido citado sobre todo como una valiosa fuente histórica para comprender el México prerrevolucionario; por fortuna, también constituye un exiguo pero sustancial acervo de datos sobre su vida literaria.

En el registro de su diario correspondiente al 1º de enero de 1901, Gamboa cuenta cómo apenas entrado el siglo veinte, se acerca a la cama en que duerme su pequeño hijo (a quien por cierto dedica toda la serie) para derramar bendiciones sobre él. Una vez cumplido este expansivo gesto sentimental, él asume una actitud realista que consigna así: “Luego, me acuesto; y a oscuras me río de lo que anhelaba desde muchacho alcanzar esta vigésima centuria. ¡Ya sucedió! ¿y qué?... pues, nada; lo mismo que cualquiera otra noche de cualquier mes y de cualquier año. ¡La transición ha sido meramente subjetiva!”.¹ Aunque el advenimiento de la nueva centuria derruyó esa juvenil quimera de renovación vital, en compensación implicó que él pudiera culminar un proyecto que había empezado el último año: la escritura de *Santa*.

En efecto, en la única y escueta línea del 7 de abril de 1900 registrada en su diario, había anotado un hecho aislado pero de ulteriores consecuencias: “Doy principio a mi novela *Santa*” (*Mi diario II*, p. 148). Desde esa fecha hasta la conclusión de la obra el 14 de febrero de 1902 —un lapso de casi dos años—, las menciones concretas a su escritura como tal son pocas; cuando de forma excepcional Gamboa habla de su novela, se extiende más en describir las peripecias editoriales necesarias para su publicación, que en exponer las decisiones éticas y estéticas asumidas por él para construirla. Esta parquedad es lamentable, pues el autor nos habría legado invaluable datos sobre el desconocido medio literario de la época si hubiera sido más prolijo en el registro de ciertas fechas; por ejemplo, en el correspondiente al 10 de marzo de 1901, cuando en una tertulia convocada por Jesús E. Valenzuela, el director de la prestigiosa *Revista Moderna*, leyó los primeros dos capítulos de *Santa*,² a la cual califica entonces como

¹ Federico Gamboa, *Mi diario III (1901-1904)*, Conaculta, México, 1995, p. 11. Todas las citas al diario de Gamboa corresponderán a esta edición moderna, publicada en siete volúmenes entre 1995 y 1996; en lo sucesivo, al citar esta obra sólo indicaré entre paréntesis el volumen y la página respectivos.

² Después de afirmar que a Gamboa le apodaban el Pájaro por cantar una canción que empezaba “Una pajarita que yo tenía / se me voló”, en sus memorias Valenzuela recuerda

“mi novela en preparación”. Hay que aclarar, empero, que en gran medida la concisión de este tipo de registros se debe también a que el autor llevaba otro diario, nunca publicado, al cual se refiere incidentalmente con el título de *El proceso de mis obras* (*Mi diario VI*, p. 76); ahí anotaba Gamboa los acontecimientos ligados con sus labores creativas; lamentablemente, se ha perdido casi todo este diario alterno.³

En su mayoría, los registros del diario que sí se conservó alusivos a *Santa* son tan pocos como el que he transcrito. No obstante este rasgo, cabe destacar que los días en que Gamboa habla sobre su novela, suele no anotar ningún otro dato, lo cual es un indicio de la importancia que concede a su escritura; así, el 21 de mayo de 1900 sólo consigna: “Termino el capítulo primero de la primera parte de *Santa*”, o bien el 31 de mayo no registra más que esto: “Principié el capítulo segundo de la primera parte de *Santa*”, dato que se complementa con el del 17 de julio: “Concluido el capítulo segundo de la primera parte de *Santa*” (*Mi diario II*, p. 155); o sea que tardó seis semanas y media para completar ese capítulo, con un ritmo de trabajo irregular. Esta forma discontinua de escribir se acentuó en 1901, a tal grado que el 31 de agosto, ya en funciones diplomáticas en Guatemala, Gamboa confiesa que ha abandonado la escritura del texto durante seis meses: “Hasta con *Santa* he andado esquivo: el 24 de julio ¡a los seis meses y seis días cabales de interrumpida! escribí aquí unos renglones del capítulo IV de la primera parte; y de entonces acá, el 9, el 14 y el 22 [de agosto], otras cuantas líneas, para el propio capítulo que se me resiste” (*Mi diario III*, p. 65). Un mes después, el 28 de octubre de 1901, concluyó el último capítulo de la primera parte de la novela, la cual abarca más o menos la mitad del texto. Si se considera que acabó la obra completa el 14 de febrero de 1902, se deducirá que mientras la primera parte de ella fue escrita en año y medio, la segunda nada más requirió tres meses, es

de forma escueta el hecho, aunque lo ubica más bien en el estudio de Jesús F. Contreras, el escultor amigo de Gamboa a quien está dedicada la novela: “Gamboa leyó un capítulo de *Santa* en una fiesta que le dio Contreras, en el estudio que había formado” (*Mis recuerdos. Manojos de rimas*, pról., ed. y notas Vicente Quirarte, Conaculta, México, 2001, p. 108).

³ Durante su participación en el coloquio del que deriva este libro, Antonio Saborit compartió el hallazgo de un volumen de ese diario, correspondiente a los años 1908-1912, es decir, mucho después de la escritura de *Santa*, por lo que carecemos de descripciones más detalladas sobre esta novela. Ojalá algún acucioso investigador encuentre todos los materiales manuscritos de ese diario creativo.

decir, de noviembre de 1901 a febrero de 1902. A diferencia del autor, he sido un tanto prolijo en la relación de estos datos porque exhiben fehacientemente que él redactó *Santa* sin contar con un proceso continuo y a la vez cuidadoso de escritura que incluyera la revisión minuciosa de lo que antecedía (según se deduce de sus anotaciones, al final se limitó a copiar todo el manuscrito a máquina, pero no rescribió ninguna parte del texto); ya veremos las consecuencias que esto tuvo en cuanto a la estructura global de la obra.

Ahora bien, en una práctica no tan inusual en las postrimerías del siglo diecinueve e inicios del veinte, Gamboa planeó comenzar la impresión de su obra aun antes de haberla concluido. Así, el 31 de enero de 1902 registra: “Entregué ayer en Guatemala, a la tipografía de Arturo Síguere, la primera parte, ya copiada a máquina, de *Santa*” (*Mi diario III*, p. 83). El lector de un siglo después se preguntará, con justa razón, cómo podía arrancar la edición de una obra que aún no estaba totalmente escrita. Esta práctica, que ahora nos parece muy ajena, deriva de los hábitos de impresión de las novelas de folletín, género en el que no era infrecuente que se empezaran a publicar capítulos de una obra en proceso, a la espera de que el público se “enganchara” con la trama en ciernes; nuestras revistas literarias abundan en novelas inconclusas de ese tipo, que se dejaron de publicar precisamente porque no concitaron el interés de los lectores (o bien porque la efímera publicación en que aparecían llegó a su fin). En cuanto a *Santa*, puede decirse que como el registro del diario de Gamboa que he citado antecede apenas quince días a la conclusión de la novela, es comprensible que el autor pensara por adelantado en su publicación, porque tenía la certeza absoluta de finalizarla.

No sabremos nunca qué pasó con esa frustrada edición guatemalteca de *Santa*, que habría aparecido en 1902, pues Gamboa no vuelve a mencionar el asunto. Al parecer, el proyecto fue interrumpido por el llamado abrupto que recibió de la Secretaría de Relaciones Exteriores para volver a su país; la ilusión primera que él tuvo de que se le convocara para mandarlo a Europa, a donde tenía grandes deseos de ser enviado como diplomático, se diluyó a su regreso a México, al enterarse de que sus enemigos habían urdido una exitosa historia para denigrarlo ante el presidente Porfirio Díaz: el chisme de que durante su estancia en Guatemala, en una francachela propia de su vida licenciosa, había despertado en la madrugada al dictador Manuel Estrada Cabrera para pedirle una copa de cognac; según Gamboa, si bien sí había hecho una visita intempestiva al presidente

guatemalteco, ésta había servido para zanjar graves diferencias entre Guatemala y El Salvador que amenazaban con una guerra.

Al volver a México, Gamboa se encontró pues desempleado, porque en esa época no había diplomáticos de carrera que tuvieran garantizada una plaza permanente. Por ello acudió a Justo Sierra, entonces subsecretario de Instrucción y Bellas Artes, para pedirle un puesto de enseñanza que le permitiera sobrevivir económicamente, así como su influencia para publicar *Santa* en la editorial de la Viuda de Bouret (apoyo que ya había recibido de él en 1896 para *Suprema ley*) o bien en la de Santiago Ballecá, ambas casas editoras con cierto prestigio. Sin embargo, ninguno de sus dos objetivos tuvo éxito, pues no recibió el más mínimo apoyo de Sierra; el testimonio de Gamboa contradice los efluvios del optimista escritor Rubén M. Campos, quien en su libro de memorias sobre la época, ensalza hasta las nubes a Sierra, personaje de la política y la cultura que, según él, en su puesto de ministro respondió con eficiencia a todo artista que requirió su auxilio: “Hemos dicho que los poetas y los escritores estaban de plácemes con el advenimiento de don Justo Sierra al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, porque no había intelectual que pidiera una ayuda en cualquier forma, que no le fuese concedida; y así todos los jóvenes que surgían en las letras consagrados por su talento indiscutible, eran ayudados en la forma que deseaban...”⁴

No fue ésa, sin embargo, la experiencia personal del autor (aunque habría que matizar que cuando Gamboa pidió favores a Sierra, éste no tenía tanto poder dentro del gobierno, ya que no era todavía ministro sino apenas subsecretario). Por fortuna, durante su visita a la oficina de Sierra, Gamboa reencontró a un antiguo conocido suyo: Luis G. Urbina, entonces secretario particular de Sierra, quien al saber su anhelo por publicar *Santa*, lo puso en contacto con Araluce, editor español que imprimió en Barcelona la novela, la cual apareció por fin en septiembre de 1903. Gamboa entregó su manuscrito en junio de 1902 y corrigió las primeras pruebas de imprenta, enviadas desde la península, en octubre de ese año; esta revisión continuó en Washington, a donde él viajó como secretario de la legación mexicana, una vez que hubo recobrado el favor de Porfirio Díaz, el “caudillo”, como él lo llama. Por fin, el 27 de octubre de 1903, le llegaron desde Barcelona los primeros ejemplares, empastados, de su novela, respecto de la cual

⁴ Rubén M. Campos, *El bar. La vida literaria de México en 1900*, pról. Serge I. Zaïtzeff, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996, p. 104.

Araluce le había comunicado que se empezaría a distribuir simultáneamente en México y España la segunda quincena de octubre.

Así se cumplió el periplo de escritura y publicación de la obra, tan complejo como cualquier otro, aunque en su caso todavía más, debido al tema tratado. El pasaje del diario que he citado, referente a la frustrada edición del libro en Guatemala, culminaba con la frase: “La impresión comenzará en seguida. ¡Dios vaya con ella y con el libro, por cuyo asunto nutro serios temores!” (*Mi diario III*, p. 83). Durante cerca de dos años de previos registros esporádicos, Gamboa no había mencionado cuál era el tema de su novela, y ahora sólo aparecía esta alusión elíptica. ¿Por qué el asunto de su novela suscitaba serios temores en Gamboa? En la entrada de su diario del 11 de mayo de 1902, o sea un mes antes de entregar su manuscrito al editor Araluce, Gamboa describía las prevenciones que el futuro libro provocaba en su hermano Pepe: “La publicación de *Santa* inspira a Pepe miedo grandísimo; ha escuchado campanudos pareceres de que me hundiré definitivamente si libro tan vitando acierta a ver la luz... ¡la historia de una prostituta!...” (*Mi diario III*, p. 101). Además de aclarar por fin cuál era el tema de la obra (¡la historia de una prostituta!), esta cita demuestra que *Santa* era conocida por el público aun antes de haber sido impresa, pues en el pequeño mundo cultural de la época se hablaba ya de ella y se hacían augurios sobre la suerte de su autor si se atrevía a difundir un tema tan fuerte. Así pues, Gamboa no necesitó de propaganda comercial para provocar expectativa entre sus futuros receptores; de hecho, como dice en su diario inmediatamente después de la cita que he copiado, su fama entre ciertos círculos conservadores de la sociedad mexicana era negativa, ya que se había atrevido a pintar el Convento del Sagrado Corazón en escenas un tanto impúdicas de su novela titulada *Metamorfosis* (1899).

Las reacciones provocadas por *Santa* entre sus primeros lectores mexicanos fueron conocidas por el autor el 2 de diciembre de 1903 en Washington, gracias a la carta de un pariente cercano: “Mi sobrino José Joaquín Gamboa me escribe que el libro triunfa, a pesar de que no ha habido en su obsequio, ya no propaganda ni anuncio siquiera; que se discute en público, y cuenta con defensores y enemigos; que ha hecho verter llantos femeninos y que se me prodigan insultos...” (*Mi diario III*, p. 213). Es obvio que Gamboa olvida que la mejor publicidad posible para su novela provenía precisamente del morbo propio de la naturaleza humana, acentuado por la influencia de un régimen político represivo y de una sociedad hipócrita que pretendían soterrar todo lo sexual. Ante los embates de sus

enemigos literarios, él reacciona con calma y sabiduría diciendo: “que me devoren y despedacen, qué importa, pero que lean la obra, de principio a fin” (*idem*). Pedir que lo lean es también, claro está, una manera eufemística y un tanto elegante de solicitar que compren su libro.

En el ámbito de la cultura hispanoamericana, por lo general carente de datos editoriales precisos, resulta difícil reconstruir el itinerario seguido por cualquier obra que triunfe. No obstante, lo cierto es que la novela de Gamboa se convirtió desde el principio en uno de los pocos textos literarios mexicanos leídos y vendidos, sobre todo si se considera que el escaso número de quienes componen el público lector con frecuencia obliga a que una primera edición sea la última. Como siempre, las cifras de los ejemplares vendidos son escurridizas; sin embargo, las que en este caso tenemos resultan contundentes, pues algunos datos sueltos avalan la enorme difusión de la obra. Así, al recibir el 28 de diciembre de 1903 la noticia de que los ejemplares de *Santa* consignados a Guatemala se vendieron en menos de una semana, Gamboa escribe con cautela: “A pesar de presagios y apariencias, no quiero consentir en que con *Santa* haya yo al fin conquistado la definitiva victoria literaria que vengo persiguiendo, solitaria y valientemente, hace más de cuatro lustros” (*Mi diario III*, p. 215). Esta “definitiva victoria literaria” no se produjo de inmediato. En los meses siguientes, Gamboa registra la recepción ambivalente de la obra; por un lado, su éxito entre el público común, a pesar de quienes se escandalizaban por su escabroso tema; por otro, las prevenciones de la crítica literaria, pues mientras en el extranjero *Santa* había recibido ya varios elogios en periódicos y revistas, en México la casi absoluta ausencia de comentarios indujo a Gamboa a anotar en su diario, el 21 de diciembre de 1903, que contra su novela se ejercía la “conjuración del silencio” (*Mi diario III*, p. 214).

Pero la victoria sí se produjo, o por lo menos así lo dejan entrever las cifras; por ejemplo, en la página de derechos de autor de la segunda edición española, de 1905, se especifica que el volumen pertenece al séptimo millar de libros; al parecer, en 1918 *Santa* había vendido ya más de treinta mil ejemplares, y hacia la muerte de Gamboa, ocurrida en 1939, tal vez más de sesenta mil⁵ (y esto, claro está, sólo considerando las ediciones que dieron

⁵ En su diario, el autor registra con alguna frecuencia cifras sobre las ediciones de su novela. Así, con cierto tono de soberbia, el 8 de julio de 1932 anota: “Por segunda vez se me ataca inopinada y brutalmente en el periodicucho *Letras*, un mensual que costea Botas. De pronto, tal me maltrata un ABC (?), se me atraganta el sapoliterario, que dijera Zola;

regalías a su autor, porque de seguro hubo varias piratas). Las ganancias por la venta de su novela proporcionaron parte de los medios de subsistencia del escritor maduro, quien con cierta desfachatez “no tenía inconveniente en reconocer —con aquel sentido humorístico suyo— que él vivía de *Santa*”, según recordaba Rodolfo Usigli en un testimonio personal;⁶ es decir, muerta la prostituta que como personaje alentó el mundo de ficción, en la realidad histórica *Santa*, el texto, no la mujer, acabó prostituyéndose para provecho del escritor.

Aparte de los beneficios materiales que efectivamente la novela aportó a su autor, cabe destacar que éste desarrolló un discurso simbólico sobre ella. Cuando el 10 de octubre de 1905 recibió los primeros 500 pesos que por derechos de autor le produjo la obra, Gamboa los usó para iniciar la construcción de su inaugural casa, acto alrededor del cual teje el siguiente discurso:

Ahora sí podría yo realizar otro deseo, más literario que indispensable —que desde que logré economizar algo y me propuse comprar casa, he venido elaborando con grandísimos trabajos y consultas a humanistas que reforzaran la debilidad de mis latines: fijar en *nuestra* finca una lápida que diga *Calamo meo primas emi petras!*, o en romance: ¡Con mi pluma compré mis primeras piedras! Lo que es la verdad pura y, además, un timbre de orgullo... (*Mi diario IV*, p. 51).

Digo que este acto es más bien simbólico porque en realidad Gamboa nunca cumplió a plenitud su deseo de vivir enteramente de su pluma; todavía tendrían que pasar varias décadas en Hispanoamérica para que fuera

pero luego me alzo de hombros filosóficamente, ¡bah!, no es fácil que me perdonen los 55,000 ejemplares de *Santa*, ni su triunfo en la pantalla, ni que la haya leído y leyéndola siga más de medio México” (*Mi diario VII*, p. 280).

⁶ Rodolfo Usigli citado en J. E. Pacheco, “Prólogo” a Federico Gamboa, *Diario (1892-1939)*, Siglo XXI Editores, México, 1977, p. 34, n. 16. Según otra anécdota, esta actitud descarada de Gamboa al declarar que “padroteaba” a Santa, fue respondida con superior ingenio alburero por José Rubén Romero, autor de la novela *Pito Pérez*: “—Y pensar que todos estos años he vivido de una mujer de la calle [dijo Federico Gamboa]. / —No se preocupe— le contestó el también novelista José Rubén Romero [...] Yo siempre he vivido de mi pito” (citado en Francisco Sánchez, *Luz en la oscuridad. Crónica del cine mexicano 1896-2002*, Conaculta, México, 2002, p. 17).

posible, mediante el relativo fortalecimiento del mercado editorial, que un escritor viviera de su trabajo intelectual (y aun hoy los casos de éxito económico que vayan aparejados a cierta calidad literaria se cuentan con los dedos de la mano).

Ahora bien, a cien años de distancia puede deducirse que parte del triunfo de *Santa* se debe a que el autor recurrió a un esquema que no por estereotipado deja de ser muy efectivo: la historia de una bella e inocente joven que, luego de ser seducida y abandonada por su primer y profundo amor, sufre un aborto natural que delata su pecado, por el cual es expulsada del paraíso hogareño; para “vengarse” de todos (del amante, de la familia, incluso de la sociedad que la margina), decide meterse de prostituta, oficio en el que triunfa estrepitosamente, aunque luego decaiga con fuerza hasta expiar su pecado con una muerte dolorosa, originada por un cáncer cérvico-uterino (la moral de la época no podía aceptar otro final). El nombre de Zola, uno de los notorios mentores de Gamboa, así como el de su lograda *Naná*, vienen de inmediato a la mente cuando se describe este argumento; pero después de aceptar esta obviedad, hay que añadir sin dilación que el escritor mexicano hace algo más que simplemente “adaptar” el texto del novelista francés.

Para ilustrar esto, basta con reflexionar brevemente sobre la genialidad del título de la novela del mexicano, pues si bien todas las obras semejantes (desde *Naná* hasta *Nacha Regules*, pasando por *Juana Lucero*) reciben su título a partir de su personaje femenino, la de Gamboa efectúa un significativo doble juego con el nombre de su personaje: una prostituta que se llama Santa, es decir, la magistral síntesis, en una sola palabra, de la pureza y el pecado, de lo sagrado y lo profano, de lo angelical y lo demoníaco. Conviene detenerse en este punto, cuya aparente sencillez a veces ha inducido a errores en la crítica:

La endeblez de *Santa* arranca ya del título en el cual se evidencian las contradicciones y los conflictos psicológicos y religiosos de don Federico a que antes aludía. La heroína de la novela es una prostituta y al autor no se le ocurre otro nombre que el de Santa. Ya en esta denominación contrapuesta a la profesión poco edificante de quien la lleva, tenemos la antítesis tan dilecta a los románticos [...]⁷

⁷ Manuel Pedro González, *Trayectoria de la novela en México*, Botas, México, 1951, p. 74.

Manuel Pedro González olvida que por lo general en las novelas románticas el nombre del personaje corresponde a alguna de sus cualidades esenciales (como sucede con la protagonista homónima de *Clemencia* de Altamirano) y que la antítesis suele producirse mediante el contraste con otro personaje; en esa codificación literaria, cuando los atributos del personaje se oponen a su nombre, se produce una clara intención irónica o cómica. En el texto de Gamboa no hay antítesis sino oxímoron, es decir, la creación de un sintagma unitario a partir de un nuevo contexto que permite la convivencia no excluyente de elementos en principio contrapuestos. Además, creer que el nombre de la heroína fue el primero que se le ocurrió al autor, implica prescindir de la importancia de este rasgo para la constitución de un texto,⁸ así como de la propia historia de la obra de Gamboa, según analizo enseguida.

Como anuncié, en este trabajo describo el proceso de composición de la novela (1900-1902), aunque en realidad la idea de escribir sobre una prostituta había rondado a Gamboa desde varios años antes; en efecto, el 4 de junio de 1896, cuando ha terminado de redactar *Suprema ley* y planea ya *Metamorfosis*, él duda entre iniciar ésta o un nuevo proyecto: “vacilo entre escribir tales *Metamorfosis* o un libro que me inquieta de tiempo atrás, la historia sincera y cruda de una de nuestras infelices pecadoras, pero «nuestra» de la cabeza a los pies, por fuera y dentro; historia que se llamaría *Diario de una perdida*” (*Mi diario I*, p. 181); considero que puede aquilatarse mejor el feliz hallazgo del nombre definitivo de *Santa* si se recuerda esa temprana denominación ideada por el autor para su futura historia prostibularia, ya que *Diario de una perdida* es un título meramente referencial que hubiera hecho casi innecesaria la lectura del texto.⁹ Para

⁸ En efecto, como expone Luz Aurora Pimentel: “Punto de partida para la individuación y la permanencia de un personaje a lo largo del relato es el *nombre*. El nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones” (*El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Siglo XXI Editores-UNAM, México, 1998, p. 63).

⁹ Después del citado registro del 4 de junio de 1896, sólo hay en su diario una mención más a su planeada pero todavía no ejecutada novela, cuando el 26 de septiembre de 1896, luego de presenciar el desenlace de un sonado juicio, considera pertinente usar ese dato en la futura obra: “¡Ah!, yo utilizaré este desenlace, cuando escriba el *Diario de una perdida*, que tanto pugna porque le dé suelta” (*Mi diario I*, p. 185). Durante los tres años siguientes, de 1897 a 1899, este proyecto sólo reaparece en una ocasión, cuando al presenciar el desfile patriótico del 15 de septiembre de 1898 piensa usar ese referente en su futura

llegar a ese logro del nombre, Gamboa se basó en los ingredientes que ofrecía su realidad: al final de la novela, sabemos que Santa nació un 1º de noviembre, día de Todos los Santos, y que ante la imposibilidad de bautizarla con el nombre masculino de Santos, tal cual le correspondía según la costumbre de la cultura mexicana, su madrina, de origen italiano, decidió ponerle Santa. Además de la especie de oxímoron que esto produce (una prostituta que se llama Santa), esta opción posibilita también que en el cierre del texto, Gamboa restituya al nombre sus connotaciones sagradas, acordes con la tradición católica: cuando Hipólito, el horrible músico ciego que idolatra a la prostituta, se despide de ella en su tumba, pronuncia repetidas veces el nombre de la amada a la vez que lo lee con sus manos: “¡Santa!... ¡Santa!...”, luego de lo cual dice el narrador: “Y seguro del remedio, radiante, en cruz los brazos y de cara al cielo, encomendó el alma de la amada, cuyo nombre puso en sus labios la plegaria sencilla, magnífica, excelsa, que nuestras madres nos enseñan cuando niños, y que ni todas las vicisitudes juntas nos hacen olvidar: / *Santa María, Madre de Dios...*”¹⁰

De este modo se cierra el periplo de Santa, quien ya muerta, vuelve simbólicamente a Chimalistac, gracias a que Hipólito cumple la promesa que ella le arranca antes de someterse a la histerectomía que provocará su deceso: “—Si me muero... ¡no, no me interrumpas, Hipo, que tampoco yo lo deseo!... pero si me muriera, júrame que tú me enterrarás en el cementerio de mi pueblo, en Chimalistac, lo más vecina que se pueda de mi madre... ¿Me lo juras?...”/ Y el ciego juró, con voz clara y entonación firme [...]” (p. 356); en gran medida, esta restitución simbólica es posible porque en el pasaje donde se expulsa a Santa del paraíso hogareño, su madre la repudia (categoría social) pero no la maldice (categoría divina):

novela, que ha cambiado ya de nombre: “El espectáculo que contemplé es tan grandioso e imborrable, me hace sentir por modo tal, y con tal cantidad de impresiones hondas obséquiamme, que juro aprovecharlo en la novela que hoy tengo en el yunque, o en *Santa*, que, si Dios no lo remedia, será la próxima” (*Mi diario II*, p. 45); es decir, en su diario no hay datos que permitan saber con exactitud cuándo y por qué decidió cambiar el título de su novela de tema prostibulario.

¹⁰ F. Gamboa, *Santa*, Fontamara, México, 1992, p. 370. [Reproducción facsimilar de la 3ª edición de Eusebio Gómez de la Puente, Madrid, 1910.] Las citas de la novela corresponden a esta edición.

No la maldecía, porque impura y todo, continuaba idolatrándola y continuaría encomendándola a la infinita misericordia de Dios... pero sí la repudiaba, porque cuando una virgen se aparta de lo honesto y consiente que le desgarran su vestidura de inocencia; cuando una mala hija mancilla las canas de su madre, de una madre que ya se asoma a las negruras del sepulcro; cuando una doncella enloda a los hermanos que por sostenerla trabajan, entonces la que ha cesado de ser virgen, la mala hija y la doncella olvidadiza, apesta cuanto la rodea y hay que rechazarla, que suponerla muerta y que rezar por ella... (p. 67).

Cuando sus hermanos la buscan para comunicarle el fallecimiento de su madre, también le informan que ella la había perdonado en su lecho de muerte, a la vez que la había bendecido y encomendado a Dios; es decir, aunque Santa se aleja para siempre de su progenitora, ésta sigue protegiéndola, al igual que lo hace la tierra postrera con "su sagrada fecundidad infinita de madre amantísima" (p. 45), frase que sin duda podría aplicarse a la madre de Santa, a la madre Tierra y a la Virgen María. Así se cumple a cabalidad la frase un tanto sentenciosa pronunciada por el narrador en la última página: "[A Santa e Hipólito] Sólo les quedaba Dios. ¡Dios queda siempre! Dios recibe entre sus divinos brazos misericordiosos, a los humildes, a los desgraciados, a los que apestan y manchan, a la teoría incontable e infinita de los que padecen hambre y sed de perdón... ¡A Dios se asciende por el amor o por el sufrimiento!" (pp. 369-370).

En fin, de tal forma nuestro escritor puso en práctica lo que hoy llamaríamos pomposamente "su poética", que en este punto parte no de un modelo europeo (como suele afirmarse de manera insuficiente al aludir a la influencia de Zola), sino de las enseñanzas novelísticas de su coetáneo Rabasa, a quien reconoce como su maestro, ya que, según una confesión de Gamboa, le mostró los caminos por los que podría desarrollarse el género en México cuando él deseaba iniciarse en la carrera literaria:

Y fue un contemporáneo, Emilio Rabasa, quien con sus novelas recién publicadas me dio sin saberlo la solución que yo necesitaba para aventurar mis tentativas. No pintaba la luna, ni aventuras extraordinarias, ni amores inverosímiles, sino que pintaba sucesos y personas que nos eran conocidísimos, que nos sabíamos de memoria; y sacó a luz nuestros pueblos, nuestra capital; no se sonrojó de hablar de calles como la del Puente de Monzón, ni de nuestras casas de huéspedes; mas lo hizo con tal arte y con tal verdad de colorido, que yo me dije:

“Si el arte te falta, adquiérello; 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”.¹¹

No en balde el primer libro de Gamboa, compuesto por cinco disímiles relatos, se llamó *Del natural. Esbozos contemporáneos* (1889), título mediante el cual quiso significar que sus personajes e historias habían sido tomados de la realidad viva e inmediata. Pero además de ello, desde muy temprano él exhibió plena conciencia artística sobre la necesidad de imprimir verosimilitud literaria a una obra, independientemente de que en principio ésta se basara en hechos documentados y visibles para todos; así, cuando en *Impresiones y recuerdos* reflexiona sobre la trama del relato titulado “Uno de tantos”, que también forma parte del libro *Del natural*, si bien reconoce haber pintado todo según una historia verdadera, el amor ocasional entre un hombre y una corista de paso por México, aclara que sintió que debía cambiar el final, por muy real que éste haya sido: “Varié el fin de la aventura debido a que me parece más lógico el que yo le di que el que tuvo; es más propio, en efecto, que una de esas mujeres no dé a amorcillos que cosecha en sus viajes una importancia extraordinaria; que se entregue con mayor o menor dosis de capricho al amante de paso como habita el hotel, sabiendo que es por pocos días y procurando, en consecuencia, sacarle todo el jugo posible”.¹² La lógica de la que habla el escritor, y que lo indujo a variar el final de la historia verídica, es, claro está, la literaria, la cual otorga al texto la coherencia interna necesaria para hacer que la trama y sus personajes sean verosímiles, es decir, creíbles desde el punto de vista artístico.

Otro factor esencial en la concepción artística de Gamboa es la finalidad que asigna a la literatura. Al recordar las reacciones negativas que suscitó el hecho de que en su primera novela, *Apariencias*, aparecida en Buenos Aires en 1892, él se hubiera atrevido a tratar el adulterio, tema por lo general escondido por la hipócrita moral burguesa, defiende su elección de la siguiente manera:

¹¹ F. Gamboa, “Mi primer libro”, en *Impresiones y recuerdos* (1893), nota preliminar José Emilio Pacheco, Conaculta, México, 1994, p. 91.

¹² *Ibid.*, pp. 98-99.

La condición esencial del arte legítimo es la verdad; la verdad implacable, la que nos horroriza porque sale a contar en letras de molde lo que ha visto dentro de nosotros, la que se torna en acusador de nuestros vicios y de nuestros defectos, la que podría delatarnos con los que nos estiman, probando que no somos santos ni podemos serlo ni lo seremos jamás.¹³

Precisamente en relación con su novela *Apariencias* establece Gamboa la implícita dicotomía forma literaria *versus* verdad, que exhibe con nitidez las coordenadas estéticas en que se ubica:

Ofrece mi libro dos grandes defectos, sin contar los pequeños: unas cincuenta páginas que huelgan y decir la verdad. Por este último no será perdonado. Y lo que es la diferencia de pareceres; si tuviera que escribirlo de nuevo no le variaría ni una coma; lo dejaría tal como está, con defectos y todo. Será un asunto cuanto inmoral se quiera, con que sea posible me basta; para defenderme, puedo exclamar que más inmoral es la vida que engendra vidas semejantes.¹⁴

Si no me equivoco, este comentario es uno de los más exactos ejemplos del cambio que se empieza a gestar en las valoraciones estéticas a fines del siglo XIX. La tradicional concepción decimonónica del arte igualaba verdad y belleza, en una relación directa de causalidad, según la cual una obra era bella porque, en primerísimo lugar, expresaba la verdad. En cuanto la crítica literaria empezó a prestar mayor atención a la forma de una obra —en una tendencia que, como sabemos, culminaría con las aportaciones de los formalistas rusos y del posterior estructuralismo—, esa identidad entre verdad y belleza dejó de tener vigencia; en el siglo veinte, la idea de la belleza artística se liga sobre todo con la estructura verbal de una obra, más que con su capacidad para expresar una supuesta verdad; se trata de un matiz de enfoque, pues lo que ahora ocupa el primer plano en el siglo XIX era secundario, pero el cambio resulta importante. Cuando Gamboa reitera que en el caso hipotético de poder reescribir *Apariencias*, lo haría tal como ya lo había hecho, o sea con todos sus defectos formales, está afiliándose de manera inequívoca a la estética decimonónica: para él, la forma verbal o la estructura global de una obra, si bien vehículos necesarios, no son más importantes que la capacidad que ésta tenga para

¹³ F. Gamboa, "Historia de *Apariencias*", en *Impresiones y recuerdos*, p. 151.

¹⁴ *Ibid.* pp. 153-154.

expresar una verdad general, ni la determinan de manera directa. Retomaré esta conclusión en el siguiente punto.

Al describir el proceso creativo de *Santa*, anuncié que hablaría de las repercusiones inherentes al hecho de que éste haya sido discontinuo y carente de una revisión morosa que incluyera la reescritura parcial de la novela. Gamboa escribió de acuerdo con un modelo semejante al de la novela de folletín, la cual se edita sin una revisión final del autor para “pulirla”, tanto en lo que denominamos el estilo como en la construcción de sus personajes y de su argumento. En este sentido, no cabe más que emitir un juicio contundente y lapidario: cualquier lector medianamente avezado percibe con cierta facilidad algunas deficiencias estilísticas y estructurales de *Santa*; por ello no conviene entrar en absurdas e innecesarias disquisiciones para defender lo indefendible. Pero la discusión no se agota allí, pues, para empezar, es obvio que Gamboa poseía, como lo demostró en *Impresiones y recuerdos*, la capacidad verbal para forjarse “un estilo”. Aunque *Santa* no alcanzó en lo global esa excelencia artística, numerosos pasajes de ella exhiben las capacidades verbales de su autor; por ejemplo, su idílica y bella descripción del Pedregal o su soberbio cuadro de costumbres sobre el Grito de Independencia, textos ambos que pueden desgajarse de la novela y funcionar en forma autónoma. Para ilustrar brevemente sus habilidades, me limito a transcribir otro pasaje, aquél donde se narra con un ritmo exacto un súbito asesinato cometido en el prostíbulo donde trabaja Santa:

El revólver, de prisa, de prisa, con movimientos que se diría suyos e inteligentes, se abajaba, subía... de prisa, de prisa... Demudada la víctima, con palideces funerarias, agazapábase, tropezaba con los muebles; las manos, enloquecidas, posábanse apenas en respaldos y rebordes; el mirar fascinado, sin apartarse de aquella boca [de cañón] ... El revólver, de prisa, de prisa, sin dar tiempo a que interviniera nadie ni nadie lo atajara. Todos pálidos, todos jadeantes... Caín, erguido, afinando la puntería para no errar el tiro. Abel, sin esperanza, agonizando sano, fuerte, joven... De prisa, un fognazo, otro fognazo, de prisa, de prisa... (p. 257).

Pero más que intentar convencer a alguien de las discontinuas excelencias verbales de *Santa*, me interesa aquí derruir la enraizada convicción de que las únicas obras realmente “maestras”, es decir, clásicas, deben ser aquellas que lindan con la perfección verbal. Para ello acudo a la menos

sospechosa de las voces canónicas: la de Jorge Luis Borges. En “La supersticiosa ética del lector”, ensayo original de 1930, él fustiga a quienes sólo buscan las habilidades aparentes del escritor (su acústica, los episodios de su puntuación y de su sintaxis), pues considera que son lectores indiferentes a su propia convicción o emoción. Con el objeto de destruir esa costumbre, a la que llama “la supersticiosa ética del lector”, recurre, en una actitud iconoclasta, al máximo ejemplo de nuestra cultura, a la obra canónica por excelencia: el *Quijote*, a cuyo texto, dice, la crítica española le “imputa” —el verbo es suyo— valores de estilo que a muchos parecerán misteriosos; según él, basta con revisar algunos párrafos para experimentar que Cervantes no era estilista —“por lo menos en la presente acepción acústico-decorativa del término”, aclara—, puesto que “le interesaban demasiado los destinos de Sancho y de Don Quijote para dejarse distraer por su propia voz”.¹⁵ Luego, exhibiendo una gran habilidad discursiva, Borges acepta que, como había criticado Groussac, el estilo de Cervantes se basa en una prosa conversada, pero convierte esa pretendida acusación en una ventaja, ya que afirma que este recurso resulta muy eficiente y que al *Quijote* no le hace falta otro. Al intentar responder a la ineludible pregunta de qué significa en literatura una página perfecta, llega a esta inobjetable deducción:

La página perfecta, la página de la que ninguna palabra puede ser alterada sin daño, es la más precaria de todas. Los cambios del lenguaje borran los sentidos laterales y los matices; la página “perfecta” es la que consta de esos delicados valores y la que con facilidad mayor se desgasta. Inversamente, la página que tiene vocación de inmortalidad puede atravesar el fuego de las erratas, de las versiones aproximativas, de las distraídas lecturas, de las incomprendiones, sin dejar el alma en la prueba.¹⁶

¿Qué mayor evidencia de esto que el inmortal texto de Cervantes?, interroga Borges, quien concluye exultante que el *Quijote* gana póstumas batallas contra sus editores y traductores y sobrevive a toda versión. Y para evitar cualquier probable confusión, aclara que no defiende el descuido en la escritura; su postura es más bien pragmática: la irrefutable permanencia

¹⁵ J. L. Borges, “La supersticiosa ética del lector” (1930), *Discusión*, en *Obras completas*, Emecé, Barcelona, 1996, v. 1, p. 202.

¹⁶ *Ibid.*, p. 204.

del *Quijote* dentro de la tradición literaria hispánica e incluso occidental, le sirve para comprobar que: “La asperidad de una frase le es tan indiferente a la genuina literatura como su suavidad. La economía prosódica no es menos forastera del arte que la caligrafía o la ortografía o la puntuación”.¹⁷ Asombrosa, pasmosa conclusión, que parecería contradecir las virtudes estilísticas que se han apreciado en la propia literatura borgeana; es decir, no deja de ser paradójico y contradictorio que, a partir de su visión del *Quijote*, Borges, un escritor elogiado por las excelencias de su estilo, por la perfección de su obra, defienda una tesis romántica del arte verbal: la forma de escribir no importa demasiado si en realidad el autor tiene algo esencial que comunicar. En suma, él no propone una estética ni una teoría de la literatura; solamente muestra con nitidez un hecho de la tradición cultural: las obras clásicas no han sido siempre las que poseen el mayor lujo verbal.

Pues bien, considero que si acaso esta argumentación es válida para el *Quijote*, obra canónica no sólo de la literatura hispánica sino también de la occidental, con mayor razón lo será para *Santa*, novela que pese a sus deficiencias verbales, ha logrado en su conjunto producir en los lectores de varias generaciones eso que llamamos el hecho estético, o sea, una reacción (de enojo, placer, llanto, etcétera) motivada por el texto en el momento en que el receptor entra en comunión con la palabra. Además, como expuse, ante la alternativa de formarse un estilo perfecto o bien intentar expresar una profunda verdad humana, la poética que sigue Gamboa escoge la segunda opción. En última instancia, quizá a *Santa* en cuanto obra se le podría aplicar el siguiente pasaje de la propia novela; cuando la protagonista se retira por unos meses de su oficio para vivir amancebada en una pensión con el torero apodado el Jaramaño, otros dos pensionados, Ripoll y Gallegos, discuten con envidia sobre las mujeres; mientras el primero alude con desprecio e irritación a los permanentes rasgos imperfectos de las mujeres, el segundo le responde con sutil ironía: “si siendo imperfectas nos matamos por ellas y tras ellas andamos como chuchos rabiosos, ¿qué sería si llegaran a la perfección?” (p. 203). De manera análoga, podríamos decir que si con todas sus imperfecciones *Santa* ha alcanzado tal repercusión, ¿qué sucedería entonces si fuera una obra perfecta?

En síntesis, quizá sea posible plantear el valor de una obra a partir de sus efectos entre los receptores más que de sus características formales; desde esta perspectiva, sin duda la enorme difusión y repercusión de *Santa*

¹⁷ *Idem.*

cumple con esta sucinta definición de los clásicos que proporciona Borges: “Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad”.¹⁸ En el caso específico de Gamboa, lo cierto es que él ha logrado con su novela algo inimaginable para otros escritores mexicanos cuya excelencia literaria no se discute, porque como dice con agudeza José Emilio Pacheco:

Nadie nacido en este país ha visto, como Gamboa, que se dé su nombre a la plaza del lugar, Chimalistac, en que ambientó el comienzo de su libro más célebre, ni que las calles circundantes se llamen como sus personajes. Entre nosotros únicamente Gamboa ha creado un arquetipo que a través de cuatro películas, incontables adaptaciones, musicalizaciones y parodias teatrales y hasta una canción de Agustín Lara, pasó a formar parte de la experiencia de quienes jamás leyeron su novela. Se diría que la novelística mexicana ha producido grandes personajes y un solo mito: *Santa*. Mito en el sentido de creación anónima, colectiva, fluida y nunca estática, de cuento que narra hechos imaginarios tenidos en su origen por verdaderos.¹⁹

En efecto, en 1923 hubo una primera culminación del lento y acumulativo proceso de reconocimiento a Gamboa, cuando la Plaza de Chimalistac, que entre la gente era ya conocida como la Plaza de Santa porque allí ubicó él a su protagonista, fue rebautizada oficialmente como la Plaza Federico Gamboa.²⁰ La fuerza de la novela alcanzó tales dimensiones que cumplió algo que, imagino, es el íntimo anhelo de todos los escritores: lograr que los receptores sientan y crean que sus protagonistas son de carne y hueso; así, el 17 de abril de 1921, Gamboa anota en su diario la molestia que provocan en una conocida suya las visitas de anónimos lectores de

¹⁸ J. L. Borges, “Sobre los clásicos”, *Otras inquisiciones*, en *Obras completas*, ed. cit., v. 2, p. 151.

¹⁹ José Emilio Pacheco, “Prólogo” a Federico Gamboa, *Diario (1892-1939)*, pp. 15-16.

²⁰ El 30 de septiembre de 1923, un exultante Gamboa consigna en su diario: “En San Ángel y en Chimalistac temprano, en la fiesta más grata para mis ambiciones de literato, la realización de un sueño acariciado desde mozo: a partir de hoy, la plazoleta de Chimalistac, de suyo poética y tristona, románticamente bella, se llamará Plaza Federico Gamboa” (*Mi diario VII*, p. 132).

Santa que sospechan que ella sirvió como modelo para la protagonista: “Quejas de Emeteria porque muchos de los extranjeros y nacionales que visitan su casa, por culpa de mi novela, han llegado a preguntarle si no será ella la mismísima Santa. Habrá que municionarla con un ejemplar del periódico en el que, en una interviú, puntualicé orígenes de mi libro, para que lo muestre a los excursionistas preguntones” (*Mi diario VII*, p. 21).

Por otra parte, en sus memorias hay numerosísimos registros de cómo su novela adquirió dilatada fama, tanto entre encumbrados personajes como entre el pueblo. En el primer caso, por ejemplo, recuerda que cuando en febrero de 1911 presentó sus credenciales como embajador en España, conoció a la reina madre María Cristina, quien le dijo que ya sabía que el embajador mexicano había escrito un libro que por desgracia no era apto para cualquier lector, a lo cual el escritor respondió con elegancia: “—¡Lástima, señora, que este mi libro no haya tenido la buena fortuna de caer en las manos de Vuestra Majestad, pues con ello se le habrían borrado las impurezas que injustamente le imputan!” (*Mi diario V*, p. 158). Pero quizá la más significativa de las anécdotas sobre *Santa* es la que él cuenta el 3 de abril de 1921, cuando conoció a un sacerdote jesuita:

A vuelta de varias amabilidades, [el sacerdote] me contó algo de mucho interés para la historia de mis libros: que una infinidad de señoras y señoritas, en esta última cuaresma, se habían acusado en el confesionario, [del pecado] “de Federico Gamboa” (sic)... Ante mi extrañeza, el padre es más explícito:

—De que han leído cierto libro de usted...

—Ah, sí —le repongo—, ha de ser *Santa*. ¿Y qué hizo usted, padre?

Acudió a quien acudir debía, y puso en claro que, aunque esa novela no está prohibida ni en camino de figurar en el índice, sin embargo debía censurarse su lectura y aconsejar que no sea leída por las señoras...

—Yo siento— me agrega—, comunicarle tan mala nueva.

—Pues no lo sienta usted, padre, que, por el contrario, “me ha dado usted la tarde” con la noticia de tanta lectora anónima, a las que mentalmente yo les beso los pies. Por lo demás, le garantizo que mi pobre *Santa* no es libro inmoral, muy al revés, y para convencerse de ello, tómese usted la pena de leerlo (*Mi diario VII*, pp. 19-20).

A los pocos años de publicada la novela, Gamboa recibió solicitudes para efectuar adaptaciones dramáticas de su obra, con lo cual su difusión se empezó a efectuar por otros medios artísticos diferentes de la mera es-

critura. Con el desarrollo de la cinematografía en México, comenzaron también las películas, entre ellas dos filmadas en vida del autor, a las cuales se sumó después otro par.²¹ Hasta el genial Orson Welles, incitado por el amor que sentía por Dolores del Río, quien le leyó la novela intentando traducirla al inglés, preparó un guión cinematográfico para filmar una nueva versión protagonizada por ella en el papel de Santa;²² por desgracia, esta versión no se llevó a cabo, si bien en los periódicos de la época se especuló mucho sobre ello.²³ En esta corta lista de repercusiones culturales, no puede faltar una mínima pero significativa: la existencia de la película *Hipólito, el de Santa*, que retoma la trayectoria del horrible pianista ciego ahí donde lo dejó Gamboa, es decir, luego de la muerte de Santa.²⁴

²¹ En 1918, Luis G. Peredo dirigió la primera versión, en cine mudo, con Elena Sánchez Valenzuela (Santa), Alfonso Busson (Hipólito) y Ricardo Beltri (el Jarameño). La segunda, que ha pasado a la historia del cine mexicano como la primera película sonora (es decir, con sonido óptico o directo), se filmó de noviembre de 1931 a enero de 1932; estuvo a cargo de Antonio Moreno, contó con la fotografía de Alex Phillips y con la música de Agustín Lara, quien compuso la famosa canción "Santa"; fue interpretada por Lupita Tovar (Santa), Carlos Orellana (Hipólito) y Juan José Martínez Casado (el Jarameño); con mirada crítica que no deja de reconocer la enorme importancia de esta película, Emilio García Riera opina "La adaptación de *Santa* que Carlos Noriega Hope escribió para la película trató de dulcificar la historia de Gamboa a favor del melodrama y en perjuicio de la crudeza «naturalista»" (*Historia documental del cine mexicano*, Universidad de Guadalajara-Gobierno de Jalisco-Conaculta-IMCINE, México, 1992, v. 1, p. 49). En 1943, Norman Foster dirigió una nueva versión, la mejor, según el criterio de García Riera; en los papeles protagónicos actuaron Esther Fernández (Santa), José Cibrián (Hipólito) y Ricardo Montalbán (el Jarameño). La última, y quizá más desafortunada versión, opino yo, es de 1968, bajo la dirección de Emilio Gómez Muriel, con la participación de Julissa (Santa), Enrique Rocha (Hipólito) y Julián Pastor (el Jarameño).

²² Cfr. *La Santa de Orson Welles*, ed. David Ramón, pres. Guadalupe Ferrer e Iván Trujillo, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1991.

²³ El 22 de mayo de 1934, Gamboa registra en su diario un dato que no retomará: "En las oficinas de la J. de la C. Alarcón diéronme la noticia, ya publicada en algunos periódicos de aquí: que Dolores del Río viene expresamente desde Hollywood a hacer, bajo mi dirección, nueva película de mi *Santa*" (*Mi diario VII*, p. 304). Según este dato, el interés por llevar a la pantalla su novela con Dolores del Río como protagonista es anterior al citado guión de Orson Welles.

²⁴ Esta continuación cinematográfica es un curioso fenómeno cultural paralelo al ejercido por Borges en el relato "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)", que constituye parte de la saga borgeana del *Martín Fierro* de José Hernández, pues inventa la historia

La popularidad de la novela de Gamboa, posible tanto por la lectura de su texto como por la difusión de su trama mediante sus versiones cinematográficas, ha provocado algunos juicios que tienden a limitar sus ecos al ámbito de la cultura popular: “A Federico Gamboa le ha sucedido muerto lo que a Luis Spota vivo: el gremio intelectual lo ha declarado inexistente [...] El éxito de un escritor con el público de clase media es intolerable para cualquier otro escritor. Cada vez que el fenómeno se presenta, el clan intelectual procede a devaluar la obra y a expulsar al hereje llenándolo de anatemas: comercializado, superficial, oportunista, cursi”.²⁵ Si bien Krauze describe un fenómeno por desgracia muy extendido en la cultura mexicana, habría que precisar que los ecos de *Santa* son visibles tanto en la cultura popular como en la letrada; prueba de esto último son, por ejemplo, las piezas teatrales *La casa de la Santísima*, de Rafael Solana, y *Santísima*, de Sergio Magaña, cuyos títulos y ambientes prostibularios derivan claramente de Gamboa;²⁶ del mismo modo, la novela *Nadie me verá llorar*, de Cristina Rivera Garza,²⁷ propicia, aun con sus intenciones de parodiar burlescamente a *Santa*, que este texto esté muy presente en el horizonte de expectativas de los lectores actuales. Por su parte, Carlos Fuentes responde a Landeros, en la encuesta donde éste pregunta a los escritores si conocen a Gamboa: “No sé nada de él. Es como si me hablara de un general de

de la vida de Cruz, el íntimo amigo de Fierro, protagonista del poema épico de Hernández. En efecto, tal vez con el deseo de aprovechar el éxito comercial de la versión cinematográfica de 1943, Fernando de Fuentes dirigió en 1949 *Hipólito, el de Santa*, secuela donde Esther Fernández, la Santa de la película de 1943, representa a una joven y hermosa ciega conocida por Hipólito dos años después de la muerte de Santa. Por cierto que García Riera (*Historia documental del cine mexicano*, v. 5, p. 118) afirma que esta cinta derivó de una obra teatral de la época, adaptada por Miguel Gamboa, hijo del autor, quien supuestamente se basó en unos apuntes dejados por su padre; en esa versión escénica, el papel de Hipólito estuvo a cargo de Agustín Lara (quien, en mi opinión, también hubiera sido perfecto para actuar el personaje de Hipólito en una película).

²⁵ Enrique Krauze, “Federico Gamboa”, en *Mexicanos eminentes*, Tusquets, México, 1999, p. 51.

²⁶ Ambas obras se recogen, junto con *Las madres* de Rodolfo Usigli, en la serie *Teatro. III. Ciudad de México posrevolucionario*, Gobierno del Distrito Federal-Escenología A. C., México, 1997, pp. 227-323 y pp. 325-407, respectivamente.

²⁷ Cristina Rivera Garza, *Nadie me verá llorar*, Tusquets, México, 1999.

los hititas. No tengo nada que decir...”,²⁸ me atrevo a pensar que incluso estas famosas palabras implican, *malgré* Fuentes, un reconocimiento tácito, pues si de veras Gamboa era un perfecto desconocido en la república de las letras (no don Federico sino un don nadie), ¿por qué Fuentes no se limitó a decir que no lo conocía, sin emitir esa frase lapidaria e irónica para compararlo con un general de los hititas?; ¿merecía tal despliegue retórico alguien condenado al silencio?

Pienso que en gran medida el mito de *Santa*, cuyo misterio no pretendo dilucidar, se ha construido gracias a que logró algo paralelo a lo efectuado por Cervantes en el *Quijote*: la creación de personajes entrañables e inolvidables que de inmediato concitan el favor del imaginario colectivo; en efecto, Gamboa forjó con eficiencia absoluta su personaje femenino, la dolorosa prostituta de cuya existencia tienen noticia innumerables personas, aunque no hayan leído la novela; este tipo de lecciones históricas y literarias sirve para enunciar otra de las posibles acepciones del término “clásico”: un texto adquiere el estatuto de clásico cuando su argumento o su protagonista son conocidos por infinitos receptores pese a que éstos nunca lo hayan leído. Asimismo, entre las de seguro múltiples razones para la permanencia de la obra, está el hecho de que logró desarrollar su tema sin acudir a una propuesta plana y reduccionista, pues, en contraste con otras novelas semejantes, *Santa* se caracteriza por ser una obra ambivalente y en constante tensión; como dice Pacheco con su acostumbrada sagacidad: “Pero son sus contradicciones y no sus coherencias las que hacen de *Santa* un libro fascinante: una novela lujuriosa para propagar la castidad o una novela casta para celebrar la lujuria, la crítica antiporfiriana de un porfiriano o la crítica porfiriana de un enemigo del régimen, la peor de nuestras novelas literarias o la mejor de nuestras novelas subliterarias”.²⁹ Un ejemplo aislado será suficiente para ilustrar esto; en el prólogo-dedicatoria titulado “A Jesús F. Contreras”, luego del artificio de permitir por única vez que Santa asuma la voz (sólo después de muerta y como estatua puede hacerlo), el autor retoma la palabra para introducir como epígrafe un pasaje de otra novela sobre una prostituta, *La fille Élisa* (1887), de Edmond de Goncourt: “Ce livre, j’ai la conscience de l’avoir fait austère et chaste, sans que jamais la page échappée à la nature délicate et brulante de mon

²⁸ Carlos Fuentes citado en Carlos Landeros, “¿Quién es Gamboa para los escritores mexicanos de hoy?”, en *Siempre!*, 9 de junio de 1965, p. vi.

²⁹ José Emilio Pacheco, “Introducción” a F. Gamboa, *Mi diario I*, ed. cit., p. xxiv.

sujet, apporte autre chose à l'esprit de mon lecteur qu'une méditation triste";³⁰ no obstante, este declarado propósito edificante, herencia de una estética decimonónica, no se cumple a cabalidad dentro del texto, uno de cuyos mayores atractivos es precisamente provocar en las y los lectores una irresistible seducción por la sabrosa vida de pecado de la protagonista, más que por su castigo y eventual proceso redentor.

Finalizo. El mismo día en que completó la escritura de su novela, Gamboa registró en su diario, exultante, cómo brindaron su esposa y él por la suerte de la obra:

Al filo del medio día, alcanzó término y remate la novela de mi pobre pecadora *Santa*. Si a augurios vamos, el libro vivirá [...] Notificada mi mujer de la terminación de mi obra, va hasta mi mesa, sirve dos copas, y solos ella y yo, brindamos porque *Santa* llegue a vieja, y con la narración de su endiantrado vivir nos agencie montañas de pesos, toda la cordillera de que habemos menester para que subsistamos sin servir a reyes ni roques (*Mi diario III*, p. 89).

Si bien quizá no con los alcances hiperbólicos y pecuniarios que deseaba su autor, el éxito de su obra no decepcionó los augurios de Gamboa: que la novela y, sobre todo, su personaje, han llegado a viejos, lo demuestra que hoy estemos recordándolos. Así, con *Santa* este autor mexicano alcanzó un objetivo artístico expresado de forma magistral por William Faulkner en su célebre entrevista para la *Paris Review*, en la que dijo: "La finalidad de todo artista es detener el movimiento, que es la vida, por medios artificiales y mantenerlo fijo de suerte que cien años después, cuando un extraño lo contemple, vuelva a moverse porque es vida".³¹ Si al leer la novela de Gamboa nos abandonamos al sueño de la creación, quizá podamos hacer que, cien años después de su aparición, la obra reasuma frente a nosotros la carnosa y apetitosa vitalidad de su protagonista, por lo que con legítimo derecho podremos decir, parodiando la famosa canción que Agustín Lara compuso para la película de 1931: "Santa, Santa nuestra".

³⁰ Edmond de Goncourt, *La fille Élisa* (1877), Flammarion-Fasquelle, París, s. a., p. vi. "Este libro, tengo plena conciencia de haberlo concebido austero y casto, sin que en ningún momento la página alejada de la naturaleza delicada y candente de mi tema, traiga a la mente de mi lector otra cosa que una meditación triste".

³¹ W. Faulkner, "Entrevista" [hecha por Jean Stein Vanden Heuvel], en *El oficio de escritor*, tr. José Luis González, Era, México, 1968, p. 182.

GÉNESIS Y RECEPCIÓN CONTEMPORÁNEA DE *SANTA*: 1897-1904

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ SUÁREZ
Universidad Veracruzana

Santa es el título de una novela cuyas ventas permitieron afirmar a Federico Gamboa, el autor, que su fortuna, aunque menguada, la debía a una mujer de vida disoluta, a Santa, protagonista de una historia que en 2003 cumplió cien años de aceptación popular.

La comparación es una metodología conveniente cuando se trata de ver lo que no está ahí, esto es, una posibilidad para comprender la significación de una determinada ausencia. De tal manera que una interpretación puede darse demarcando una o varias ausencias. En el caso de la representación que de lo social realiza Gamboa en su obra, permite una mirada al Porfiriato que dice más por lo que calla que por lo que expresa explícitamente sobre el régimen.

Tenemos entonces un realismo como estética reformulada con el paso del tiempo; el corte sincrónico particulariza y, al mismo tiempo, promueve el movimiento diacrónico; es en este parámetro donde debería situarse la estética realista del siglo XIX. Cada época, cada momento histórico, ha tenido distinto concepto de las cosas, y al llevarlas a la literatura las ha expresado de modo diferente o con distinta finalidad; pero, en teoría, una representación absolutamente fiel de la realidad debería excluir toda suerte de propósito social o de propaganda. Mas en esto radica la dificultad teórica del realismo, en sus contradicciones, ya que la supuesta objetividad puede ponerse al servicio de propuestas proselitistas de toda índole, en aras de un modo particular de concebir la realidad. El realismo literario pretende que los hechos que narra “hablen” por sí mismos sin que el autor exprese juicios al respecto; pero al mismo tiempo enfatiza que la novela ya

no es un simple pasatiempo, como lo fue para los autores del romanticismo, sino un estudio del hombre y de la sociedad, esto es, la novela como un objeto cultural con una utilidad concreta.

Los postulados del realismo fueron el planteamiento de la verdad ante todo; la verdad como moral suprema, una imitación lo más cercana posible a la naturaleza, sin idealización ni intromisiones de la personalidad del artista; una atención casi obsesiva por lo contemporáneo y la consigna de que ningún objeto ni asunto era ajeno al arte. La insistencia en lo contemporáneo obedecía a la necesidad de proscribir lo histórico para evitar caer en la mentira, ya que lo descrito por el autor realista debía ser verificable, mientras que en lo histórico, como la comprobación no era posible inmediatamente, el artista podía mentir sin culpa; aunque resulta obvio que aun en la contemporaneidad abordada por el artista éste no podía, ni puede, evitar una visión personal.

El realismo de una novela no consiste en la calidad de la vida descrita, sino en la manera como hace tal descripción. Me interesa resaltar el hecho de que una de las más importantes características de la novela del siglo XIX, que le otorga cualidades distintivas, el rasgo que perfila sus objetivos y explica sus particularidades técnicas, es, simplemente, la contemporaneidad. Conviene no olvidar que se trata no de la “reproducción” sino de la “representación” de la realidad; una *redescripción*, es decir, la realidad como una reinención metafórica de descripciones seleccionadas de la totalidad que es el mundo real.

Las *representaciones* de Gamboa, como las de cualquier escritor realista, son cortes sincrónicos que permiten reconocer la memoria histórica ya que actúan en una amplia diacronía: aun en las obras más cercanas a nuestro presente, cada uno de nosotros lee —junto con los aspectos formales propios de la contemporaneidad— un sustento histórico que posibilita a la obra trascender su propio tiempo; ocurre una especie de aumento de las posibilidades significantes que nos permiten considerar una obra del pasado desde nuestra contemporaneidad de lectura.

A cien años de publicada, *Santa* es la novela más famosa de Gamboa, no obstante que en su momento hayan sido otras narraciones suyas mejor recibidas y ensalzadas por sus contemporáneos; aunque hoy exista el juicio que considera su *Diario* como uno de los grandes documentos para conocer períodos importantes de la política exterior del gobierno del general Díaz; a pesar de que sus cuentos puedan considerarse ahora como verdaderos precursores del naturalismo en México, y de que sus piezas de teatro

hayán sido recibidas con elogios en sus estrenos y de que no se deje de apreciar en ellas una sensible preocupación social, ninguna de sus obras puede rivalizar con la sostenida popularidad y aceptación de la historia de la prostituta de papel más famosa del Porfiriato: Santa.

En principio, la obra de don Federico abreva en la *práctica experimental* que intenta documentar la realidad; mas desde ese mismo principio, el autor no puede hacer a un lado la presencia viva de cierto espiritualismo romántico que le lleva a romper lanzas por una actitud que llama *sincerismo*; por otro lado, la convivencia de contemporaneidad de su obra con la estética decadentista, le lleva a tomar partido por la tematización de ciertos aspectos desagradables de la sociedad y del individuo degradado, para postular orientaciones de mejoramiento. Mas esta crítica social se detiene no en elementos coyunturales, sino en generalidades más utópicas que prácticas.

Su andadura literaria, iniciada con *Del natural* (1889), así como su trabajo novelesco posterior donde se enlazan la ambigüedad moral y la sensualidad provocativa, parece culminar con *Santa*, novela cuya historia puede documentarse en la anotación del *Diario* de Gamboa fechada el 8 de marzo de 1897, donde narra la intempestiva visita que le hace Jesús F. Contreras para comunicarle que Esperanza Gutiérrez, prostituta malagueña, había sido asesinada por María Villa, prostituta también; la noche anterior, en un baile de disfraces, los dos artistas habían conversado con la víctima.

Por la tarde de ese 8 de marzo, después de comer, al escultor se le ocurrió ir al anfiteatro del Hospital Juárez para ver el cadáver de Esperanza Gutiérrez, y Gamboa escribe:

Ello es que fuimos, que el empleado que nos concedió acceso hasta el local siniestro, hízolo por amistades con Jesús y porque había leído un libro mío...

Dos muertas veíanse en la sala de autopsias, o depósito, según nos explicó el muertero que nos escoltaba; una mujer del pueblo, cosida ya y de anatomía lamentable, que la tuberculosis le diera fin; en la otra plancha, con forzada postura, *reposaba* la Malagueña, en desnudez absoluta sin tentaciones, desnudez de cadáver, los pies exangües, tirando a marfil viejo, las carnes exúberas manchadas de sangre; [...] Tan emocionado como yo, púsose Jesús a dibujar un croquis a lápiz de la muerta. Y mientras Jesús dibujó, no aparté mis ojos de la Malagueña [...] Regresamos a pie, atardeciendo, por las calles tristes y populosas de la Buena Muerte —¡qué horror, *la buena muerte!*—

cuadrante de San Miguel y Aduana Vieja, donde nos separamos casi mudos, pensando cada cual de modo diverso tal vez, en un propio asunto.¹

Don Federico escribirá cinco años más tarde *Santa*; y Jesús F. Contreras ganará el primer lugar en escultura convocado por la Feria Internacional de París con su obra titulada *Malgré tout*.

A principios de 1903, el 23 de enero, Gamboa escribe, no sin cierta emoción, sobre su retorno a la fe católica, y cede a la tentación de asociar tal cambio con los efectos que en la reflexión sobre la vida le ha provocado la escritura de esta novela. A partir de la escritura de *Santa*, la visión del mundo de Gamboa cambiará hacia una propuesta de confianza en el individuo que depende de una orientación más encaminada por el ejercicio del libre albedrío que por los condicionamientos del positivismo comtiano. Gamboa ha sido curado aquella noche de la ceguera de su descreimiento y se dispone a mirar la realidad con ojos casi primigenios. Gamboa anota el 14 de febrero de 1902:

Al filo del mediodía, alcanzó término y remate la novela de mi pobre pecadora Santa. Si a augurios vamos, el libro vivirá [...] Notificada mi mujer de la terminación de mi obra, va hasta mi mesa, sirve dos copas, y solos ella y yo, brindamos porque Santa llegue a vieja, y con la narración de su endiantrado vivir nos agencie montañas de pesos, toda la cordillera que habremos menester para que subsistamos sin servir a reyes ni roques (*Mi diario III*, p. 89).

Tras las notas sobre la elaboración y término de la novela, el *Diario* expone un conjunto de referencias a la edición de la misma por los Talleres Araluce, en Barcelona:

27 de octubre de 1903

Un gran día. Llegaron de Barcelona los primeros ejemplares de *Santa*, catorce tomos, de lujo, que al igual de todos y cada uno de mis libros anteriores, deléitanme con su olor a papel nuevo e impreso, con sus hojas por

¹ Federico Gamboa, *Mi diario II (1897-1900)*, Conaculta, México, 1995, pp. 12-14; en adelante, citaré por esta edición moderna y completa del diario de Gamboa en siete volúmenes, indicando entre paréntesis el volumen correspondiente y la página.

cortar, con sus portadas flameantes en las que el nombre del autor, a la cabeza de la página, es un desafío, un reto noble al público, a los Aristarcos, a los envidiosos y a los impotentes... (*Mi diario III*, p. 200)

También escribe acerca de la respuesta del público y de sus compañeros literatos hacia *Santa*,

2 de diciembre de 1903

Noticias de *Santa*. Mi sobrino José Joaquín Gamboa me escribe que el libro triunfa, a pesar de que no ha habido en su obsequio, ya no propaganda, ni anuncio siquiera; que se discute en público, y cuenta con defensores y enemigos; que ha hecho verter llantos femenino y que se me prodigan insultos; que algunos de "mis mejores amigos" han declarado que un libro así sólo debiera escribirlo un independiente, no un empleado como yo, al que novela semejante quizá le cueste la torta...

El Correo Español, de México, me elogia. Mi tierra es un abismo; y mis coterráneos, dos abismos. Por lo demás, ¡Dios sea loado!, que me devoren y me despedacen, qué importa, pero que lean la obra, de principio a fin (*Mi diario III*, p. 213).

21 de diciembre de 1903

Halagüeñas noticias particulares acerca del lento triunfar de *Santa* en México. Sin embargo, *El Correo Español* aparte, no hay periódico que me la mencione. La conjuración del silencio (*Mi diario III*, p. 214).

28 de diciembre de 1903

Carlos Beguerisse me escribe de Guatemala, que la primera remisión de ejemplares de *Santa* se agotó en menos de una semana. A pesar de presagios y apariencias, no quiero consentir en que con *Santa* haya yo al fin conquistado la definitiva victoria literaria que vengo persiguiendo, solitaria y valientemente, hace más de cuatro lustros (*Mi diario III*, p. 215).

5 de enero de 1904

Le Nouveau Monde, de París, y el *Diario del Salvador*, de San Salvador —antípodas—, se ocupan en *Santa*; y de México, ni un solo periódico que siquiera mencione el título de la nueva novela (*Mi diario III*, p. 221).

Así también, reitera el autor el deseo de que la obra tenga éxito y le permita vivir como lo hacen los escritores de otras latitudes: depender del producto de su propio trabajo literario.

12 de noviembre de 1903

Rayo de sol. Viénneme más ejemplares de *Santa*, y un proyecto de liquidación que vuelve verosímiles unas ganancias que, de producirse, resultarían casi portentosas, dado que se trata de obra puramente literaria, y dados también, nuestro idioma y nuestro medio... (*Mi diario III*, p. 202)

Es tal su ansiedad en cuanto a saber acerca de la certeza de su triunfo con la historia de su “pobre pecadora”, que accede a una sesión hipnótica, con un connotado mesmerista, a quien le pregunta al respecto:

24 de noviembre de 1903

A cumplir su ofrecimiento de descifrar mi porvenir, el doctor A. Conde de Sarak vino esta noche a casa. Encerrados en mi gabinete de trabajo, díjome:

—Antes de que me duerma, va usted a concretarme sobre qué asuntos desea preferentemente conocer el futuro. [...]

Los tres puntos que le concreté, son:

Primero y principal: ¿Triunfará *Santa*?

Segundo: ¿La traducirán al inglés y los productos serán tales que me permitan vivir independiente y decir en libros posteriores las muchas verdades que ahora me está vedado imprimir?

Tercero: En lo general, ¿qué me reserva mi suerte?

Sarak me advirtió que no debía yo afligirme si dejaba sin esclarecer puntos que me contrariaran (*Mi diario III*, pp. 209-210).

Ya para agosto de 1904, el desencanto empieza a motivar las notas sobre la suerte de la novela; aunque su cometido como escritor no ceje y escriba ya el avance significativo de la que será su siguiente narración, reiterando su deseo de lograr algún día su independencia económica tras el reconocimiento de su obra, por parte del público y las editoriales:

1 de agosto de 1904

Por la mañana y por la tarde de hoy, conságrome al capítulo II de *Reconquista*, teniendo que vencer un desaliento grandísimo y justificado ¿para qué empeñarme en escribir libro tras libro si mientras más avanzo en mi obra,

más intentan los periódicos y los críticos (?) de mi tierra, un desconsolador vacío alrededor de ella y al de mi nombre literario?... Ahí está *Santa*, que no sólo ha sido muy leída, sino muy gustada por profesionales, por amateurs y por el vulgo, ¿qué satisfacción directa y positiva me ha proporcionado?... Ni siquiera la de un rendimiento monetario aceptable, que ésta es la hora que no me llega ni un solo peso... (*Mi diario III*, pp. 250-251).

Lo cierto es que don Federico nunca logrará su sueño de independencia económica. Al contrario, tras su fracaso como candidato presidencial por el Partido Católico en 1913, debió padecer un doble estigma de filiación política: haber colaborado, a los ojos de los revolucionarios triunfantes, no sólo con Porfirio Díaz, sino con Victoriano Huerta.

En cuanto a la recepción inicial de *Santa*, cabe señalar que —como ya lo ilustran las anotaciones al respecto en el *Diario*— tuvo una curiosa suerte, pese a su inmediata popularidad. La perspectiva científica, representada por el doctor Luis Lara y Pardo, autor de un exhaustivo estudio sobre la prostitución en México, aclaraba:

La novela romántica ha hecho de la prostituta, sobre todo en los países de temperamento latino, una heroína. Para todo aquel que no ha visto de esas mujeres más que el desfile cotidiano, en coche, por las avenidas; para todo el que sólo las conoce en medio del salón, cada una de ellas oculta una historia de amor o de infortunio. Ellas lo saben bien, y explotan a maravilla la credulidad de los parroquianos para quienes tienen siempre a mano una página del más acabado romanticismo... y [el cliente] sale de allí con la convicción de que ha encontrado una perla perdida en el fondo de un pantano, y no solamente los novicios, los forasteros, los inexpertos, tienen la tendencia a rodear de una aureola de poesía y embellecer y purificar ese tipo femenino. ¿Acaso uno de nuestros intelectuales que es al mismo tiempo vividor impenitente y un literato de gran talento, no ha revestido, en una de sus más deliciosas novelas, de una vestidura exquisita a dos de los personajes que vegetan como en invernadero, en el ambiente de perversión moral de un prostíbulo?²

Se trata de una alusión directa a Federico Gamboa, a *Santa*, y al proceso de idealización en la construcción de una prostituta que la mirada

² Luis Lara y Pardo, *La prostitución en México*, Librería de la Viuda de Ch. Bouret, México, 1908, pp. 55-56.

“científica” de Lara y Pardo sólo admite en las páginas de una novela, en la imaginación.

De las reseñas sobre *Santa*, publicadas a finales de 1903 y en el inicio de 1904, cabe destacar tres; pero antes recordemos una breve nota crítica que, manejada con la estrategia discursiva de la falacia de autoridad, los periódicos de varias latitudes dieron a conocer en enero de 1897. Se trata del extracto de un juicio poco favorable acerca de *Suprema ley*, escrito por Leopoldo Alas. Si bien la crítica pocas veces profundizó en el comentario de la narrativa de Gamboa, parece como si Clarín hubiese lanzado un anagrama que animará voces proclives a la opinión negativa sobre el trabajo literario de aquél. Cito:

[...] mal [...] escribe el Sr. Gamboa, de México, corresponsal de la Academia Española. Su novela *Suprema ley* es... del género realista cargoso. No quiero más que copiar los primeros renglones del libro:
Al fin dieron las seis de la tarde en el reloj de la cárcel nacional de Belén, con sus campanas de repetición, de eco tristísimo, que parece el lamento de un condenado a cadena perpetua.

Esto se llama un símil... indultado. Esa cadena perpetua vale un mundo. Aprendan los decadentistas a matizar símiles. ¿Un condenado a muerte? ¡Bah! Eso cualquiera lo dice. No, señor, a la inmediata inferior: a cadena perpetua. Ahora sólo me falta suplicar al Sr. Gamboa que, en punto a novelas, no sea él como las campanas de la cárcel de Belén, de repetición.³

Contrasta con la actitud de Clarín la reseña, una de las primeras, que escribe Raúl Muñoz Serrano, quien si bien destaca defectos, lleva su entusiasmo al grado de afirmar que Gamboa sencillamente ha superado a Zola, augurando nuevos rumbos para la novela mexicana a partir de *Santa*:

Debo decir de su factura que las páginas de *Santa* revelan un talento literario de primer orden y una minucia de observación que dice mucho en pro de Federico Gamboa. [...] Aquello palpita carne, con hedores de mancebía; huele que trasciende a putrefacciones de vicio. [...] Los cuadros del maestro del género, de Zola, se quedan muy atrás comparados con los de discípulo tan aventajado [...] y ahí esta el defecto capital de la novela, en pasarse su

³ Leopoldo Alas, “*Suprema ley*. Novela de D. Federico Gamboa”, en *El Tiempo* (México, D. F.), 19 de enero de 1897, p. 2.

autor de *Zolista*. En cambio, situaciones encuentro en *Santa* que humedecen los ojos con llanto “de buena ley” y contrarrestan, en parte, el asco que produce la descripción detallada y casi pecaminosa del prostíbulo, por ejemplo. En una palabra, que la novela de Gamboa, con todos sus defectos, no es de las que se pasan por alto; que en ella se revelan, a la par, el estilista y el psicólogo [...] Pero, de todas suertes, la materia prima, el cuarzo de novelador, diría yo adaptándome a su estilo, existe en el autor de *Santa*, y, bien explotado el filón, podría ser origen de creaciones que dieran renombre, lustre y prez a la literatura contemporánea mejicana.⁴

Es también en México donde la pluma de José Juan Tablada, en febrero de 1904, desde el espacio de la *Revista Moderna*,⁵ publicará una reseña cuya ambigüedad ensalza y denigra a *Santa*, principalmente por su “apego” a la estética naturalista “odiosa y caduca”; además de alterar los nombres de dos de los personajes principales de la novela, Hipólito y el Jarameño, quienes son nominados como “Nipo” y el “Parameño”, Tablada critica la “falta de temple” en el estilo de un autor lleno, afirma, de digresiones y repeticiones:

Federico Gamboa, talentoso y aplaudido novelista, autor de *Suprema ley y Metamorfosis*, acaba de publicar, con el nombre de *Santa*, y dentro de los más rigurosos cánones naturalistas, la biografía novelesca de una ramera mexicana. Al fin de un fabuloso cortejo de ilustres y prestigiadas hetairas [...] viene la lumia mexicana [...] dejando en turbadora estela, relentes de anís y mariguana...

Así tenía que suceder; el difunto gremio naturalista, a que el autor de *Santa* sobrevive obstinadamente, consideró como fundamental pragmática, la notación de la verdad aparente, verdad trivial o truculenta, eucarística o nauseabunda [...] Así el autor de *Santa*, cultivando la verdad, reverenciando la triste verdad del soez vicio mexicano, ha hecho una novela llena de méritos, pero que se resiente de todas las inepticias peculiares a la odiosa y caduca escuela naturalista, y de todas las depresivas miserias del medio vulgar y canallesco, en que su heroína se mueve [...]

[Los temas] ya de sí ingratos como asunto de novela, agravan su hostilidad por la manera truculenta y descarnada —manera naturalista— con que

⁴ R. Muñoz Serrano, “*Santa* por Federico Gamboa”, en *El Correo Español* (México, D. F.), 28 de noviembre de 1903, p. 1.

⁵ *Revista Moderna de México*, febrero de 1904, v. I, núm. 6, pp. 417-419.

están tratados. El estilo artista [*sic*], salvo en el caso de los altivos y aristócratas de Goncourt, está excluido de toda producción naturalista, y en el caso del autor mexicano, la proscripción es concienzuda. Sin el temple del estilo, la novela, a pesar de su innegable movimiento, es a menudo 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, llegan a veces a ser enumeraciones enojosas y triviales. Y por el verismo “a outrance” también, el autor esmalta su novela con digresiones que un inoportuno moralista encontraría escandalosas.

No obstante, la reseña de Tablada concluye: “En resumen: la novela *Santa* es en bloque, una obra vigorosa que una vez más, revela las raras y grandes condiciones que, como novelista, posee el autor de *Suprema ley* y de *Metamorfosis*”.

Tablada es más agresivo aún contra Gamboa en una anotación privada que será conocida mucho tiempo después, cuando se publique su *Diario*: con fecha 7 de octubre de 1905, Tablada describe que asistió a una reunión donde Gamboa leyó el “Prólogo” de *Impresiones y recuerdos*, cuyo estilo, así como la actitud del autor, le parecen insoportables:

Arrepentimiento banal, como sus banales correrías por burdeles y tabernas, en compañía de toreros y golfos; toda esa vida nauseabunda con que Gamboa hizo su *Santa*, ese libraco soez, de ínfimo estilo, de criterio de picapedrero, ese libro que deja crudo al que lo acaba de leer... ¿Pondrá Gamboa en su diario la brutal verdad de Juan Jacobo en sus *Confesiones* o el arte, la sutil psicología, el alma aristócrata de los De Goncourt? ¿Se cree Gamboa un Verlaine pecador e iluminado y refuta que su vida de hortera y su arrepentimiento de sacristán sean estados de alma o exteriorizaciones artísticas dignas de publicarse? ¡Pose! ¡pose! ¡pose! ¡Y esa megalomanía, carácter invariable, avatar y sello de todo matoidé⁶ nacional!... Causando por su ignorancia la hilaridad de Don Justo [se refiere a Justo Sierra] y mía, dice al fin Gamboa viendo un vaciado de la *Victoria de Samotracia*: “A esa figura los americanos no le llaman la victoria, sino la Niké...” Gamboa ignora que *Victoria* es la traducción de la voz griega *Niké*.⁷

⁶ Persona degenerada, casi loca.

⁷ José Juan Tablada, *Obras. IV. Diario (1900-1944)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992, pp. 64-65.

Más de veinte años después, desde Nueva York, Tablada envió una carta a Gamboa en reconocimiento a un artículo que el autor de *Santa* había publicado recientemente. En la misiva, Tablada reconoce la calidad de la expresión literaria de don Federico y afirma... ¡que lo quiere mucho!:

Señor don Federico Gamboa

México.

Como me gustó mucho su fondo y la forma, de tu bello artículo “Las últimas rosas” y como te quiero mucho, te escribo para decírtelo.

[...] Te abraza y te desea todo bien tu amigo de siempre, José Juan Tablada. Nueva York, 7 de febrero de 1927.⁸

Volviendo a la recepción contemporánea de *Santa*, José P. Rivera publicó, también en 1904, en el *Diario del Hogar*, un comentario acerca de la novela que contrasta con el contenido e intenciones de la reseña de José Juan Tablada:

Las pecadoras abundan [...] pero lo que no abunda, ni mucho menos, es quien tenga la sin igual audacia de hablar palabra cierta, de abofetear a una sociedad —depravada— [...] de exhibir las más íntimas lobregueces: lo que todos callan, lo que nadie quiere que se sepa, aquello de que todos se avergüenzan.

Así miradas las cosas la historia de *Santa* no es sólo casta, sino que es algo más: pudibunda. En ese libro muchos hombres aprenderían a ser honrados y muchas mujeres a ser honorables. [...] La salud del cuerpo es ahora un detalle muy interesante. Entonces, todo lo que se refiera a esa salud del cuerpo, que es referirse a la salud del alma, naturalmente hallará cifra y compendio en este libro, por más que a muchos les parezca audaz lo que dice Federico Gamboa o paradójico lo que voy a sostener.

Santa es un libro casto [...] *Santa* no me escandaliza ni como novela ni como tipo; antes bien creo que es digno de nota el que haya un hombre que, rompiendo timideces [...] alce muchos velos y ponga la verdad a descubierto.

[...] En último análisis ¿qué es *Santa*? [...] *Santa* es un estudio psicosociológico de primer orden. Y debo hacer constar algo más, dentro del orden literario: *Santa* es hasta el momento actual el gran triunfo de Federico Gamboa: hay tipos muy bien vistos y es un libro muy bien escrito. *Santa*, símbolo

⁸ *El Universal*, 5 de abril de 1963, p. 2.

o no, es el tipo, el arquetipo, de nuestra prostituta avariciosa con unos y despreciada con otros. El autor ha sabido mirarla, y lo que es mejor: ha sabido pintarla. Libreme Dios de recomendar este libro a doncellas. No. Comiencen por ni detenerse ante el título; pero a los hombres sí que se los recomiendo [...] Reaparece el símbolo: Santa echada al vicio [...] un horroroso cuadro de nuestra vida social; un cuadro repelente, indigno; pero no por eso menos cierto.⁹

Descripciones de la obra, interpretaciones, juicios desfavorables; lo cierto es que *Santa*, si bien no tuvo una apabullante atención de la crítica, si resultó un libro de éxito en distintos medios. A tal grado llega el efecto de su recepción, que resulta emblemática al respecto la carta, publicada póstumamente, enviada a Gamboa por la señora Eva Pagaza,¹⁰ una mujer que, acicateada por la lectura de la novela, decide, no sin cierto gran esfuerzo, retirarse de la prostitución:

Sr. Don Federico Gamboa

Ciudad

Con todo respeto:

Hace tiempo que un sentimiento de agradecimiento me aconseja dirigirle estas humildes pero sinceras palabras en las que espero ponga usted sus ojos. Jamás se grabó en mi mente nada más obsesionante que la forma de su *Santa*, yo, siguiendo la línea que la suerte me marcó desde que nací, fui como ella; en poco tiempo viví los horrores de esa vida [la señora Pagaza había leído la novela antes de iniciarse en el comercio sexual] ...cómo temía sentir como Santa, mi carne destrozada después de la miseria, de ese rodar abajo [...] arrastrando además en mi caída a mi pobre hija [...] sólo el recuerdo como sombra delante de mis ojos de Santa excitaba mis sentimientos atrofiados por el vicio. Más de seis años viví así, y su persona unida a su heroína no se separaban de mi memoria, y era usted para mí como un santo sacerdote que hubiera sabido pintarme y convencerme de los castigos de ultratumba [...] Vivía su Santa con mi vida, pero luchando por arrancarme de ella. [...] llevando como [...] insignia su Santa, no para seguir su camino, sino sirviéndome de su ejemplo para evitarlo. Luché, pasando el día en el estudio, y en la

⁹ José P. Rivera, "*Santa*, de Federico Gamboa", en *Diario del Hogar*, 6 de marzo de 1904, p. 1.

¹⁰ *El Universal*, 9 de mayo de 1963, p. 2.

noche, en el sitio que usted ya puede imaginarse, es decir en donde esas mismas noches las pasaba Santa [...] Y poco a poco, despacio, llegué. Ignoro si he vencido o no. Está dado el último paso, pero ya veo más lejos aquello [...] Salí de donde estaba [...] Parece que he vencido [...] Gracias señor, porque hizo usted menos triste una vida que en sí es tan amarga [...] Yo lo venero [...]

Cuántas vidas habrá usted salvado parecidas a la mía; Dios se lo pague. Le envío a usted mi gratitud, por si ello le produce una pequeña satisfacción.

Tal vez sea para mí imposible estrechar su mano; ni oír su voz, ni recibir alguna letra suya. Con el pensamiento, y desde lejos, vuelvo a agradecer a usted el haberme salvado.

Eva Pagaza

23 de octubre de 1933

Don Federico responde¹¹ de inmediato agradeciendo la carta, pero argumentando que:

[...] lo que no puedo admitir, mal que le pese a mi vanidad de novelista del amor y del dolor, es que usted atribuya su rescate a mi *Santa*. Tal suposición, que me halaga lo indecible aunque sea errónea, es el natural producto de nuestra impotencia para averiguar a ciencia cierta de dónde y por dónde nos viene la mano que nos salva, cuando estábamos ya al borde del abismo. Seamos humildes, y reconozcamos que los designios y vías que Dios escoge, son inescrutables. Quien la salvó a usted fue su hija [...]

Queda suyo, atento y agradecido, el modesto autor de un libro que usted creyó de buena fe, el indicante del camino de su Damasco, ciudad donde le deseo de corazón que acabe sus días.

Federico Gamboa

México, 28 de octubre de 1933

Hasta su muerte, en 1939, Gamboa sobrevivió con el sueldo que le proporcionaron unas clases de literatura en la Escuela Nacional Preparatoria y en la Facultad de Filosofía y Letras,¹² los exiguos dividendos de sus

¹¹ *El Universal*, 9 de mayo de 1963, p. 23.

¹² Cursos que le fueron quitados en dos ocasiones, primero en 1924 y después, por acuerdo presidencial, en 1928, cuando oficialmente le comunican la razón de su despido: "Porque su ideología es enteramente ajena al momento actual de la Revolución Mexicana

artículos en el periódico *El Universal*, a veces unos cursos de verano para extranjeros y el pago de derechos, no siempre, por la adaptación de *Santa* al teatro. Tanto el último tomo de su *Diario* como algunas cartas de su *Epistolario*, dadas al conocimiento del público por Carlos González Peña en las páginas de *El Universal*, permiten el acceso a esta etapa final donde Gamboa, como el hidalgo de *El lazarillo de Tormes*, pasará por la calle su dignidad, aunque se alimente con mendrugos y sea consciente de la realidad mendaz que lo rodea.

A partir de los años cuarenta, la memoria de Federico Gamboa, el autor, irá cayendo en el olvido; pero *Santa* siguió, y sigue, presente. De la narrativa del Porfiriato *Santa*, en 1918, es adaptada para una versión cinematográfica, de las primeras que se realizaban en México, en la versión sin sonido. Posteriormente, en 1931, y ya en versión sonora, Antonio Moreno dirige otra adaptación de *Santa* y, en 1943, el director Norman Foster lleva a cabo la versión cinematográfica menos apegada al texto de don Federico, pero la más conocida; finalmente, en cuanto a adaptaciones que intentaron respetar la historia de *Santa*, es preciso mencionar la versión dirigida en 1968 por Emilio Gómez Muriel, con Julissa en el papel de Santa. En cuanto al aspecto editorial, ¿qué otra novela porfiriana ha merecido el tiraje de 24,500 ejemplares que Promexa dio a la circulación en 1979? Otros ejemplos, más recientes, de la permanencia de *Santa* en el gusto popular permiten conocer que, en 1991, la novela de don Federico inspiró el guión de la película titulada *Latino Bar*, dirigida por Paul Leduc en España. Ahí también, en 2002, la Editorial Cátedra ha puesto a la venta una edición de *Santa*, preparada por Javier Ordiz; mientras que en México, Editorial Océano reeditó la novela en 1999, y Editorial Fontamara puso a circular en 2001 una edición facsimilar de la 3ª edición de *Santa*, la de 1910.

En fin, creo que el centenario de *Santa* es la oportunidad para convertirnos en uno de esos amantes ávidos cuya voracidad intelectual creará el impulso para iluminar la andadura de los siguientes cien años de esta novela.

[el gobierno] debe evitar que ocupen puestos oficiales, con especialidad en materia docente, personas no identificadas con los ideales y las doctrinas del movimiento social de México" (*apud* Andrés Ordóñez, *Devoradores de ciudades. Cuatro intelectuales en la diplomacia mexicana*, Cal y Arena, México, 2002, p. 122).

SANTA: EL DESENLACE VEDADO

FERNANDO CURIEL

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

*Para Belem Clark de Lara y Fernando Tola de Habich,
por sus luces decimonónicas*

UNO: LA CUESTIÓN

¿Qué tanto hemos avanzado en el estudio de Federico Gamboa Iglesias —vida, obra, tiempos, parafernalia—, desde aquel 14 de febrero de 1902, día mes y año de la conclusión de la novela *Santa*, la quinta obra narrativa de una serie de ocho, celebrada con champaña por el autor y su señora esposa?¹ ¿O desde aquel 1930 en el que A. W. Woosley, en una

¹ Estamos en 1902. Cito: “14 de febrero. Al filo del mediodía alcanzó término y remate la novela de mi pobre pecadora *Santa*. Si a augurios vamos, el libro vivirá. Mire usted, que es mucho sol éste, y mucho cielo azul, y mucha naturaleza exúbera, y mucha belleza la del rincón agreste que Dios sabe si no volveremos a ver.../ Notificada mi mujer de la terminación de mi obra, va hasta mi mesa, sirve dos copas, y solos ella y yo, brindamos por que *Santa* llegue a vieja, y con la narración de su endiantrado vivir nos agencie montañas de pesos, toda la cordillera de que habremos menester para que subsistamos sin servir a reyes ni roques...” Véase Federico Gamboa, *Mi diario III (1901-1904)*, Conaculta, México, 1995, p. 89. O sea: Santa, doña María Sagaseta de Gamboa y el autor. La escena no deja de ser intensamente simbólica. La Ciencia —la novela de observación y experimentación de una prostituta— en medio del hogar intachable. ¿Cómo encelarse, ofenderse? De otra parte, el tiempo de bonanza augurado por Gamboa acabará por cumplirse manque lustros más tarde. Los dividendos producidos por *Santa*, los cinematográficos sobre todo, vendrán en oportuno auxilio de un porfiriano sin lugar en tiempos posrevolucionarios. No se registra la ocupación de la pareja después del brindis.

tesis de maestría para una Universidad gabacha sostiene, ora que Santa es un personaje cuya horrible vida arde profundamente en el corazón del lector, ora que Gamboa, a quien considera el mejor novelista mexicano, cumplió a cabalidad su ambición de autor de novelas sociológicas?² ¿O desde aquel doble homenaje —por el cincuentenario del escritor en 1938, por su muerte en 1939— tributado por la Academia Mexicana y recogido posteriormente en un libro sin lugar a dudas indispensable?³ ¿O —prosigo— desde aquel 1965 en el que un entrevistador de la vieja escuela, Carlos Landeros, da a conocer una encuesta —desastrosa para nuestro personaje— intitulada “¿Quién es Federico Gamboa, autor de *Santa*, para los escritores mexicanos de hoy?”⁴ ¿O desde aquel 1976 en el que *Texto Crítico*, revista de la Universidad Veracruzana, exhuma “La novela mexicana”, conferencia sustentada por Gamboa en 1914, entre las ruinas del México de la alternancia maderista pero, también, del principio del fin de la imposible restauración huertista?⁵ ¿O desde aquel 1977 en el que José Emilio Pacheco extrae aproximadamente el 10% de los diarios de don Federico, los cinco primeros y los publicados por *Excélsior* de 1940 a 1941 y de 1960 a 1961?⁶ ¿O —por último, dando un salto— desde aquel 1993 en el que yo afirmaba, ora que se imponía una cartografía del cuerpo de Santa a través de la geografía de la Ciudad de México —y viceversa—, ora que nos manteníamos incapaces de explicar por qué demonstres “un autor tenido por mediano e insuficiente prosista, y arquitecto

² Véase Arthur Wallace Woosley, *The Novels of Federico Gamboa*, Tesis de Maestría, Universidad de Texas en Austin, 1930. Una de las fuentes de la tesis fue el propio Gamboa, entrevistado, supongo, en México. Para Woosley, la mano de Gamboa es la de un artista, y su mente, en este orden, la de un “anatomist”, un “physiologist” y un “psychologist”.

³ Véase Academia Mexicana de la Lengua, *Homenaje a don Federico Gamboa*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1940.

⁴ Carlos Landeros, “¿Quién es Federico Gamboa, el autor de *Santa*, para los escritores mexicanos de hoy?”, en *Los inolvidables. Entrevistas*, Diana, México, 1999, pp.166-172; publicado originalmente en *Siempre!*, 9 de junio de 1965, pp. iv-vii.

⁵ Federico Gamboa, “La novela mexicana”, *Texto Crítico*, 1976, núm. 5, pp. 170-192 (con nota preliminar de José Emilio Pacheco). La conferencia, que ligó a Gamboa con los ateneístas en una acción cultural común, tuvo lugar el 3 de enero de 1914 en la Librería General de don Francisco Gamoneda.

⁶ Aludo a Federico Gamboa, *Diario (1892-1939)*, selec., pról. y notas José Emilio Pacheco, Siglo XXI Editores, México, 1977.

novelístico de cuchara”, era el creador de un mito —no mero mitote— popular?⁷

DOS: DONDE PROSIGUE LO ANTERIOR

¿A qué voy? A que cada día prospera la sospecha de que, al igual que el político, el sistema literario gusta de las desapariciones. De autores (y autoras, claro), de obras, de periodos. Por lo general autores, obras y periodos diferentes, rebeldes, insumisos al responso del lugar común, fuera de la ley —quiero decir, del canon, el de la judicatura literaria, el comercial y el académico.

Pero, ¡atención!: no confundamos juicio crítico —favorable o adverso— con desaparición. El primero: alienta, promueve, esclarece, exige lecturas sucesivas. Una tradición. Ya lo dijo puntual un bisoño Martín Luis Guzmán: “A la estimación de las obras nunca se les ha puesto punto: ella se rectifica y elabora a diario, según van pasando de mano en mano”.⁸ La tradición crítica. Tan es cierto lo anterior, que en ella —rectificación, ratificación— sustento una de las condiciones de posibilidad de la historia literaria generacional (aunque explícitamente opuesta a vara matemática alguna: quince años, veinte, treinta...).

Pues bien: a diferencia del juicio crítico —“función social”, según pondera el propio Guzmán—, la desaparición de autores (y autoras, claro), en tanto táctica de facción, como se sobreentiende, cumple el designio que su nombre comporta: interrumpe, cancela, oblitera. Ni rectifica ni ratifica (operación sincrónica); borra (operación diacrónica). Una cosa es el bronco aserto de Elena Garro: “¿Por qué no me gusta Gamboa? Porque se ha convertido en un folletón falso y acartonado, pero ha tenido muchos discípulos... venidos del sótano”;⁹ y otra, muy distinta, la siguiente expresión de Carlos Fuentes: “No sé nada de él. Es como si me hablara de un general de los hititas”.¹⁰ La autora de *Un hogar sólido* elabora un parecer

⁷ Véase “Santa, ciudad mía”, en *El acto textual*, Gobierno del Estado de Nuevo León, Monterrey, 1995, pp. 157-159.

⁸ Martín Luis Guzmán, “Crítica reservada”, en *Nosotros*, septiembre de 1913, núm. 5, p. 112.

⁹ Elena Garro *apud* C. Landeros, *op. cit.*, p. 169.

¹⁰ Carlos Fuentes *apud* C. Landeros, *op. cit.*, p. 169.

crítico (¿o paracrítico?), que puede o no compartirse (función social que el propio don Federico cumple respecto a la novela mexicana que se dilata entre *El Periquillo Sarmiento* y su propia época, la suya y la de un Victoriano Salado Álvarez o un José López Portillo y Rojas, por citar a dos de un distinguido puñado). Por el contrario, el autor de *La muerte de Artemio Cruz* liquida. Así se trate de un tic publicitario de la hora.

En efecto: ¿cómo no iba a saber un preclaro muralista urbano, un perito en historia patria, como Carlos Fuentes, quién rayos es Federico Gamboa, el fautor de un arquetipo (“Santa, Santa nuestra”), el diarista, el diplomático antiyanqui, el candidato opositor a Victoriano Huerta en 1914? (Gamboa, hasta la fecha, es el único intelectual mexicano que ha osado decir, con hechos, el nombre de su deseo presidencial). Amén de que, a mi juicio, más que el de General de los Hititas, a don Federico conviénele otro título, a saber, el de General de las Hetairas (quién lo viera en su busto adusto, cancelleril, a espaldas del templo de Chimalistac).

Pero resumo: como vengo sosteniendo rato ha, el problema de las desapariciones literarias —que Gamboa ilustra con sus bemoles— debería ingresar de lleno en la agenda de las más urgentes cuestiones culturales del México del siglo XXI. Máxime si se repara en las causas que las originan. Internas, unas; generales, otras. Entre las primeras, podemos anotar las que José Emilio Pacheco enlista en lo que toca a la desaparición de Juan de Dios Peza —dios, peso pesado de su época— del mapa literario nacional. Espero ser fiel a lo expuesto por él de viva voz:¹¹

- a) la ilegibilidad decretada contra una determinada escuela —el realismo en el caso de Peza (añado: y de Gamboa).
- b) el castigo a la popularidad (añado: situación compartida por Peza y Gamboa); y
- c) el rechazo actual a ciertos excesos emocionales (añado: caso de Peza, pero no del Gamboa de *Santa*, buena parte de ella exceso emocional).

Las causas generales las menciono yo. Sostengo que las raíces de las desapariciones de autores (y autoras, claro), de obras y de periodos, son las mismas de las desapariciones políticas —contra las que ya se organiza la sociedad civil. Hablo, por supuesto, de autoritarismo, de intolerancia, de absolutismo en algunos casos, de autodivinización en otros; en suma, de insaciabilidad de poder (el simbólico también rinde dividendos reales).

¹¹ Glosa aquí lo expresado por Pacheco durante una comparecencia del año 2002 en el Aula Magna del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.

TRES: EL CASO DE “EL PÁJARO”

Víctima dilecta de la desaparición, don Federico Gamboa (1864-1939) se cuece, sin embargo, en caldero aparte. Y, con él, la zagala de Chimalistac (por cierto, tan fielmente captada —salvo el color del pelo— por Henri de Toulouse-Lautrec, según se aprecia en los bien escogidos carteles y programas del coloquio que antecedió a este libro). Ni el mexicanísimo ninguno, ni las descalificaciones ruidosas, ni las chapuzas, ni siquiera las propias contradicciones e incongruencias del escritor —de las que más abajo me ocuparé—, han conseguido borrar del todo a Gamboa de esa lista de lectura que no se elabora ni en el ámbito académico ni las redacciones del periodismo cultural.

Por lo que se refiere a Gamboa, y sobre todo a la heroína de *Santa* (deliciosa carne mortificada, torturada: “Barro fui y barro soy; mi carne triunfadora se halla en el cementerio”; gran corazón mortificado, torturado por “las injusticias”), la tradición crítica, ese pasar de mano en mano, de generación en generación, la ejercen fundamentalmente los lectores profanos, no los legos. Amén de que no cesan las reediciones. Tómese nota:

- a finales de los años ochenta del pasado siglo se reedita *La novela mexicana*.¹²
- Una década después se amplía lo que yo llamo el *corpus* memorialístico de don Federico con *Impresiones y recuerdos*.¹³
- El año 2000 se publica su obra teatral.¹⁴
- Y, en fin, muestra de la demanda que no cesa, la edición de *Santa* que manejo para la preparación de este trabajo data, apenas, del año 2002.¹⁵

Así, pues, por fortuna hay Gamboa para dar y regalar. Un desaparecido que no lo es. Por tanto, viene a cuento el recuerdo de la manera —las razones— con que saludó su triple debut, como narrador, como memorialista y como dramaturgo, uno de los críticos mexicanos con mejor pulso

¹² F. Gamboa, *La novela mexicana*, pról. José Emilio Pacheco, UNAM-Universidad de Colima, México, 1988. Las citas de este texto que copio más abajo corresponden a esta edición.

¹³ F. Gamboa, *Impresiones y recuerdos* (1893), nota preliminar J. E. Pacheco, Conaculta, México, 1994.

¹⁴ *Vid.* F. Gamboa, *Teatro*, ed. María Guadalupe García Barragán, Universidad Nacional Autónoma de México (*Nueva Biblioteca Mexicana*, 191), México, 2000.

¹⁵ F. Gamboa, *Santa*, Grijalbo, México, 2002.

y puntería. Me refiero a Manuel Gutiérrez Nájera. Sobre *Del natural*, libro aparecido en Guatemala en 1889, afirma el Duque Job, un año después: “Creo no equivocarme al decir que el señor Gamboa va a ser, si quiere serlo, un novelista de mérito [...] ¡Excelente pintor de género es Gamboa; Hoy se adiestra dibujando 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”.¹⁶

La aparición de *Impresiones y recuerdos* (Buenos Aires, 1893) da ocasión a Gutiérrez Nájera de recapitular, en párrafos ligeros y penetrantes, su relación con el autor. Se trata de impresiones y recuerdos de Gamboa a los que debe acudir todo biógrafo suyo. Del apodo a la vestimenta, pasando por las correrías teatrales y licenciosas y la actividad periodística. Intensa y medio crápula vida que hizo temer a Gutiérrez Nájera que salud y talento se malgastaran, perdieran. Temor que la lectura del libro apenas desempañetado conjura. En efecto, sus páginas, escribe el crítico:

me dan cabal idea de la transformación que se ha operado en el bohemio que colgó los hábitos a tiempo, en el gitano que dejó el hampa y es hoy un escritor, un “verista”, acaso, acaso un psicólogo sin saberlo. ¿Nada queda del viejo Federico el joven? Sí, y hasta la gracia [...] Hay en el libro páginas brillantísimas, tiernas como la de “La última armonía”, deliciosas como “En primeras letras”, sabrosísimas como esas de “Me hacen periodista”, terrible y sencillamente dramáticas como en “Ignorado” [...] Tiene mucho talento el que escribe así, el que fotografía con arte una actitud, un gesto, una postura, un mohín, una escena, un cuadro, un dolor, una vida [...] Y pasa...no, no pasa, queda el bien querido Federico. Así era entonces, como él se pinta, o más bien como él se desviste.¹⁷

Por último, consigno que el Duque Job asiste al estreno, en el Teatro Principal, de *La última campaña*, primera pieza teatral de Gamboa. Estamos en 1894. Contra lo que pensaban quienes reprobaban las inclinaciones

¹⁶ Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras I*, comp. Erwin K. Mapes, ed. y notas Ernesto Mejía Sánchez, intr. Porfirio Martínez Peñaloza, índices Yolanda Bache Cortés y Belem Clark de Lara, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1959, pp. 395-397.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 495-498.

naturalistas del autor, que auguraban una obra sobre “perdidos y perdidas”, los personajes son buena y simpática gente. “Suelta y franca naturalidad, en vez de lo que se encaprichan en llamar naturalismo los que por tal entienden lo nauseabundo y pornográfico sin arte y sin tendencia, es lo que hay en *La última campaña*”. Gamboa era un verdadero autor dramático, su pieza, “bizarrísima y feliz”. No puedo dejar de citar el cierre de la nota laudatoria: “No puede negar Federico que es mexicano. En su primer pronunciamiento, en su primera campaña, pasó de civil a general / Y lo raro es que se ganó el ascenso”.¹⁸ Como se aprecia, eso del generalato persigue a nuestro personaje.

Vida le faltó al Duque Job para leer y comentar *Santa*. De haberla tenido, no dudo en que hubiera detectado las claves que harían de la novela una lectura nacional: constante, devota, fiel, tumultuaria, popular, estremeceadora, hereditaria, reacia al alzar de cejas de algunas autoridades en puntos literarios.

CUATRO: PERSONAL

Tres ocasiones previas (1977, 1993, 2002) me he ocupado de don Federico Gamboa.¹⁹ Hoy reincido con motivo del cumpleaños número cien de *Santa*. ¿Por mi afición histórica al Viejo Régimen (el porfirico) y al Neoviejo Régimen (el Revolucionario)? ¿Por mi no menor afición a lo que llamo “fenómenos paraliterarios”, que no debemos confundir con los deliberadamente fraudulentos? ¿Por “epatar” a mis pares? ¿Porque realmente gusto de su obra y circunstancia como lo confiesan, con sus matices y asegunes, Carlos González Peña, Alberto María Carreño o Salvador Novo? Un poco de todo lo anterior. Leo a, y escribo sobre, “El Pájaro” Gamboa, debido a que: a) su triunfo —ya lo adelanté— se impone al empecinado complot para desaparecerlo del mapa literario nacional.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 527-528.

¹⁹ Los dos primeros asedios, “Posturas de Santa, imposturas de Gamboa” y “Santa, ciudad mía”, se contienen en mi citado libro de ensayos *El acto textual*. El tercero participa de un ambicioso proyecto editorial en marcha: literatura e historia en el siglo XIX, coordinado por Belem Clark de Lara y Elisa Speckman, y auspiciado por el Instituto de Investigaciones Filológicas, el Instituto de Investigaciones Históricas y el Instituto de Investigaciones Bibliográficas, todos de la UNAM.

- b) en sus páginas autobiográficas, entreveradas con otras semejantes —las de José Juan Tablada, Jesús E. Valenzuela, Ciro B. Ceballos, Nemesio García Naranjo, etcétera— encuentro una fuente constante para mis trabajos orientados a una historia de la literatura mexicana, primero del periodo 1867-1968, y después del entero siglo xx.
- c) la específica lectura de *Santa* sígueme produciendo al mismo tiempo placer y perplejidad. La novela está dentro pero también (¿pero sobre todo?) fuera de la literatura.

Me demoro y abundo en el inciso c). Numerosas y variadas perspectivas abre la lectura contemporánea de *Santa* más allá de una experiencia textual plena (las sub-novelas, las descripciones del sur capitalino todavía región, la asimilación del cuerpo de Santa y el territorio urbano, etcétera). Por ejemplo: la ideología narrativa del autor: ¿alumno, regular u oyente, de la Escuela de Médan?, ¿darwiniano elemental?, ¿documentalista a la postre subjetivo? Por ejemplo: la relación de la quinta de sus obras narrativas con las anteriores y posteriores. Por ejemplo: la estructura interna: ¿cronológica y lineal de primera intención?, ¿simultaneísta?, ¿de ruptura espacial y temporal? Por ejemplo: la “recepción” de la novela en este principio de siglo y en un ambiente Contra-Gamboa. Por ejemplo —y por último por ahora—: la relación tormentosa entre el autor y el principal personaje femenino.

Para el primer punto resulta iluminadora la reaparición de una antología presentada por Laureano Bonet que, allá por los años setenta del siglo xx, abrió un expediente al parecer sepultado por otros: el naturalismo en la literatura.²⁰ Ocasión no sólo para examinar los escritos doctrinales —no me animo a escribir: teóricos— de Émile Zola, discípulo encendido —por acrítico— del científico Claude Bernard, padre de las ciencias de la experimentación, sino para reafirmar la distancia entre manifiesto y acción naturalistas. De lo que, para nuestro asunto, se deriva lo siguiente: si la Francia sempiterna y volteriana del mil ochocientos setenta y tantos se inclinaba bobalicona frente al altar de la ciencia (esa, hoy, en tantos frentes, ramera), ¿por qué sorprendernos de que Gamboa, y con él el México de avanzada emancipadora, cojearan del mismo pie? No debe olvidarse —pero se olvida— que positivismo, Escuela Nacional Preparatoria, Partido

²⁰ Aludo a Émile Zola, *El naturalismo; ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre estética naturalista*, tr. Jaume Fuster, intr. Lauro Bonet, Península, Barcelona, 2002.

Científico y tecnocracia porfirista son cabos de un mismo nudo, al que no escapa la literatura de la época.

Para el aspecto de las relaciones de *Santa* (1903) con *Del natural* (1889), *Apariencias* (1892), *Suprema ley* (1896), *Metamorfosis* (1899), *Reconquista* (1908), *La llaga* (1913) y *El evangelista* (1927), requiérese una especial curiosidad —revestida de paciencia, desde luego— para bajar y subir por un caudal narrativo a trechos azolvado, a trechos yerto. Clave: *Santa*, antes que la oficial *Reconquista*, marca la conversión católica del antiguo “calavera”, aquel —Gutiérrez Nájera *dixit*— de “miradas trepadoras que recorrían el cuerpo de las actrices desde la punta del pie hasta la cresta de los rizos: pálido y descolorido por frecuentes trasnochadas que no tenían pizca de vigilia”.²¹

En cuanto a la estructura, puede anticiparse que *Santa* informa, para su momento, rasgos de ruptura. Uno de ellos, a mi juicio, lo apunta la común carta inaugural, dirigida al escultor Jesús. E. Contreras, que debió llevar también, aunque en forma de X, la firma de la protagonista. Otro rasgo lo constituye la metamorfosis de la urbe: de paisaje a personaje. Zola hubiera dicho que, aquí, el fondo físico no es “neutro” ni “indeterminado” ni “convencional”, notas que censura a la prosa no naturalista; en suma, que, aquí, la descripción cumple su proyecto científico, el de ser un “Estado del medio que determina y completa al hombre”.²² Y estamos, recuérdese, apenas —respecto a la novela mexicana y aun latinoamericana— en 1903. Cosa distinta es que uno de los “descriptores” y descubridores de la Ciudad de México reniegue a la postre, frente a *Santa*, frente a su cuerpo tentador mejor dicho, del instrumental científico y le gane la pasión, su tortura. Pero no nos adelantemos.

El aspecto de la evolución interna, derivado del anterior, se centra en las muchas novelas que *Santa* propone al lector. Basta el subrayado de los extremos. De un lado, la supuesta obediencia de un método objetivo —observación y experimentación—, aplicado a un trozo sanguinolento de vida, la de una zagala metida a mujer de mala nota; de otro, la victoria final de una hagiografía. En otras palabras, de un lado, al comienzo, la víctima social: número en la Inspección de Sanidad, trasto de alquiler en el prostíbulo, animal rabioso en la calle, despreciada por doquier. De otro, al final, la pecadora, la inmoral, la despreciable (que no es lo mismo

²¹ M. Gutiérrez Nájera, *op. cit.*, p. 496.

²² É. Zola, “Sobre la descripción”, en *op. cit.*, pp. 262-264.

que despreciada) que, además, arrastra, en su vía crucis —camino de salvación, de santidad— al macho cabrío e invidente Hipólito. *Ruega, Santa, por nosotros, los lectores.*

¿Y la “recepción”? En este campo, sociológico, antropológico, cultural en suma, todo está por hacer. ¿De cuántos ejemplares —más sobrantes para reposición— consta la edición que manejo esta ocasión? ¿Cuándo se calcula que se agote? ¿Qué clases sociales la están adquiriendo? ¿De qué género, masculino, femenino? Y a la “recepción” literaria deben añadirse las otras, algunas inauguradas precisamente por *Santa* ya en tiempos pos-revolucionarios. Hablo de las del cinematógrafo, el teatro, la música, la pintura e, incluso, último grito de la moda, el videohome en formato de 16 milímetros.²³

El último aspecto mencionado, las relaciones autor-personaje, demanda capítulo aparte.

CINCO: LAS IMPOSTURAS DE GAMBOA

Tomo el título del primer ensayo que dediqué al autor. Ahí afirmo: “Tengo para mí que Santa es imaginada voluptuosamente por Gamboa: el autor, no Hipólito, simple coartada, es quien acecha desde ardientes sombras (quien corrompe y pierde a Santa)”; en suma, que “Federico Gamboa imagina un sexualidad ávida y avasallante que por razones de estado civil, posición y educación, castiga, envilece y pudre «cual pantano brasileño»”.²⁴ Hoy tengo más elementos, según las siguientes premisas:

a) aunque irrite —o desconcierte—, la obra de Gamboa, en su conjunto, participa de la Modernidad. Aunque, para no meternos en un berenjenal, quédome con sólo dos acepciones —interconectadas— del vocablo. Modernidad igual a: lo de hoy, lo actual (Jesús E. Valenzuela).²⁵

²³ Baste un ejemplo. Yamile León, modelo de ropa interior, actriz —recuérdese su labor en “Asesinos del Tráiler” y “Venganza entre las Razas”— y productora de videohome, acaba de declarar a los medios su propósito de realizar “una nueva versión de *Santa*”; pues, aunque parezca un sacrilegio, “no quita el dedo del renglón que marca producir y actuar esa historia clásica de la cinematografía nacional” (*Metro*, 5 de abril del 2003, p. 51).

²⁴ F. Curiel, *El acto textual*, pp. 146 y 155-156.

²⁵ Parecer vertido a propósito de una encuesta. Véase Jesús E. Valenzuela, “Modernismo”, en *Revista Moderna de México*, mayo de 1907, pp. 131-132.

Modernidad igual a: la puesta al día —infraestructura, servicios, gobierno— de una nación.²⁶ Lo que no elimina, junto con las simpatías y convivencias, las diferencias con los modernistas mexicanos; a quienes Gamboa, por ejemplo, achaca la desaparición de “Micrós” (casi en el sentido literal que yo empleo) después de que se publicó *La Rumba*.²⁷

- b) aunque irrite —o desconcierte—, el movimiento literario moderno en nuestro país —fenómeno autonomista que tanto honra al siglo XIX—, sobrepaja al Modernismo. Asimismo comprende, en tanto métodos cientifizantes para capturar narrativamente la realidad, al realismo, al naturalismo y, si me apuran, a cierto costumbrismo.
- c) aunque irrite —o desconcierte—, Gamboa no es un alto funcionario que escribe en sus ratos libres o un escritor que mal lleva asuntos públicos. Por el contrario, informa el caso de un novelista conocedor de la prosapia y cultura del género. Inmenso parecele el dominio de la novela. Más aún que el de la historia y la literatura misma. En el primer caso, porque “cualquier realidad suministrada por aquella, puede volverse objeto de trabajo imaginativo y proporcionar múltiples elementos a las innúmeras combinaciones de su capricho”,²⁸ en el segundo, porque no hay género literario “a cuya vera no pueda colocarse la novela, y utilizar sus medios de acción”.²⁹ Trátese de la epopeya, la tragedia, el drama, la comedia, el poema alegórico, el idilio. Más todavía: a la capacidad atractiva de la novela no escapan ni la filosofía, ni la moral, ni la religión, ni la política, ni la ciencia. De ahí la interminable lista de subgéneros del género novela: heroica, histórica, pastoril, social, realista, picaresca, de aventuras, de intriga, de costumbres, íntima, descriptiva, pedagógica, poética, idealista, romántica, realista, de tesis y —moda de 1914— de ideas.³⁰ Con todo y lo exhaustivo del listado, faltáronle subgéneros de los que me ocuparé al final.

²⁶ Véase Jürgen Habermas, “La modernidad: un proyecto inacabado”, en *Ensayos políticos*, tr. Ramiro García Cotarelo, Península, Barcelona, 1997, pp. 373-399.

²⁷ Véase F. Gamboa, *La novela mexicana*, p. 44.

²⁸ *Ibid.*, p. 14.

²⁹ *Idem.*

³⁰ *Ibid.*, pp. 14-15.

SEIS: VEAMOS

Santa la protagonista, *Santa* la novela y la Ciudad de México son partes de un todo. “Santa, ciudad mía” intitúlase —ya avancé— el segundo de mis asedios a la sexualidad de Santa, al texto que la castiga y a la ciudad que se transforma de Capitanía Virreinal en Urbe Moderna.

Efectivamente, si algún paraje nacional cifra el impulso modernizador desatado a partir de 1867 —no se olvide que la reaparecida República porta, más que gorro frigio, pico y pala, picota—, es, justamente, este capitalino. Para la Ciudad de México, o desde la Ciudad de México, se producen hondas transformaciones en los campos del comercio, de la sanidad, de la criminalidad, del uso del suelo; el tejido social que apresa —pero asimismo cambia, libera, urbaniza— a Santa una vez que ingresa a la cadena productiva —la reproducción le está vedada.

Un ejemplo: entre 1870 y 1894 se legisla en cuestiones civiles, penales, de procedimientos, comercio. Permítaseme una cita ilustrativa de lo que vengo señalando. Nos dice Antonio Santoyo que: “Entre la materialización de proyectos dirigidos a la modernización y los cambios de concepciones, valores y comportamientos, que caracterizaron a la capital mexicana de la segunda mitad del siglo XIX, figuraron no pocas transformaciones a las ideas y práctica relativas al cuerpo humano y sus cuidados”.³¹ Repito: “el cuerpo humano y sus cuidados”. El burdel y sus servicios terciarios, el sexoservicio, no tenían por qué escapar al impulso modernizador. El personaje femenino mítico de la novela mexicana de todos los siglos cifra circunstancias y combates que, por fortuna, empiezan a despejar los análisis de la mentalidad porfirica —hablo de Díaz—, en particular las relaciones macho-hembra. Llamo la atención, sobre el particular, que el mismísimo Sr. Lic. D. Genaro García denunció las diferencias de género en dos explícitos libros de 1891: *La desigualdad de la mujer* y *Apuntes sobre la condición de la mujer*, dato que agradezco a Carmen Ramos Escandón.³² La

³¹ Véase Antonio Santoyo, “Burócratas y mercaderes de la salud. Notas sobre política gubernamental e iniciativas empresariales en torno al equipamiento y los servicios hospitalarios 1880-1910”, en *Modernidad, tradición y alteridad en el cambio de siglo (XIX-XX)*, ed. Claudia Agostoni y Elisa Speckman, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, p. 78.

³² Véase Carmen Ramos Escandón, “Mujeres positivas. Los retos de la modernidad en las relaciones de género y la construcción del parámetro femenino en el fin de siglo

mujer: presa familiar —hogar original, hogar adquirido. Sin transición, respiro, tregua, recapitulación.

Insisto: ¿quién pudre a Santa? No quién la hecha a la mala vida —eventualidad, a la sazón, entre otras varias: el claustro, la fábrica, el matrimonio, el mostrador, el taller de confección; aunque lejos estaba, todavía, el *campus* universitario. No. Más bien: ¿quién la martiriza? ¿La legislación sanitaria? ¿El sistema hospitalario? ¿Las condiciones del sexoservicio? ¿Hipo? ¿El Jarameño? ¿Rubio? ¿Su estrada clientela de post-románticos, post-liberales, positivistas a lo Comte o a lo Spencer, modernistas decadentes o ascencionistas? ¿Elvira, su Directora General? ¿Las contradicciones del autor, metido a una aventura cortesana —como las de antaño— que terminó por inhibirlo, espantarlo?

SIETE: LA PROSTITUTA MODERNA

¿Quién? Descartemos en el mismo orden. Digo que la legislación sanitaria, no. Porque como nos participa el ya citado Antonio Santoyo:

Hacia finales del siglo, las reflexiones más sofisticadas y la implantación de prácticas sistemáticas relativas a la higienización y el saneamiento físico —y moral— se concentraron, de manera especial, en las cárceles, los manicomios, los cuarteles, los hospitales, los asilos, las escuelas, los hoteles y los baños públicos. Las disposiciones oficiales, así como las propuestas y evaluaciones de grupos profesionales —de un fuerte impacto tanto sobre el medio gubernamental como sobre la población en general—, y la publicidad moralizadora que éstas suscitaban en textos especializados y en la prensa, decidieron el futuro de tales espacios. La sensibilidad, concepciones y comportamientos nuevos referentes a ellos resultaron ejemplares para ser aplicados en los restantes ámbitos, tanto públicos como privados.³³

No veo por qué de tal transformación, campañas moralizantes aparte, habrían de excluirse los burdeles. Verdaderos focos de contagio si se toma en cuenta que, como apunta Liborio Villalobos Calderón, a finales del siglo XIX —vísperas del inicio de la redacción de *Santa*—, “en cada uno de

mexicano, 1880-1910”, en *Modernidad, tradición y alteridad*, pp. 291-317.

³³ A. Santoyo, art. cit., p. 79.

los 56 burdeles vendía sus caricias el crecido número de 196.4 obreras del sexo, lo que parece excesivo. Esta cifra tan elevada conduce a imaginar el hacinamiento en el que desarrollaban sus labores”.³⁴

El sistema hospitalario, no. Recordemos simplemente las instalaciones modernísimas, al día en instrumental y equipo, del Hospital Béistegui donde Santa, demasiado tarde, es intervenida quirúrgicamente (“—¡Hipo, Hipo! ¡Esto no parece hospital!... Es tan bonito que hasta creo que voy a sanar”, certifica Santa en medio de la hoguera en que arde día y noche).

Las condiciones del servicio sexual porfiriano, no. La lista de establecimientos posibles objeto de higienización y saneamiento físico y moral —cárceles, manicomios, cuarteles, hospitales, asilos, escuelas, pulquerías, restaurantes—, lo anticipamos ya, no tenía sino que incluir el espacio, a su modo público, del lupanar. Máxime si se considera el número de prostitutas en activo: 11,000.³⁵ En la novela, la inspección sanitaria obligada y periódica encierra algo más que la lascivia abusiva de los médicos encargados. Amén de que el establecimiento donde Santa labora es de cierta distinción.

Hipo, el pianista del burdel, no. Hipo daba vida y ahorros por la prostituta —entrega que termina en expiación, santificación. El Jaraméño y Rubio, menos. Ni los clientes, en lo suyo.

¿Elvira? No. Hablamos de una auténtica profesional. Aduzco como prueba sus palabras previas al debut de la chica todavía olorosa a los aromas chimalistecos —el Chimalistac arcádico y fluvial de entonces: “¿Se ha bañado ya —inquirió volviéndose a Pepa—. ¡Magnífico! No importa, al vestirse esta noche para bajar a la sala, volverás a lavarte, mucha agua, hija, mucha agua...”³⁶ Porque a Elvira le importa el mantenimiento y funcionamiento del servicio, cuida la mercancía —esas “mórbidas curvas”—, instruye —transmite— no sólo consejos de ardidés y triquiñuelas a la hora yacente, sino, también, normas “para la indispensable higiene a que se tiene que apelar con el objeto de correr los menos riesgos en la profesión”.³⁷ Una profesión más, sí, aunque, cómo dudarlo, peligrosa y contaminante. Y de la que Gamboa, al parecer, fue cliente sin mácula. Y no puedo dejar de

³⁴ Véase Liborio Villalobos Calderón, *Las obreras en el Porfiriato*, Plaza y Valdés-UAM Xochimilco, México, 2002, p. 24.

³⁵ *Idem.*

³⁶ F. Gamboa, *Santa*, p. 29.

³⁷ *Idem.*

agregar que el propio narrador de la novela juzga los consejos, normas, instrucciones en suma de la proxeneta: “catecismo completo; un manual perfeccionado y truhanesco de la prostituta moderna. Y de casa galante”.³⁸

Tocamos fondo. Justo hacia la mitad de la novela *Santa* —“un fenómeno aún por desentrañar” en palabras, aunque mercadotécnicas, justas del afortunado editor Grijalbo—, tiene lugar un diálogo revelador sobre el fondo de un desfile de obreros que cambian de turno (una tintorería francesa, diversos talleres).

—Háblame de su cuerpo, Jenaro [...] ¿Cómo es...? Quien murmura suplicante es el ciego Hipólito (todavía “depravado”, aún ajeno al proceso de beatificación).

—Su cuerpo, sí que no lo conozco pa’ decirle a su merced cómo es... Cuando se viste de catrina y que se va por ai al tiatro o a cenar con los “rotos” esos del Clú, la veo más alta ¡palabra!, como si creciera un jeme de los míos ¡tiente usted! (acariciándole su mano abierta), la cintura se le achica y el seno se le levanta... ¡ah! las caderas le engordan y se le ven llenotas, pero nada más; el abrigo y el vestido la cobijan mucho... Cuando hay que verla es cuando no sale y se queda con ese ampón que le dicen bata... entonces se señala toditita... sentada, se le ven los pies chicos, chicos... también como los míos (tentándoseles para rectificar)... y las piernas, que cruza y campanea, son muy bonitas, patrón, delgadas al comenzar, no crea usted. Y luego, yendo pa’riba, gordas, haciéndole una onda onde todos tenemos la carne, atrás... siempre lleva medias negras muy estiradas y que le relucen, sin una arruga... Hasta ai le he visto. Ora, quiere usted que le siga diciendo lo que se le señala más y lo que más le estrujan sus marchantes cuando la jalonean y se la sientan en las piernas, allá en la sala... ¿No se enoja usted?...

Hipólito calla y al callar otorga.

—¡Pues es su seno, patrón! [...] es su seno que le abulta lo mismo que si tuviera un par de palomas echadas y tratando con sus piquitos de agujerar el género del vestido de su dueña, pa’ salir volando... allí están, en su pecho, y nunca se le vuelan, se le quedan en él, asustadas, según veo yo que tiemblan cada vez que las manos de los hombres como que las lastimaran de tanto hacerles cariños.

³⁸ *Idem.*

—¡Ya! —rugió Hipólito enderezándose—, ya no me digas más, porque te pego... ¡Ya veo a Santita, ya la vi; y bendigo a Dios porque soy ciego y no he de verla como la miras tú!³⁹

He aquí el *quid*. Cosa de machos, de machismo posesivo: los marchantes de la casa de Elvira, los rotos del Clú —el Jockey Club—, el Jarameño, Rubio, los médicos practicantes de la Inspección de Sanidad, Hipólito, Jenaro *in pectore* pero, asimismo, Federico Gamboa. La entera “metrópoli viciosa”. Sólo que, en tanto la clientela saborea la poma remunerada; y el Jarameño y Rubio declaran su propósito de exclusividad con costo; y Jenaro se inicia, con una “mezcla de candor de niño y pilleería de granuja”, pero asimismo con ojo clínico, en el voyeurismo; los verdaderos rivales Hipólito y Gamboa —el primero momentáneamente, el segundo hasta morir— optan por la auto-represión (que algunos podrían llamar hipocresía).

“¡Ya!” aúlla el pianista. Ya, no más, o no respondo. Gamboa, por su parte, lleva las manos entrecruzadas a la entrepierna. No obstante la rivalidad mantiénesse hasta el final. Privilegio de autor: con todos, menos con Hipo. Cuando éste, ya sin control, arremete, embiste, para “palpar y saborear el ideal de su vida”, el dispuesto cuerpo de Santa —¡ya *visto* a través de los ojos de Jenaro! — se ve invadido por terribles dolores: “[...] áspides y víboras se le enroscaban en nervios y músculos, y a semejanza de dragones de leyenda o de celosos endriagos heráldicos, se le amontonaban y redoblaban sus desgarramientos, zarpazos y mordeduras, donde menos debieran redoblarlos...”⁴⁰

Aquí no importa la fortuna de la expresión literaria sino la violencia de la prohibición, del castigo. Primero muerta que bajo Hipo... Que “lleque a vieja” — anotación del diario — pero en el cementerio de su pueblo.

La noche del 26 de octubre de 1938, después de escuchar las palabras de colegas académicos celebrando los cincuenta años de aparición de *Al natural*, Federico Gamboa expresa complacido su agradecimiento:

De ahí que la extraordinaria manifestación de esta noche, supere con mucho a mis mayores ambiciones; que la considere, no como estímulo, pues con nosotros los viejos no hay estímulo que valga; sino como desproporcionada

³⁹ *Ibid.*, pp. 141-143.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 302.

recompensa a una labor continua de porción de años, llevada a término aquí y lejos de aquí con los ojos clavados en mi México, más amado mientras más sin ventura; pintándolos a él y a algunos de sus hijos, mis semejantes y hermanos, conforme a mi observación y mi criterio de artista veraz, conforme los tengo vistos y sentidos.⁴¹

Irreprochable auto-retrato. Salvo en el caso de la más afamada —él vivo o muerto— de sus novelas.

OCHO: CONCLUSIONES

Afirmo que, independientemente —o con mayor razón— de su origen cerril, *Santa* estaba abocada a la condición de “prostituta moderna” —camino a la liberación—, en una sociedad modernizante —infraestructura, servicios, literatura, educación. Si no la prosa —realista y exaltada—, sí el personaje femenino. Ya previamente habíalo hecho —prosa y desenlace modernos, modernísimos, en 1882, el Manuel Gutiérrez Nájera de *Por donde se sube al cielo*.⁴² Por donde se sube al cielo, repito; no, como en *Santa*, por donde se baja al cieno.

Celoso de la soberanía nacional ante los embates del Coloso del Norte —que se venga declarándolo *non grato* a la hora durísima del exilio—, Gamboa se muestra opresor con Santa —para no volver a mi tesis de su calentura voyeurista e interpósita. ¿Por qué, si no recuerdo mal, a la heroína de *Metamorfosis* le permite romper el círculo del convento para quemar, sin sufrir castigo alguno, “sus alas de virgen”, y a Santa, presa de Chimalistac, únicamente se lo concede a costa de un hermoso cuerpo zaherido, supurado, torturado, martirizado?

Afirmaba Zola, gurú de Gamboa, que la gran cuestión de la novela de observación y de análisis, “consiste en poner en pie a criaturas vivas que interpreten la comedia humana con la mayor naturalidad posible delante de los lectores”.⁴³ Encuentro, aquí, una doble acepción de lo natural. De un

⁴¹ F. Gamboa *apud Homenaje a don Federico Gamboa*, p. 48.

⁴² Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XI, Narrativa I, Por donde se sube al cielo* (1882), pról., intr., notas e índices Belem Clark de Lara, ed. Ana Elena Díaz Alejo, Universidad Nacional Autónoma de México (*Nueva Biblioteca Mexicana*, 118), México, 1994.

⁴³ É. Zola, *La novela naturalista*, p. 240.

lado, la documentación, el estudio escrupuloso del trozo de vida por novelar. De otro, la simple y llana congruencia. Su mezcla determina el desenlace. Natural. Vaya: lógico.

Por la época, vorazmente modernizadora; por las circunstancias, belleza, vivacidad y agravios femeninos del personaje; Santa debió ascender en el campo de su profesión, entre impuesta y, digámoslo, elegida (como todas las profesiones); aliviar el priapismo de los jóvenes Alfonso Reyes y Julio Torri y los no tan jóvenes Antonio Caso y Jesús T. Acevedo, sus estrictos contemporáneos; poner burdel propio, exigente, elegante; ir de compras vesperales al Centro Mercantil; entrar de lleno, rival de “La Mora” de *La sombra del Caudillo*, en la noche posrevolucionaria; y publicar, ya matrona —quizá en la editorial Diana— sus, a la postre, no tan escandalosas memorias. Esto hubiera sido lo “natural”, lo siglo xx, en una novela declaradamente urbana y, si me apuran, suburbana también (subgéneros, ambos, no enumerados por el autor en su conferencia *La novela mexicana*). Pero don Federico, “El Pájaro” Gamboa, prefirió, a última hora, un subgénero más —tampoco enlistado—: la narrativa de santoral. O sea: el martirio de Santa y, no se haga, el de su propia expiación de mexicano disipado. Por eso Santa no conoció —aunque lo merecía, aunque su origen auguraba la longevidad— Perisur. Lamento decir que, sin embargo, el hipócrita autor dio en el clavo. El del pietista fervor popular.

SI TE DICEN QUE CAÍ

EL DERRUMBE DEL IDILIO EN *SANTA* PROBLEMAS DE INTERACCIÓN DISCURSIVA EN LA NOVELA

MARTHA ELENA MUNGUÍA ZATARAIN
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

El estudio de una novela como *Santa* no puede aportar nada nuevo si únicamente se atienden los aspectos relativos a su constitución como texto literario y se deja de lado el problema de su ubicación en la dinámica vida sociocultural de la época; es preciso intentar restablecer la compleja red de relaciones polémicas que la novela fue tejiendo al interactuar con los otros discursos sociales de los cuales bebió y también se distanció. *Santa* debe ser entendida como respuesta artística a preguntas formuladas en los distintos campos del saber de su tiempo; preguntas que tienen que ver con la ética, la religión, la política, la economía y la ciencia. *Santa* está tejida con los materiales de todos estos discursos que conforman el vasto campo de la cultura. La propuesta artística que articuló esta novela tuvo un poder sugestivo que no se limita a forjar una descendencia literaria y artística —canciones, películas y otras novelas—, sino que alcanzó a constituirse en un punto de referencia obligado en el imaginario popular sobre la prostituta y el burdel, a tal grado que ni la creación del discurso legal o médico de su tiempo pudo sustraerse a su influjo.

Los intelectuales más afectos al Porfiriato y más convencidos de la imparable marcha del progreso, turbados porque algo contradecía y obstaculizaba la llegada a la modernidad, a la verdadera civilización, tuvieron que voltear su atención al análisis de los grandes problemas sociales para detener el mal, cortar de raíz el germen de la putrefacción; en estos afanes, no tuvieron más remedio que dejar sentados diversos testimonios desesperados sobre el atraso del pueblo, la debacle moral inminente, la innegable persistencia de las facetas cada vez más sombrías de la vida capitalina y la

contumaz presencia afrentosa de diversas patologías sociales. Y en esta cruzada se embarcaron todos los hombres que poseían algún saber, alguna voz autorizada.

La conciencia de que la noción de pecado se había vuelto insuficiente para definir y orientar la conducta humana y de que, en esa medida, el discurso religioso resultaba impotente para frenar la caída y garantizar la redención, se agudizó; por ello el llamado de los hombres de ciencia a contribuir a esta noble causa desde todas las posibilidades de representación de las consecuencias del mal. Así lo asienta Julio Guerrero en su examen sobre el crimen en México:

Para que el concepto del pecado y de sus consecuencias fatales para el individuo ó la sociedad pueda tener efecto, no absoluto, pero sí importante en la conducta humana, hoy es indispensable que sea fenomenal, objetivo; es decir, que manifieste lo desastroso de las consecuencias que produce el acto pecaminoso, de una manera inductiva, experimental é irrefutable, sin perjuicio de la forma literaria en que se exponga. Para formularlo así, el Clero es intrínsecamente impotente; porque no conoce científicamente las consecuencias de ningún acto malo; porque está educado para no hacer nunca la exposición científica de ninguna verdad [...]¹

Medicina y literatura se dan la mano para construir el cuadro de la decadencia moral y en esta faena, la prostitución aparece como uno de los males más agudos del momento. En la prostitución se abarca el inquietante problema de la sexualidad femenina, se toca el dilema de las jerarquías sociales, de la moral y del honor, de ahí la proliferación de estudios sobre el tema.

La distancia entre discurso científico y artístico no parecía erigirse como impedimento, porque a la literatura se le podía pedir que hablara con la “verdad” y, dada su naturaleza flexible, podía articularse en el vértice donde confluyen ciencia, religión y deber patrio. Y es precisamente en esta intersección de caminos donde se forjó una novela problemática, polémica, de dudosa orientación y valor ético, porque para hacer eficaz el trazo de la degradación moral, tuvo que apelar a tradiciones y códigos literarios reconocibles por el universo de lectores, tradiciones y lenguajes

¹ Julio Guerrero, *La génesis del crimen en México. Estudio de psiquiatría social*, Librería de la Viuda de Ch. Bouret, París-México, 1901, p. 301.

que inevitablemente entraron en colisión con las expectativas científicas y con las pretensiones morales que alentaban la escritura.

Si, por una parte, *Santa* se creó bajo el imperativo ético de dar cuenta del agudo problema de la prostitución en México y sus fatales consecuencias, por otra, cayó en el horizonte de los científicos como un deleitable texto literario, pero carente de veracidad, por lo que, desde ese punto de vista, podía tener consecuencias perniciosas para la causa noble que lo impulsaba; por ello, los científicos mexicanos buscaron combatir la falta de veracidad en la que incurría ese arte en su ingenuidad y, en su otra faceta de moralistas, le reprocharon las virtuales consecuencias catastróficas que podría acarrear. Es elocuente y nada concesivo el señalamiento del médico Lara y Pardo:

La novela romántica ha hecho de la prostituta, sobre todo en los países de temperamento latino, una heroína. Para todo aquel que no ha visto de esas mujeres más que el desfile cotidiano, en coche, por las avenidas; para todo el que sólo las conoce en medio del salón, bajo la lluvia de luz de los candiles, cubiertas de seda, enmascaradas de afeitte, saturadas de perfume, haciendo la “pose” llamativa, con los ojos fatigados por la vigilia y el ademán de abandono a que se habitúan en su vida de mollicie, cada una de ellas oculta una historia de amor o de infortunio [...]

Y no solamente los novicios, los forasteros, los inexpertos, tienen la tendencia á rodear de una aureola de poesía, y embellecer y purificar ese tipo femenino. ¿Acaso uno de nuestros intelectuales, que es al mismo tiempo un *riveur* impenitente y un literato de gran talento, no ha revestido, en una de sus más deliciosas novelas, de una vestidura exquisita a dos de los personajes que vegetan como en un invernadero, en el ambiente de perversión moral de un prostíbulo? [...] Nuestro temperamento, perezoso, soñador y sensual, nos inclina á esas alucinaciones que constituyen un peligro, en ocasiones formidable.²

La novela, desde esta perspectiva, resulta un estruendoso fracaso en sus pretensiones moralizantes, por mucho que se haya esforzado Gamboa en el dibujo de los horrores del castigo para la mujer caída, por mucho que se ensañe en la carne sufriente de la prostituta degradada, alcohólica y enferma, recurriendo al lente naturalista; por mucho que apele una y otra

² Luis Lara y Pardo, *La prostitución en México*, Librería de la Viuda de Ch. Bouret, México, 1908, pp. 54-55.

vez al código moral católico y conservador, por mucho que enjuicie y condene haciendo aparecer una y otra vez la dominante y unívoca voz autoral. Sin embargo, desde el punto de vista de la tradición literaria, *Santa* es un punto de referencia obligado; el éxito que tuvo es innegable y eso lo reconocen los mismos que la condenan. ¿Cómo ubicamos, entonces, la novela en el cruce de estas contradictorias valoraciones?

Creo poder mostrar que la respuesta se halla en la propia elección de los materiales ideológicos y discursivos para construir el texto, en sus opciones estéticas, en la forma de configurar el mundo novelesco. Gamboa decidió expresar la profundidad de la abyección por medio del contraste con otro ámbito, más luminoso y literariamente prestigioso: postuló la existencia de un mundo idílico previo a la caída que se enfrentará una y otra vez con el tenebroso mundo de la ciudad. Esto, que no encuentra solución artística satisfactoria, se constituye, lo veremos, en un elemento de polémica problemático que trasciende los límites del texto.

Federico Gamboa no quiso o no pudo decidirse por una completa perspectiva naturalista para construir la imagen de la prostitución en México porque esa estética chocaba con su moral católica y conservadora;³ sin embargo, tampoco pudo optar por construir su novela en el código romántico inoperante y ya en descrédito para entonces. Intentó encontrar un punto medio entre la mirada positivista, que lo compelmía a dar respuestas racionales de corte naturalista, y el espíritu romántico, que lo atraía como

³ El problema de la filiación a la escuela naturalista ha sido un tema largamente debatido por la crítica, pues si bien algunos estudiosos aceptan sin mayor discusión que *Santa* responde a los rasgos reconocidos como propiamente naturalistas, otros dedican sus esfuerzos a negar tal pertenencia. Como ejemplo de lo primero véanse: Manuel Prendes Guardiola, *La novela naturalista de Federico Gamboa*, Universidad de la Rioja, Logroño, 2002; María Guadalupe García Barragán, “*Santa*, de Federico Gamboa”, en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, University of Toronto, Toronto, 1980, pp. 290-292, y Ana María Alvarado, “Función del prostíbulo en *Santa* y *Juntacadáveres*”, *Hispanic Journal* 2 (1980), pp. 57-68. Josefina Ludmer también reconoce el régimen literario de *Santa* como realista-naturalista en su artículo “Una lectura de *Santa*”, en *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, ed. Rafael Olea Franco, El Colegio de México, México, 2001, pp. 207-212. En cambio, al negar tal filiación, F. Javier Ordiz Vázquez propone forjar la noción de *paranaturalismo* para dar cuenta de la estética de este tipo de novelas que recogen parcialmente el influjo del naturalismo francés (“*Santa* o el espejismo naturalista”, *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana*, ed. Pamela Bacarisse, University of Pittsburgh, 1995, t. II, pp. 255-258).

solución estética e ideológica a sus problemas de expresión. La conciliación entre ambas perspectivas no se produjo —acaso porque son inconciliables—, y la novela se despliega como un campo de tensión y pugna entre dos fuerzas estéticas, dos visiones, dos lenguajes, dos intencionalidades —atracción y rechazo por lo abyecto; compasión y condena; oscilación entre el deseo estético de conmover y el imperativo ético de predicar.

Santa configura dos espacios antitéticos, no sólo física, sino también histórica y moralmente opuestos, dos espacios que constituyen dos formas de vida, dos opciones éticas, dos espacios más simbólicos que reales: de una parte lo rural, configurado como Edén perdido, asociado con la naturaleza, la inocencia, la moral, la verdad y, del otro, la ciudad, no como escenario de la modernidad y del progreso, sino como el espacio del crimen, de la aberración moral, terreno propicio para el desarrollo de lo más indigno del hombre. Estas imágenes responden a códigos perfectamente establecidos y reconocibles en la tradición literaria, pero resultan muy problemáticas en el seno de la ideología porfirista, que atribuía a lo rural el atraso, los males atávicos, el freno a la modernidad y el progreso, proceso que sólo podía darse en el espacio citadino.

En este trabajo me centraré en la revisión del proceso de construcción artística del idilio y la problemática que este propósito representaba para Gamboa, dada la imposibilidad de apelar a un idilio pleno en ese momento histórico.⁴ Desde mi punto de vista, son estos conflictos y ambigüedades los que propician las lecturas contradictorias y las valoraciones encontradas de la novela.

LA CONSTRUCCIÓN DEL IDILIO

Al iniciarse en la prostitución, Santa recuerda su vida anterior. La reconstrucción de ese pasado, dirigida por el narrador, da ocasión para la génesis del idilio, que se constituirá en el contrapunto necesario de todo el ámbito

⁴ Debra A. Castillo ha visto con mucha claridad esta oposición fundante que plantea Gamboa entre mundo rural, en tanto paraíso perdido, y ciudad como espacio de degradación; sin embargo, ella dedica mayor espacio en su análisis a las formas de representación del proceso de hundimiento que sufre Santa en la capital (“Meat Shop Memories: Federico Gamboa’s *Santa*”, *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, 1994-1995, núm. 40-41, pp. 175-192).

ciudadino, nocturno, de crápula, en el que los personajes se moverán. Es decir, el idilio se evoca desde una cama ignominiosa y contaminada por el pecado y esto determina el tono nostálgico e idealizante con el que se recrea; a su vez, todo el mundo lujurioso y extraviado del burdel remitirá, contrastante, una y otra vez, a aquel ámbito pretendidamente natural, armónico y ya perdido para siempre. El idilio se construye en la única analepsis de la novela y esa evocación dolorida se conforma como punto de referencia moral al que con frecuencia estará remitiendo el narrador.

Idilio ha sido una de esas palabras vagas, comodín al que se recurre para designar, por ejemplo, la relación amorosa entre dos personas, pero también para describir un estado idealizado, un cuadro de felicidad. Se ha empleado, además, para nombrar un género literario particular, el pastoril, el que viene de las églogas de Virgilio.⁵ En su estudio de poética histórica sobre el tiempo y el espacio, Bajtín retoma la noción y le da una orientación precisa para explicar la trayectoria que ha seguido ese cronotopo en la novela europea. Bajtín reconoce la existencia de los siguientes idilios puros: el del amor (cuya variante principal es el pastoril), el del trabajo agrícola, el del trabajo artesanal y el idilio familiar. A partir de ellos se pueden presentar los tipos mixtos.⁶ Todos los tipos de idilio comparten una especial relación del tiempo con el espacio: la sujeción orgánica, la fijación de la vida y sus acontecimientos a un cierto lugar, al país, las montañas, los valles natales, etcétera; la vida es inseparable de ese rincón en el que han vivido abuelos, padres y vivirán hijos y nietos. Se trata de un microuniverso particular, autosuficiente, cerrado, sin nexos con el resto del mundo. El tiempo ahí es unitario, la cuna y la tumba se unen en ese rincón, en esa casa paterna. La segunda particularidad que marca Bajtín es que en el idilio sólo importan ciertos hechos fundamentales de la vida: el amor, el nacimiento, la muerte, el matrimonio, el trabajo, la comida, la bebida, las edades, sin contrastes entre ellas; pero otros hechos se subliman, como el sexual. El tercer rasgo del idilio es la combinación de la vida humana con la de la naturaleza, unidas en sus ritmos: se exalta la simplicidad de la vida en el seno de lo natural.

⁵ Cfr. J. Corominas y J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid, 1989, s. v. "ver".

⁶ Mijaíl Bajtín, "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela", en *Teoría y estética de la novela*, tr. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989, pp. 376-377.

Federico Gamboa es heredero de la larga tradición del idilio en la literatura universal e hispanoamericana,⁷ pero sobre todo, no hay que olvidar la constante recreación nostálgica del idilio que se estaba dando en su época, en particular en la poesía mexicana.⁸ Si Gamboa incorpora el género en su novela, no es porque hubiera creído en la existencia inmediata de esta vida feliz, sino, por una parte, como un proyecto de vida ética y, por otra, desde el punto de vista artístico, como un artificio que le resulta muy eficaz para perfilar, por contraste, el mundo de la ciudad —una ciudad que se iba ensanchando y devoraba a su paso espacios naturales, formas familiares de relación y valores morales.⁹ Gamboa hace un guiño a sus lectores al insertarse en esta reconocida visión arquetéptica; pero, como

⁷ En el ámbito hispanoamericano, *María* (1867), de Jorge Isaacs, representa el ejemplo más logrado de creación literaria de un paraíso perdido evocado desde la nostalgia peserosa de un hoy distante que marca la imposibilidad de retorno al estado feliz. En particular, dos estudios críticos han señalado los elementos textuales que apuntan hacia una explicación más terrenal y problemática del derrumbe del estado idílico, los cuales fueron apenas insinuados por Isaacs, quien opta por identificar la fatalidad de un mal congénito que lleva a la muerte de la heroína como la causa del derrumbe de ese idilio. Véase Sylvia Molloy, "Paraíso perdido y economía terrenal en *María*", *Sin Nombre*, 14 (1984), pp. 36-55, y Françoise Perus, *De selvas y selváticos. Ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera*, Plaza & Janés-Universidad Nacional de Colombia-Universidad de los Andes, Bogotá, 1998.

⁸ Para que se aprecie la vigencia del tópico, remito a unos cuantos ejemplos: "Idilio salvaje" y "Ocaso" de Manuel José Othón (*Poemas rústicos*, ed. facs., Factoría, México, 1997); "Beatus ille" e "Idilio" de Salvador Díaz Mirón; "Aldea andaluza" de Francisco A. de Icaza; "La balada de la vuelta del juglar" de Luis G. Urbina (en *Antología de la poesía mexicana moderna* [1928], ed. Jorge Cuesta, FCE-SEP, México, 1985).

⁹ A este respecto, Beatriz Sarlo dice que la "edad dorada", en cuanto tópico con el que podemos relacionar el del idilio, "es la configuración literaria de la estructura ideológico-afectiva que emerge de las desazones causadas por lo nuevo: restituye en el plano de lo simbólico un orden que se estima más justo, aunque nunca haya existido objetivamente y sea, más bien, una respuesta al cambio antes que una memoria del pasado". Añade que resulta especialmente permeable a las operaciones de una ideología conservadora y, cuando es literariamente exitoso, no se convierte sólo en apología de un sistema de propiedad, sino también en una configuración de nexos morales, afectivos e intelectuales que se presentan como más dignos y humanos, que es justamente el proyecto ético de Gamboa (*Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988, pp. 32 y 33).

veremos, el Edén que él construye es muy particular y está lleno de fisuras, sin ninguna posibilidad de futuro; por eso la ambigüedad y la contradicción constantes.

El primer y más obvio resultado de este apelar a lo idílico es la creación de una imagen particular y problemática de la prostituta, cuya génesis se explica desde una perspectiva romántica e idealizante: la prostituta que puebla los burdeles y que se hunde en el fango es la doncella deshonrada por un malvado seductor.¹⁰ En este punto se levantan las voces airadas de los científicos del Porfiriato y señalan la deficiente propuesta ética que representa esta versión frente a los fríos datos que aporta la estadística y que interpretados se traducen en que: ninguna prostituta es princesa, ni un ángel caído, ni una víctima, ni una sacrificada... “Cada una de esas mujeres, con excepciones que, cuando se presentan, llegan a hacer época en los anales del demi-monde mexicano, ha sido cocinera, lavandera, frutera; o hija de un jornalero, del peón esclavo que pertenece, él y su familia, incondicionalmente al capataz o al mayordomo”, de tal modo, pues, que esas doncellas ni han sido desfloradas por los ricos, ni por los generosos, ni por los elegantes, ni apolíneos seductores, sino por los “obreros, los sirvientes, la hez social”.¹¹

Puede apreciarse, pues, cómo Gamboa opta por distanciarse del naturalismo científicista y prefiere afiliarse, en este punto, a los resabios de la tradición romántica, y con esta elección estética gana su lugar en el gusto del público lector y en la imaginación popular, pero provoca el reproche de los científicos de la época por su falta de apego a la verdad, pues para ellos la literatura no podía cumplir función más importante que la de dar ejemplos y enderezar conductas erradas.

Los elementos que se movilizan para construir el idilio son múltiples y siempre problemáticos, como se irá viendo. La recurrencia a la naturaleza es condición *sine qua non* para que haya idilio. Se postula el vínculo del hombre con la naturaleza, pero en esta novela el nexa es apenas sostenido por Santa en su entendimiento y su armónica fusión anímica con los elementos naturales. La felicidad aparece enredada en la trama de esa naturaleza inocente, inofensiva:

¹⁰ “cándida rosa en el Edén crecida/ y por manos infames deshojada”, había escrito algunos años antes Antonio Plaza en su memorable poema “A una ramera” (A. Plaza, *Poesías*, pról. Juan de Dios Peza, Casa Editorial Maucci, Barcelona, s. a., p. 73).

¹¹ Luis Lara y Pardo, *op. cit.*, p. 57.

Fuera de estas cuitas y otras por el estilo, una existencia sin nubes, un desarrollo suave, un embellecimiento progresivo, adorando a su madre, cuidando de sus hermanos, respirando fuerte y riendo no tan a solas, no, que presumo, de envidia más de una vez le hicieron coro su clarín, su cenzontle y su jilguero, los naranjos del patio, las ondas del río, los ramajes de los árboles [...] ¹²

El narrador insistirá en el vínculo entre la naturaleza y Santa para lograr perfilar con nitidez el mundo idílico de Chimalistac, y ello le permitirá marcar más tajantemente el extremo de su caída: “Y uno de esos atardeceres en que Santa, sin advertirlo, entraba en casta y meditativa comunión con la naturaleza [...]” (p. 106). La recurrencia al calificativo “casta” para aludir a esa comunión siembra en el texto la contraposición de los dos horizontes: el de la virtud frente al del pecado, y estas alusiones a la pureza, a la virginidad, a la inocencia y castidad de la Santa púber serán frecuentes a lo largo de todo el capítulo segundo. Esta natural fusión con el lugar de nacimiento, con la vida de los pájaros, las plantas, el agua, chocará una y otra vez con la afectación que despliega Santa en su vida de cortesana refinada y triunfal, pero degradada.

La inusual belleza de Santa es otro rasgo más de su pertenencia a la naturaleza, es parte de la armonía con el universo en el que vive. La belleza de Santa se vincula de manera inexorable con la inocencia, la plenitud: “gala del pueblo; ambición de mozos y envidia de mozas; sana, feliz, pura...” (p. 99). Si bien el narrador no se detiene nunca a hacer una descripción plástica de los rasgos físicos de Santa, la serie de alusiones que acumula hace pensar que su modelo estético corresponde nítidamente a los perfiles trazados por el discurso médico de la época, que no tuvo empacho en definir el tipo ideal de las mujeres que pertenecen a los altos estratos de la sociedad, porque esta parte de la ideología dominante, sí podía compartirla sin conflictos Gamboa:

De estatura más bien alta que baja; esbeltas de talle y seno turgente, la tez de un pálido trigüeño que sonrosan con facilidad los rubores de la modestia; pelo negro o castaño oscuro, suave, largo y abundante, pies y manos pequeños, ojos negros rasgados, y de miradas entornadas, en los que brillan las ideas

¹² Federico Gamboa, *Santa*, ed. Javier Ordiz, Cátedra, Madrid, 2002, p. 100. Todas las citas de la novela corresponden a esta edición, por lo que, en adelante, sólo indicaré la página entre paréntesis.

más puras; van y vienen constantemente, con su andar nervioso, por los corredores llenos de macetas y pájaros, o bajo los portieres de las piezas, llevando al niño asido de su falda y difundiendo vida y contento en la casa donde reinan sobre esposos, hermanos, hijos y servidumbre con el imperio indisputable del amor.¹³

La belleza natural de Santa responde, sin duda, a este tipo nacional de la “mujer decente”, destinada a la preservación del orden y la paz. Es, sin embargo, la belleza la que de forma paulatina irá convirtiendo a Santa en objeto de deseos impuro. El primero en mirarla de manera lujuriosa y con ansias de apropiación es el alférez Beltrán, su seductor, quien “ardía en deseos de morder aquella fruta tan en sazón” (p. 112). El narrador decide ignorar que la sola presencia de la mirada lujuriosa sería suficiente para acabar con el idilio y a pesar de ésta, sigue en su empeño idealizante. En aquel momento en que Santa todavía conservaba su pureza, era vista como una fruta anhelada y he aquí todavía la permanencia del nexo con lo natural, aunque ya está ahí la anunciación implacable del pecado original. Más tarde, ya prostituta, su físico la convierte en carne que despierta la apetencia de la ciudad lúbrica y su belleza se va presentando fragmentadamente; ya no es fruta inocente, ya no es una mujer, es pura carne cuyo valor puede tasarse también por medio del sentido del gusto:¹⁴ “Más que sensual apetito, parecía una ansia de estrujar, destruir y enfermar esa carne sabrosa y picante que no se rehusaba ni defendía; carne de extravío y de infamia, cuya dueña, y juzgando piadosamente, pararía en el infierno; carne mansa y obediente, a la que con impunidad podía hacerle cada cual lo que mejor le cuadrase” (p. 126).

La disociación entre cuerpo y alma es nítida, de tal forma que la mujer prostituida se convierte en pura carnalidad, sin posibilidad de redimir su alma. Así, la belleza cambia su carácter; por esta mediación, Santa se convierte en mujer destinada a ser vista, a ser admirada, a ser deseada como objeto, más aún, a ser paladeada e ingerida como bocado: “[Santa] recordaba la vulgar fisonomía de un enfermero que la miraba, la miraba como con ganas de comérsela...” (p. 79).

La atemporalidad en la que discurre la vida de Santa antes de su caída es otro rasgo definidor del idilio: el tiempo no corre ahí, apenas se percibe

¹³ Julio Guerrero, *op. cit.*, p. 181.

¹⁴ Sobre este tema puede verse el citado artículo de Debra A. Castillo.

en los cambios fisiológicos que esa niña va experimentando, hasta llegar al despertar de sus deseos eróticos bajo la mirada censuradora del sacerdote que exige silencio y disimulo:

¿Por qué se le endurecerán las carnes, sin perder su suavidad sedeña? ... ¿Por qué se habrán ensanchado sus caderas?... [se pregunta el narrador, haciendo eco de la inocencia bucólica de Santa] ¿Por qué sus senos, mucho más marcados que cuando niña, ¡oh!, pero mucho más y hace tanto tiempo que no lo era, lucen ahora dos botones de rosa y tiemblan y duelen al curioso palpar de sus propios dedos? ... ¿por qué el padre, en el confesionario, no la deja contarle estas minucias y le aconseja no mirarlas? (p. 99).

El narrador puede aludir al despertar de la sexualidad de Santa, pero ella no; a Santa le estaba vedada la palabra erótica por su propio bien y por la preservación del orden; por este motivo, la madre la conmina a callar cuando la muchacha intenta obtener una explicación sobre el fenómeno de la menstruación que acaba de experimentar: “—¡Chist!, esas cosas no se cuentan, sino que se callan y ocultan” (p. 107). El silencio alrededor de la fisiología y la sexualidad es señal de pureza y castidad; por ello, en el ánimo de la muchacha recién corrompida se opondrá drásticamente la “desvergüenza” con la que se expresan las prostitutas en el burdel: “Sin pena ni reparos, denominaba por su verdadero nombre las mayores enormidades” (p. 82). El mundo idílico es un mundo de pudor; en el burdel, en cambio, todo se nombra.

El idilio es un espacio dominado armónicamente por los valores religiosos; la virtud del hogar familiar es ante todo virtud cristiana. Prueba de ello son los múltiples objetos religiosos distribuidos por la casa. El Santo Niño en escultura, la litografía de la Virgen de la Soledad, el cromo de la Virgen de Guadalupe, la palma amarillenta, todos ellos convierten la casa en santuario, garantes de la santidad, de la inocencia, de la bondad del lugar, de la dicha que se vive dentro del núcleo familiar. Más tarde, Santa tendrá que despojarse del escapulario que llevaba, tendrá que evitar nombrar a Dios y además será expulsada de la iglesia. La reconciliación y el retorno al seno religioso sólo serán posibles en la sepultura y por la intermediación del rezo que Hipólito levanta por ella para su salvación, porque en vida el propio narrador la ha condenado.

LAS FISURAS DEL IDILIO

Ahora bien, como ya apuntaba líneas arriba, el autor sabe de la imposibilidad de un idilio pleno y por ello su construcción es contradictoria y problemática. Están por todos lados los signos de la debacle, de la inminencia del derrumbe, y no se puede menos que consignar algunos de estos síntomas: el idilio no se vive en una tierra lejana, extraña, y en esa medida más pura y virginal, más propicia para el ensueño; se trata aquí de un espacio peligrosamente colindante con el bullicio y la corrupción de la ciudad que ya la toca, la cerca, la amenaza, la contamina. Chimalistac, a principios de siglo, ha dejado de ser un espacio natural y cada vez se está volviendo más una isla a punto de ser devorada por la ciudad monstruosa en su incesante camino de modernización.

El vínculo con la naturaleza es tan endeble que sólo lo sostiene la vida bucólica de Santa; pero el trabajo de los hombres ya no está en la tierra, se ha perdido el contacto genuino, productivo con la naturaleza. Esteban y Fabián, los hermanos de Santa, “los que proporcionan el dinero” (p. 98), no cultivan nada, no son artifices de ninguna creación. Han sido absorbidos por la modernidad industrial: son obreros de una fábrica de tejidos en la vecina población de Contreras; realizan un trabajo mecanizado. Cuando los hombres dejan de producir lo que consumen y tienen que salir a vender su fuerza de trabajo, el mundo autárquico que supone el idilio se resquebraja desde sus propios cimientos.

El orden patriarcal, inherente al idilio, por un lado, aparece resquebrajado desde el principio por la ausencia derivada de la muerte del padre; sin embargo, aunque el núcleo familiar ya no sea firme, logra sostenerse, así sea de forma precaria, gracias a la presencia de las dos figuras masculinas en quienes recae el sustento de la familia. Por otro lado, el narrador no puede ignorar la verdadera condición nada idílica en la que esas familias rurales a punto de ser absorbidas por la modernidad están sobreviviendo en las industrias: “El monstruo insaciable y cruel, devorador de obreros, desde pequeños por él atraídos y utilizados y a quienes desecha, cuando no muertos, estropeados o ancianos, sin volver a recordarlos, como desecha los detritus industriales y las aguas sucias de sus calderas” (p. 110).

Los sueños ya no tienen marcha atrás para reconciliarse con la naturaleza, por un trabajo creativo, sino que han cambiado de orientación y ahora se trata de soñar con el ascenso de clase social: dejar de ser obreros que mal venden su fuerza de trabajo, para convertirse en capitalistas industriales.

La armonía esencial se ha quebrado y la mirada aguda del narrador lo aprehende. Sin embargo, en ningún momento está dispuesto a reconocer que sea la existencia de este nuevo orden injusto lo que provoca el derrumbe del idilio: “No se desaniman Fabián y Esteban, resígnanse a continuar en su esclavitud mansa de bestias humanas que practican la honradez, y a fin de huir de las malas tentaciones, aproxímanse a Agustina y Santa” (*loc. cit.*). Si el mundo ha perdido la posibilidad de ser idílico porque las condiciones sociales ya no lo permiten, es preciso reorientar el planteamiento hacia el problema de los valores morales; así, la honradez, la decencia, la dignidad, la pureza, se erigen en los valores absolutos y definitorios de un ámbito, de una forma de vida que todavía pueden hacer confiable ese espacio y acercarlo al idilio por la intermediación de la familia en tanto núcleo todavía intocado.

Es preciso observar, en consecuencia, que son los hombres los que han sido alcanzados por la modernidad alienante y por ello buscan el consuelo en el cobijo amoroso de las mujeres de la familia. La inocencia de las mujeres se preserva porque ellas se quedan atadas a lo rural, a lo idílico. Por lo mismo, la caída de la mujer es siempre más profunda e inquietante: en el imaginario masculino, las mujeres pertenecen por naturaleza al mundo idílico, se les ha asignado el papel de guardianas del *status quo* porque los estudios médicos, psiquiátricos, reforzados por argumentos religiosos, llegaron a la conclusión de que la mujer, por su misma naturaleza, es más conservadora que creadora.¹⁵

El narrador acumula una gran cantidad de síntomas de la inminencia de la caída relativos al proceso de modernización injusto y fragmentado y, a pesar de ello, elige presentar el origen del derrumbe como un problema moral. Si el mundo idílico se contaminó, fue porque Santa traspasó las fronteras espaciales y éticas que lo enmarcaban. Por ello, Santa, la transgresora, se degrada y queda fuera, al margen de ese armónico universo familiar casi sagrado. Santa aborta y en el derramamiento de sangre se revela su crimen; por ello es expulsada del paraíso. La sangre vertida en su primera menstruación fue ocultada, como se lo pidió la madre, pero la sangre que corrió a raudales en el aborto exhibió la deshonra de Santa, y ésa no pudo ni quiso nadie silenciarla. La sangre es la señal de su impureza;

¹⁵ Véase el estudio de la construcción de este discurso especialmente dirigido a las obreras en Verena Radkau, “*Por la debilidad de nuestro ser*”: *mujeres del pueblo en la paz porfiriana*, Cuadernos de la Casa Chata-SEP, México, 1989.

pero su castigo lo recibirá sobre todo porque ha roto el pacto implícito del idilio: la mujer es la que resguarda la semilla que fructificará y si ella cae, se derrumba también el hogar, la posibilidad de la trascendencia. Cuanto más pura ha sido una mujer que peca, más honda tiene que ser la caída, y aquí es precisamente el contraste lo que crea la posibilidad de la conmisericordia explotada por el relato de forma constante.

Al haber elegido la seducción y la entrega de la virginidad al seductor como el punto de ruptura que creará la primera condición para que Santa se prostituya después, Gamboa contradice el discurso de su época, el frío dato de la estadística que indica el origen de las prostitutas;¹⁶ pero su opción no es puramente una concesión a cierto código literario, sino que resulta efectista y consecuente con la otra faceta de la ideología dominante: en la castidad de la doncella radica la honra de toda la familia, de ahí la importancia de ejercer el control total sobre el cuerpo y la voluntad de la mujer, única manera de salvaguardar el futuro de la familia y el orden social.

El idilio es en esta novela pura sublimación que contrasta con el total extravío de la ciudad pecadora. Si ese mundo bucólico e idealizado se derrumbó, no es a causa del resquebrajamiento de la estructura social y productiva, sino que tiene su razón de ser en la pérdida de los auténticos valores cristianos del respeto, la castidad, la honradez. Incluso, la voluntad del narrador de dejar al margen las verdaderas causas del derrumbe es tan aguda que, al aventurar las posibles explicaciones de la caída de Santa, apela a argumentos genéticos:

Y por lo pronto que se connaturalizó con su nuevo y degradante estado, es de presumir que en la sangre llevara los gérmenes de muy vieja lascivia de algún tarabuelo que en ella resucitaba con vicios y todo. Rápida fue su aclimatación,

¹⁶ De las 620 mujeres inscritas en la Inspección de Sanidad en 1904, 136 habían sido antes domésticas, 27 planchadoras, 26 cigarreras, 41 tejedoras, 33 tortilleras, etcétera, de ahí que el médico Lara y Pardo concluya que: "Al hablar de la procedencia de las mujeres que se inscriben en los registros de Sanidad, veremos que un gran número de ellas han pasado antes por el servicio doméstico, en el que, muy probablemente, se les desarrolló el hábito vicioso que las condujo después a los lupanares" (*op. cit.*, p. 26). Páginas más adelante, en franco tono polémico con la propuesta formulada por Gamboa, argumenta: "No pasa de ser una novela, el relato de la mujer seducida que, rechazada de la casa paterna, va a buscar un refugio en el burdel cuando acaba de perder el armiño de su inocencia" (pp. 91-92).

con lo que a las claras se prueba que la chica no era nacida para lo honrado y derecho, a menos que alguien la hubiese encaminado por ahí, acompañándola y levantándola, caso que flaqueara (p. 127).

Es imposible no preguntarse por qué en este punto Gamboa sí se afilia a la convicción científica de su momento que explicaba la causa de la prostitución como un problema de degeneración genética, aunque esta afiliación marcara, de entrada, una aguda e irresoluble contradicción con su propuesta del idilio, pues nada más lejano al idilio que la corrupción física y moral, por mucho que quiera remitir el hecho a un paso remoto e inalcanzable.

De no comprometerse con la explicación científica predominante en su momento —“La ciencia ha llegado a demostrar que la prostitución es un estado de inferioridad psicológica y social, una degeneración, como lo es la vagancia, como es la mendicidad, la criminalidad, como lo son todas las formas de parasitismo, desde los audaces predadores hasta los holgazanes rentistas”—,¹⁷ Gamboa hubiera tenido que apelar a otra clase de hipótesis que hubiera colisionado de manera más radical con su propuesta ideológica; por ejemplo: la mujer se prostituye por hambre, por falta de educación y posibilidades de desarrollo, la prostitución es un indicio de la explotación y la cosificación de la mujer en un sistema injusto y desigual, etcétera. En cambio, el narrador se permite abrir esta vacilante posibilidad explicativa en el propio discurso de Santa: “Vengo —agregó— porque ya no quepo en mi casa, porque me han echado mi madre y mis hermanos, porque no sé trabajar, y sobre todo... porque juré que pararía en esto y no me lo creyeron.” (p. 76). De este modo, Santa no se hace prostituta porque hacia allá la llevó un estado moral cristiano, patriarcal y represivo; se prostituye, un poco porque no sabe trabajar, pero *sobre todo* por cumplir una promesa. Hasta este grado la lógica de la novela intenta sostener la importancia de la ética: ella se prostituye porque ha empeñado su palabra (y esto a pesar de que en la escena de la expulsión de la casa materna no aparece esa promesa de Santa).

En estas explicaciones podemos apreciar cómo el autor-narrador decidió no atender las razones sociales que darían cuenta de la decisión de Santa; y no prestó oídos porque debía mantener la ilusión del idilio intocado como posibilidad de vida y como oferta ideológica ante la perversión

¹⁷ *Ibid.*, p. 108.

de la modernidad. Por ello el narrador oscila entre una visión naturalista y la preservación de una emoción romántica. Mantiene en pie la idea de que la mujer es débil por naturaleza, por ello la necesidad de control y dominio. Entonces, el idilio no se derrumba a causa de que la mujer sea un blanco fácil de corromper dadas las condiciones en las que debe defender su honra: sin oficio, sin educación para el trabajo, sin independencia. Pero Gamboa no es del todo consecuente con su adhesión ideológica y estética naturalista, pues en esta lógica, la única explicación que cabría sería la que dan las estadísticas: son las mujeres pobres, en particular las sirvientas, las que con mayor facilidad “caen en el vicio”, por una inferioridad psicológica puesto que la vida para ellas es más fácil, “dado que las oportunidades de trabajo son mayores y sus necesidades mínimas”.¹⁸ En este punto, Gamboa decide preservar la idealización de su personaje distanciándola del medio socioeconómico y cultural de donde surgen las prostitutas en México. Estas decisiones argumentales lo distinguen de la estética naturalista.

En la detallada exploración del mundo de crápula y en el rastreo de las huellas del envejecimiento de su personaje, el autor, sin embargo, no concedió tampoco totalmente a sumergirse y explorar todos los laberintos de la perdición porque quería salvaguardar puntos intocados que permitieran, aunque sea remotamente, la salvación de Santa: por ejemplo, la heroína se niega de manera explícita a aceptar mancharse con la última de las depravaciones en las que, lo sabía todo mundo, solían vivir las prostitutas: la práctica del “safismo”. En este aspecto Santa es inocente y es un punto a su favor en medio de la corrupción en la que vive. Por más que el narrador trace el cuadro de los más bajos fondos sociales hasta donde rodó Santa, tampoco la hace prostituta vagabunda, explotada por un proxeneta. Santa nunca conoció la faceta degradada de la prostituta que le paga a un hombre su amor y su protección. Estos hechos la hubieran hecho descender sin redención en la escala moral. En cambio, es mejor que sea siempre víctima, que sufra con pasividad su gradual caída sin ninguna responsabilidad verdadera.

Importa, por último, hacer referencia al problema del nombre de la protagonista, porque también es indicador del proyecto de Gamboa. En el mundo familiar idílico que crea el narrador, el nombre de Santa es forjador de una identidad armónica entre el paraíso que habitaba y la pureza de su vida. La recurrencia a este nombre ubica una vez más el referente en

¹⁸ *Ibid.*, p. 110.

el ámbito cristiano con su concepción de caída y de expulsión del Edén. El derrumbe del idilio también tiene que ver aquí con la pérdida de la identidad original. Santa pierde su identidad al haber entregado su virginidad al militar y haberse hundido en el abismo. Las prostitutas cambian sus nombres, se imponen uno que proteja su anterior identidad —porque ésta además siempre está ligada a la familia— y que les forje una nueva. Sin embargo, Santa no lo cambia porque no resulta necesario: ahora se ha invertido su verdadero sentido y evoca así la caída con mayor crudeza: se vuelve un recurso artificioso, un sarcasmo, de tal suerte que su propio nombre se convierte en sinécdoque del sacrilegio que está cometiendo: “—Eso, eso es, Santa ¡mira que tiene gracia!... ¡Santa!... Sólo tu nombre te dará dinero, ya lo creo” (p. 75). Santa se forja una nueva identidad en el burdel y hasta su propio nombre transmuta su sentido, ahora que se ha perdido el nexo, la correspondencia natural que había antes entre palabra y referente. En el último burdel se lo cambian por Loreto, pero es un momento de absoluta decadencia, donde el nombre de Santa hubiera sido grotesco y no objeto de atracción. El nombre de Santa volverá a pertenecerle cuando haya pagado su abyección con el sufrimiento en sus carnes y pueda iniciar el camino de regreso a la reconciliación que sólo puede darse en la tumba.

El espacio idílico no reduce su existencia a los marcos del segundo capítulo, en el que Santa evoca su pasado de muchacha pura. Su presencia es constante en tanto referencia moral, en tanto proyecto de vida imposible en el escándalo de la ciudad nocturna. Incluso, cuando el hundimiento de Santa se profundiza, más obsesivamente recuerda su remoto paraíso perdido y el idilio se vuelve contenido del delirio alcohólico: “el alcohol conducíala a su pueblecito de Chimalistac, a su casita blanca con naranjos y gallinas, al regazo de su madre, al honesto querer de sus dos hermanos honorables” (p. 319). Obsérvese cómo la evocación está marcada siempre por epítetos contrastantes con el mundo en el que Santa se ha perdido: “honesto” tenía que ser el querer, para que se estrellara con el deshonesto amor de los hombres que han rodeado a la prostituta, y “honorables” los hermanos frente a la deshonra en la que ella y todo su mundo están sumidos.

En los sueños y en el ofrecimiento de amor de Hipólito, se siembra a lo largo del texto la posibilidad de volver al idilio. Se trata, sin embargo, de una pureza y una naturalidad prácticamente vedadas porque el ciego y la prostituta son dos monstruos que se han enlodado una y otra vez con todas las depravaciones; por ello sólo pueden tener un mínimo asomo al

paraíso, cuando Santa está al borde de la tumba, pero es un paraíso ya infértil, sin futuro. Santa debió sufrir tremendos dolores por el cáncer que la carcomía para poder limpiarse del pecado y hacerse merecedora del perdón divino: “¡A Dios se asciende por el amor o por el sufrimiento!” (p. 362). Santa puede reintegrarse al idilio sólo desde su sepultura, cuando se ha reconciliado con el amor y con la religión.

Santa es una novela que responde a su momento histórico, que se liga a una sólida tradición, no como epígono de otros textos consagrados, sino que participa con voz propia. La novela se inscribe y se reconoce en el tipo de textos protagonizados por mujeres como Anna Karenina, La Regenta, Madame Bovary, Naná, personajes femeninos que, sin embargo, como apuntan Sonia Núñez Puente y Lucía Etxebarria, “están descritos desde el ojo masculino, que los observa con una mezcla de reverencia y temor. No es casualidad que todas las citadas conozcan un fin trágico”.¹⁹ El narrador de *Santa* oscila constantemente entre la devoción que le provoca la contemplación de su personaje y el terror que le inspira su oficio transgresor. La mirada es en la novela otra forma de la apropiación masculina del objeto mujer,²⁰ es el principio de la fetichización. Recuérdese cómo asiste ese narrador voluptuoso, por la mediación de Hipólito, al momento en que Santa se viste (pp. 265-266); fragmenta el portentoso que es su cuerpo en acercamientos paulatinos por la descripción de sus ojos, sus caderas, su pelo, su rostro, pero nunca en su totalidad; censura una y otra vez el lamentable destino de esa carne entregada a la lujuria, por ello tiene que castigarla, aunque guarde siempre el momento o la posibilidad de salvarla.

El tono sentencioso y grave con el que el narrador reitera su desaprobación de la conducta de Santa es posible porque antes ha construido aquel espacio ético puro e incontaminado que le permite comparar, que lo autoriza a censurar y a teñir su relato de fuertes acentos apocalípticos. Frente a la medida, la suavidad y el dejo de romanticismo con los que configura el mundo del idilio, se erige una perspectiva inmisericorde para trazar las coordenadas del ámbito maldito, que incluye el tono de la crítica social de las instituciones pilares del Estado: la impartición de justicia,

¹⁹ Lucía Etxebarria y Sonia Núñez Puente, *En brazos de la mujer fétiche*, Destino, Barcelona, 2002, p. 76.

²⁰ Véase el desarrollo de este aspecto en el artículo de Elzbieta Sklodowska, “«No vayas a creerme santa...»: dominación visual y control narrativo en *Santa* de Federico Gamboa”, *Symposium* 50 (1996), pp. 114-131.

por ejemplo. Santa es la heroína sacrificial en cuyas carnes se castigan las culpas del hombre moderno por haber abandonado el mundo rural, puro e incontaminado, pero sobre todo, por haberse desviado de los valores que encarnaba ese mundo.

De esta manera, se contraponen dos tonos en la novela, dos estilos claramente delimitados que corresponden a las dos *téporo-espacialidades* que ha construido. Uno de los grandes méritos de este texto ha sido el de la creación original del *cronotopo del burdel*, tan productivo en nuestra historia literaria. Esta inmersión en el oscuro ámbito del vicio y del pecado no hubiera sido concebible en su momento si el autor no hubiera puesto frente a lo malo otro punto de referencia, otro horizonte espacial, temporal, ético y estético, para que, a contraluz, le sirviera en su trabajo de trazar con nitidez los perfiles del mundo del vicio, de todos los pecados, del infierno sin salida. En otras palabras, la configuración literaria de la imagen de la prostituta y del ambiente prostibulario adquiere su verdadero sentido ético en la medida en que, de forma paralela, se levantaba la otra faceta de la sociedad mexicana, la cara de la castidad y la virtud posibles todavía en las mujeres mexicanas, y esa otra faceta fue vivida plenamente por la propia protagonista antes de la debacle del idilio, en otro tiempo y en otro espacio felices y distantes de la ciudad corrompida.

LA CONMOCIÓN DE LA CAÍDA INTRATEXTO E INFRAMUNDOS DE GAMBOA

MARÍA EUGENIA NEGRÍN
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Si a partir de *Santa* realizamos una búsqueda de continuidad hacia el interior de la obra de Federico Gamboa, en aras del fenómeno intratextual,¹ encontramos un amplio abanico de temas, entre los cuales intentaré centrarme en los inframundos de las relaciones prohibidas que dibuja el diplomático, los personajes que acceden a ellos y la forma en que ingresan a estos universos.

Los inframundos, como los prostíbulos o los espacios del adulterio, se ubican por debajo de los ámbitos convencionales. Gamboa los recreó tanto en su obra autobiográfica como en la de ficción. A través de su propia voz o de diversos narradores, nos muestra cómo muchos de sus personajes se precipitan a esos espacios mediante la metáfora de la caída, recurso fundamental que, en el tejido de su escritura, se verá reforzado por el concepto de expulsión.

La forma en que esos personajes penetran a los inframundos, ya sea de la prostitución o del adulterio, da cuerpo a una acuñación singular en el discurso, a través del cual Gamboa refleja su visión del mundo mediante

¹ Hago extensivo el postulado que José Enrique Martínez Fernández formula respecto a la intratextualidad en la poesía, en tanto que da unidad y coherencia a la obra en conjunto de un autor. Asumo también que se requieren lecturas y relecturas de los textos que ayuden a captar matices y variaciones que, aunque afecten a veces a determinadas fórmulas, son índice frecuente de cambios leves o grandes en la visión del mundo que esa obra sustenta. Véase J. E. Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*, Cátedra, Madrid, 2001, p. 166.

el establecimiento de delimitaciones espaciales que representan dinámicas compuestas de presencias opositoras, comúnmente binarias, como el cielo y la tierra, lo alto y lo bajo. Ya Iouri Lotman ha explicado estos modelos de representación de los universos como ejes estructurantes de las composiciones literarias:

Los modelos del mundo social, religiosos, políticos, morales, los más generales, con la ayuda de los cuales el hombre, en las diferentes etapas de su historia espiritual, da sentido a la vida que lo rodea, se encuentran invariablemente provistos de características espaciales, ya sea bajo la forma de la oposición “cielo-tierra”, o bien “tierra-reino subterráneo” [...] ya sea bajo la forma de una cierta jerarquía política social con una oposición marcada de los “altos” a los “bajos”.²

En consideración de los ejes alto-bajo, la obra de Gamboa desmentiría el supuesto de que “la caída” implicaría estar arriba para iniciar un movimiento de descenso. En sus novelas y escritos autobiográficos, regularmente caen aquellos personajes que, anticipándose a Mariano Azuela, Gamboa llama “los de abajo”, los pobres, los desheredados que, como bien observa José Emilio Pacheco, son mencionados continuamente en *Reconquista*,³ pero también en el resto de la obra de Gamboa, según confirma, en términos de elementos paratextuales, la dedicatoria de *La llaga*.⁴ Ciertamente, la miseria parece ser el inicio de los círculos del descenso: “Gamboa no escapó del todo a la idea de considerar la pobreza signo de inferioridad y la desdicha castigo por las faltas morales”.⁵

² Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, Gallimard, París, 1970, p. 311; la traducción es mía.

³ José Emilio Pacheco, “Introducción” a Federico Gamboa, *Mi diario I (1892-1896)*, Conaculta, México, 1994, p. xiii.

⁴ No sólo en la dedicatoria de *La llaga* hallamos referencias a “los de abajo”; en la misma obra, éstos son definidos por la voz narradora como los “instintivos, los históricamente postergados y continuamente desposeídos de privilegios, tierras, derechos y granjerías; los doblados secularmente encima de los arados; los que siempre jadearon bajo la pesadumbre de las cargas que enriquecen y benefician a los de arriba [...]” (Federico Gamboa, *La llaga*, en *Novelas*, pról. Francisco Monterde, Fondo de Cultura Económica, México, 1965, p. 1157).

⁵ J. E. Pacheco, art. cit., p. xxiv.

Y a “las de abajo” que se dedican al oficio de la prostitución, Gamboa parece conocerlas muy bien, incluso a nivel internacional. Alude a las mexicanas en sus textos autobiográficos titulados “En primeras letras”, “Mi primer libro” e “Ignorado” (todos de *Impresiones y recuerdos*), así como en “¡Vendía cerillos!” (*Del natural*), en *Santa*, en diversas páginas autobiográficas y, en forma tangencial, en otras obras de ficción. A una prostituta estadounidense que parece haberle causado “un gran conflicto sentimental”, le dedica algunos atormentados fragmentos en *Mi diario II*.⁶ En *Impresiones y recuerdos* queda asentado su contacto con las prostitutas francesas en “Tristezas del bulevar”, y describe un encuentro menos intenso con las inglesas en un texto intitulado “En Londres”.⁷ Las experiencias que recrea en su autobiografía seguramente nutren la construcción de su obra de ficción.

El conocimiento que tiene nuestro autor de “los de abajo” se enriquece entonces con el que ha acumulado en torno a “las de abajo”, de las que nos brinda vívidos testimonios. Y de qué punto más abajo pueden provenir los huérfanos o abandonados niños de la calle en quienes se inspira el escritor que los del cuento-novela “¡Vendía cerillos!”, el cual, según Alexander C. Hooker, era el favorito del diplomático.⁸ Ésta es la primera narración en que Gamboa esboza a una prostituta, la joven Matilde, trece años antes de que *Santa* fuera publicada. En “Mi primer libro”, Gamboa relata su amistad con el joven Ismael, que en la narración “¡Vendía cerillos!” se llamará Luis y se apodará Sardín; ¡cómo le simpatizaba este muchacho al futuro diplomático! En cambio, la novia de este niño de la calle, la cual se convertiría en la meretriz del relato de ficción, lejos de cautivar al escritor, parece hacerse merecedora de un juicio por demás determinista: “Determiné escribir su biografía [la de Ismael], tanto más cuanto que le conocí su primer amor, una chiquilla despabilada y perversa que si no ha parado en lo que yo la hago parar [en prostituta] será por un milagro inexplicable de casualidades. Prometía ser linda e Ismael la adoraba; me consta por sus confidencias y por haberlos sorprendido en dos o tres reyertas al

⁶ Véanse los registros del 16 de junio al 7 de julio de 1897, en F. Gamboa, *Mi diario II (1897-1900)*, Conaculta, México, 1994, pp. 22-25.

⁷ Los textos autobiográficos corresponden a esa etapa de Gamboa que Antonio Saborit marca como la primera, la que refleja “su pasión de ver [...] El diarista, entonces, se metía por todas partes. Arriba y abajo. A la cantina y al Congreso” (Antonio Saborit, “Un relicario del natural”, *Nexos*, marzo de 1996, núm. 19, p. 74).

⁸ Alexander C. Hooker Jr., *La novela de Federico Gamboa*, Olympic, s. l., 1967, p. 17.

aire libre”.⁹ Indiscutiblemente, según la tónica de la narración, el futuro de esta niña Matilde no podría ser promisorio. La chica pasaría, casi en forma natural, de vender flores a vender su cuerpo, pese a que Sardín deseara casarse con ella y soñara con integrar una familia convencional.

Inicialmente, la condición de nuestra Santa parece diferir bastante de la de esta pequeña callejera. Santa tiene madre y hermanos que la cuidan y protegen; sin embargo, una vez descubierto su pecado, queda tan huérfana y abandonada como Matilde; empieza para ella el castigo, el camino al submundo de la prostitución; ni siquiera se mencionan otras posibilidades para la pecadora (ser sirvienta o vender algún producto). El destino está trazado: venderá su cuerpo, del cual justamente la parte pecadora es, sin mayor discusión, “la de abajo”.¹⁰

Diez años antes de publicar *Santa*, el diarista ya pensaba que esta clase de mujeres tiene historias similares, guardando las proporciones: salvo Matilde, que no parece haber tenido hogar cuando niña, las damas galantes suelen pasar del paraíso de la infancia bucólica a las ciudades pervertidas.

En “Tristezas del bulevar”, leemos la síntesis de lo que en *Santa* se expresa en forma desarrollada: la historia de esta prostituta de sugerente nombre, Margarita, que:

resultó como casi todas las historias de esas mujeres. De veras tenía diecinueve años; era hija de un carpintero; andaba prófuga por no ser aún mayor de edad; sólo la madre la había perdonado y le escribía de tiempo en tiempo; tenía dos hermanas más jóvenes que ella, y un hermano soldado, recién partido para África. En sus confidencias no omitió detalle; me habló de sus épocas de chiquilla, de días de sol, junto al río; de robo de cerezas y de flores cultivadas a escondidas; de días de pobreza y del vestido blanco de su primera comunión (*Impresiones y recuerdos*, p. 128).

La Margarita parisina bien podría haber ofrecido motivo de inspiración para algunas escenas de *Santa*; como ella, se ve obligada a abandonar su casa, después de ser víctima del abuso de un hombre. Cómo evitar evocar

⁹ Federico Gamboa, *Impresiones y recuerdos* (1893), nota preliminar José Emilio Pacheco, Conaculta, México, 1994, p. 101.

¹⁰ Juan Alcántara Pohls acota que en la topografía corporal, “el pecado procede [...] del bajo vientre, mientras que la frente representa lo más elevado del cuerpo” (“El cuerpo de Santa y la reducción experimental”, en *Historia y Grafía*, 1997, núm. 9, pp. 158-159).

aquel cuadro en que nuestra Santa se entera de la muerte de su progenitora cuando Margarita alude a la gravedad de la suya:

Después [de derramar] sus primeras lágrimas, [de platicar] del individuo que la violó, del abandono del hogar y de su viaje a París, hacía cuatro años. Por último, hablóme de su desgracia actual, de por qué había llorado.

—Hoy recibí carta del pueblo; mi madre está muy grave, está muriéndose y no puedo ir a verla para que me bendiga (p. 128).

Si bien el ingreso de estas mujeres al inframundo parece haber sido impulsado por la pobreza, la ignorancia o ambas, hay también figuras que entran a ese subuniverso por su propio pie; como Carlota, aquella meretriz con la que el autor sostuvo, “contra su voluntad” (p. 33), una relación de la que da fe en “Malas compañías”, también de *Impresiones y recuerdos*. La protagonista proviene de una extracción social diferente; “ella tuvo [...] un rasgo que me demostró su estado social anterior, la suavidad propia de una dama que se siente lastimada con las crudezas de algún espectáculo brutal [...]” (p. 35).

Este personaje que habita en “Malas compañías” coincide en cierta forma con nuestro autor. Aunque ambos pisan el inframundo de la prostitución por decisión propia, no parecen identificarse del todo con él. “Teníamos un punto de contacto que nos ligaba; ni ella ni yo estábamos iniciados en esa vida, aunque fingíamos conocerla a fondo; a mí me faltaba mucho aún para calavera de oficio, a ella le sobraba más todavía de honesta y de señora” (p. 36). Como esta dama tuvo acceso a la educación, a diferencia de otros personajes que se dedican al oficio, sí es capaz de escribir; de hecho, tiene aspiraciones creativas, otro aspecto en común entre los miembros de la pareja; así, en ocasión de uno de sus disgustos con Gamboa, ella compone para él un poema que concluye: “todo puedes pedirme, hasta la muerte, / ¡pero pedirme que te olvide, no!” (p. 39). Quizá más tarde esta voz femenina se confunda con la de *Santa*, en cuya multicitada dedicatoria la voz protagónica que a lo largo de la novela nunca se acerca a un libro ni escribe palabra alguna, dice: “Tampoco me creas una perdida emparentada con Lescaut o las Gautier, por mi manera de vivir”,¹¹ sugiriendo una trayectoria lectora del personaje desmentida por la propia novela.

¹¹ F. Gamboa, *Santa*, en *Novelas*, ed. cit., p. 717.

Para cumplir con el precepto naturalista de la experimentación en torno al tema, son más que suficientes las aproximaciones que tiene el funcionario porfirista con las prostitutas, por más que insista en demostrar que su interés como escritor lo conduce a ellas. Entre las muchas que retrata, una de las más *sui generis* es la estadounidense con la que el diarista sostiene una relación en México: una mujer casada que recibe cartas del marido culpable de haberla involucrado en el oficio. Don Federico niega haber sentido celos de ella, con lo que pretende afirmar su objetividad para dibujarla: “Lo doloroso del caso, en vez de despertarme celos, despiértame interés en mi doble fondo de novelista, cuando leemos esas cartas, ella y yo, de codos sobre las almohadas: es un marido en quien persiste el amor, y en correspondencia con su esposa, que se ha transmutado en esposa de todo el mundo” (*Mi diario II*, p. 25).

La cita anterior, lejos de confirmar que el escritor se ve animado a mantener una relación con la pecadora por estrictas razones literarias, confiere la razón a Antonio Saborit, quien observa que a diferencia de otros diaristas mexicanos decimonónicos, como Juan Nepomuceno Almonte e Ignacio Manuel Altamirano, Gamboa escribe un diario con la intención de que el público lo leyera.¹² Sin embargo, hay textos, entre ellos “Ignorado”, donde el novelista trasluce el reconocimiento de sus pasiones y de las implicaciones emocionales que representa involucrarse con este tipo de mujeres; asume que estas experiencias pueden llevar a un sujeto hasta a pensar en el suicidio:

Y amar a una de estas mujeres es horrible. El amor que es celoso de suyo, aquí nos atormenta, pues no tememos el tener de rival a fulano o a zutano sino que sabemos que nuestro rival es múltiple, variado, infinito: el público. ¿Quién va a luchar con esa masa despiadada, brutal e irresponsable? Entonces se pasan horas sombrías: el suicidio nos hace buena cara; se nos olvida que tuvimos infancia y religión y pureza; se mira uno muy abajo (*Impresiones y recuerdos*, p. 57).

Igualmente sincero se presenta cuando pone al descubierto su tentación, casi obsesión diría yo, por las mujeres “caídas”. En “Malas compañías” (*Impresiones y recuerdos*) empieza por confesar: “Me extasiaba en la contemplación, me sentía atraído por ellas, ejercían sobre mí inexplicable

¹² A. Saborit, art. cit., p. 72.

y misterioso atractivo” y termina aseverando: “Yo las quería, éranme simpáticas; parecíanme todas las hijas legítimas de la infortunada Margarita Gautier y me sorprendía no mirarlas envueltas en lágrimas y camelias” (p. 33). Este tipo de descripciones alternan con otras donde el entonces joven escritor, al descubrir en esas “caras risueñas, en sus palabras libres y multicolores [...] un fondo de tristeza infinita, algo como el recuerdo esfumado de días sin pan y noches sin abrigo, un secreto afán de que las trataran con cariño siquiera unos segundos, de que las hicieran olvidar su oficio”, se declara redentor de las damas galantes: “Me suponía el llamado a realizar el altruismo, a sacrificarme purificando espíritus descarriados; ¿elegiría ésta o aquélla? Y mi simpatía por todas, mi deseo insaciable de amar el mayor número de mujeres posible destruía mi ensueño, limitaba la juvenil ambición y, por el momento, me concretaba yo a comérmelas con los ojos o a dar un beso desabrido y frío a la que en la cara le conocía que había de permitírmelo” (p. 34).

Entre otras cosas, a Gamboa le interesa dejar claro que su acercamiento a las prostitutas representaba, sobre todo cuando inicia sus relaciones en este medio, un intento de demostración de hombría, dada su juventud:

Además, quería ejercitar mi práctica adquirida en los Estados Unidos; demostrar que no era yo un chicuelo ni un principiante, sino un hombre como cualquier otro. De tal suerte que me hice amigo de los calaveras profesionales, de los privilegiados que monopolizaban sus sonrisas, de los que las saludaban en público y las llevaban a cenar, al concluir de los teatros, o a los gabinetes altos de La Concordia; o si sus recursos no permitían lujos tales, iban a verlas de la una de la mañana en adelante a los bailes nocturnos y con justísima razón mal afamados del Tívoli Central y Capellanes (p. 33).

Por éstas y probablemente por muchas otras razones, don Federico Gamboa bajaría a los inframundos de la prostitución. Se cumple así la profecía que aparece en el texto autobiográfico “Ignorado”, donde el pianista Teófilo Pomar, tal vez antecedente de Hipólito,¹³ en una fiesta prohibida advierte a Gamboa: “—¿Al fin vino usted? [...] Lo que es ahora, ya

¹³ En “Ignorado”, Federico Gamboa afirma que Teófilo Pomar fue la figura del pianista que retrata en *Apariencias (Impresiones y recuerdos)*, p. 56). Sin embargo, la adoración que el músico siente por su amante bien puede equipararse a la que Hipólito ofrenda a Santa.

no dejará usted de venir nunca; va usted a encariñarse con estas reuniones, a necesitarlas; pero a la larga —agregó bajando la voz y obligándome a acercarme al teclado— las odiará usted y se arrepentirá de haber venido” (p. 51).

Al margen del posible arrepentimiento, el novelista cumple el afán de consagrar su labor creativa a la máxima pasión, como confiesa en “Historia de *Apariencias*” (*Impresiones y recuerdos*), donde destaca la importancia del amor “en todos sus senderos legales e ilegales, puros e impuros”. Protegido por el concepto de libertad que le confería su juventud, el escritor anuncia el motivo de su desafío literario:

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 he de decir la verdad. Si con esta profesión de fe literaria resulto en las filas del naturalismo, *naturalista* me quedo, o *verista* o realista o lo que sea (p. 154).

Lo que es un hecho es que Gamboa será preso de una sensación que en *Mi diario I* pone en boca de Joaquín González: “No hay hombre ninguno que de cuando en cuando no sienta la nostalgia del prostíbulo”, juicio que en su autobiografía el porfirista califica como profundamente cierto (*Mi diario I*, p. 72). ¡Cómo no iba a evocar el escritor el encierro con su amante en los baños del Peñón durante varios días, justo antes de casarse!, evento que, como observa Pacheco, cierra la etapa bohemia del diplomático.¹⁴

Pero tal vez más que el próximo matrimonio de Gamboa, influyó en su cambio de vida el temor al escándalo de verse involucrado en el homicidio de una guapa prostituta, “La Malagueña”, cuyo nombre verdadero era Esperanza Gutiérrez. Jesús Contreras y Gamboa habían “conversado” con ella una noche antes de que fuera asesinada por María Villa, otra de su misma clase.¹⁵ Al principio, la noticia de la muerte de esta mujer galante es recibida por nuestro novelista con frialdad, pero después, cuando

¹⁴ J. E. Pacheco, art. cit., p. xxiii.

¹⁵ La historia de María Villa, la homicida, ha sido reconstruida por Rafael Sagredo bajo el título de *María Villa (a) La Chiquita*, no. 4002. *Un paraíso social del Porfiriato*, Cal y Arena, México, 1996.

descubre que pueden vincularlo con ella, expresa miedo de ver afectada su vida laboral: “Me alarma la posibilidad de que me citen del juzgado instructor y con ello y el aparecer de mi nombre [*sic*] en diarios y papeles de información, la *gente de buena conciencia* ponga el grito en el cielo y a mí me pongan en disponibilidad, que es prima hermana de la cesantía absoluta. El caso es grave” (*Mi diario II*, p. 12). Hay que reconocer que, finalmente, sensibiliza también a Gamboa el ver en el anfiteatro del Hospital Juárez a la mujer asesinada, de cuyo cuerpo hace una descripción absolutamente naturalista en la siguiente página:

En la otra plancha, con forzada postura *reposaba* la Malagueña, en desnudez absoluta sin tentaciones, desnudez de cadáver, los pies exangües, tirando a marfil viejo, las carnes exúberas manchadas de sangre; el rostro con horrible huella, abajo del ojo izquierdo, la huella del balazo que la quitó de penas; los labios entreabiertos, con el rictus de los que se van de veras, y que lo mismo puede traducirse por sonrisa que por mueca, según lo que nos toque vislumbrar en la hora suprema (p. 13).

Efectivamente, a partir de este acontecimiento, unos meses antes de su matrimonio, Federico Gamboa decide mantenerse lejos de estas irredentas, pero la idea de describir el mundo en que ellas se mueven lo persigue; ellas ya son parte de él. De hecho, en 1896, cuando ya había iniciado *Metamorfosis*, declara la necesidad de hablar de esos personajes tan “nuestros” como nuestra *Santa*: “Vacilo entre escribir tales *Metamorfosis* o un libro que me inquieta de tiempo atrás, la historia sincera y cruda de una de nuestras infelices pecadoras, pero «nuestra» de la cabeza a los pies, por fuera y dentro; historia que se llamaría *Diario de una perdida*” (*Mi diario I*, p. 181). Éste fue el infortunado título que de improviso propuso el autor para la narración que finalmente cobraría una denominación tan audaz como *Santa*, de cuyo nombre quedó tan prendado Amado Nervo que estuvo a punto de “apropiárselo”.¹⁶

Los universos de relaciones prohibidas, como el adulterio y la prostitución, son submundos que por lo regular comparten personajes a los que la sociedad condena y margina, personajes que marcan su vida, como Santa, por un evento: “la caída”, la cual habrá de delimitar dos fases en sus respectivas historias, el antes y el después del momento fatídico. La caída

¹⁶ F. Gamboa, *Mi diario III (1901-1904)*, Conaculta, México, 1995, p. 115.

implicará también los cambios de espacio, como veremos. Finalmente, la caída representa una postura que parece fascinar a los hombres: “Puede decirse que la entera ciudad concupiscente pasó por la alcoba de Santa, sin darle tiempo casi de cambiar de postura. ¡Caída!, ¡caída la codiciaban!, ¡caída soñábanla!, ¡caída brindábales la velada poma, supremamente deliciosa!...” (*Santa*, p. 757).

La forma de ingreso a los inframundos de la obra de Gamboa, en la escala vertical, queda marcada, entonces, por un movimiento de descenso como el que describe el pasaje bíblico del *Génesis*, intitulado precisamente “La caída” (III, 23-24). Abundan en *Santa* las referencias a las caídas; recordemos cómo la joven recién seducida lanza a Marcelino la amenaza de tirarse al abismo si él la abandona (p. 751); finalmente no se lanza a ese abismo sino a uno diferente, que es motivo del desarrollo de toda la historia que conmocionó a los lectores de la época.

La protagonista se habría de comparar más tarde con las piedras que ruedan hacia abajo aparentemente impulsadas por una fuerza exógena; a través de este recurso, el narrador cuenta cómo percibe el personaje los golpes que ha venido recibiendo a lo largo de la trama:

—Si parece que me empujan y me obligan a hacer todo lo que hago, como si yo fuese una piedra y alguien más fuerte que yo me hubiera lanzado con el pie desde lo alto de una barranca ¡ni quién me detenga! Aquí reboto, allá me parto y sólo Dios sabe cómo llegaré al fondo del precipicio, si es que llego... ¿Y quiere usted que le diga por qué me comparo a una piedra?... Porque yo muchas veces cuando criatura, las lanzaba así, en el Pedregal, y me causaba pena no poder detenerlas, verlas tan chiquitas golpeándose contra peñas grandes, de puntas de lanza y filo de cuchillo, que las volteaban, les quitaban pedazos, sin que ellas lograran detenerse, ni las raíces de los árboles, sus hijos o sus ramas las defendieran, no; continuaban cayendo, cayendo, más pequeñas y destrozadas mientras caían, hasta que invisibles —y eso que me asomaba por descubrirlas, agarrándome a algo sólido— nomás dejaban oír un sonido muy amortiguado, el de los golpes que se darían allá abajo... (p. 794).

Juan Alcántara se preguntará si esa voluntad superior que avienta a Santa será Dios, el científico o el novelista.¹⁷ El hecho es que ella ha sido lanzada y no podrá luchar contra las leyes de la gravedad. Imposible tender

¹⁷ J. Alcántara Pohls, art. cit., p. 157.

hacia arriba; “las meretrices no arriban a las tierras de promisión, ¡no faltaría más!; las almas de las mujeres perdidas no vuelan porque no poseen alas, son almas ápteras...” (p. 876). Por el contrario, el descenso marca claramente sus niveles.

Por si la caída al inframundo de la prostitución no fuera suficiente, el narrador de *Santa* se encarga de señalar en el interior de este espacio otros niveles de descenso para la pecadora, círculos cuyo color y olor dan cuenta de la podredumbre que representa este universo al que cae la prostituta en plena decadencia:

Desde la noche en que Rubio la repudiara, indignado por la flagrante infidelidad, Santa bajaba, siempre más abajo, siempre más; no si cual Rubio simplemente la hubiese repudiado del apócrifo hogar, sino cual si dotado por milagro repentino, de una fuerza sobrehumana, la hubiera echado a rodar con empuje formidable por todas las lobregueces de las simas sin fondo de la enorme ciudad corrompida. En ellas rodaba Santa, en los sótanos pestilenciales y negros del vicio inferior, a la manera en que las aguas sucias e impuras de los albañales subterráneos, galopan enfurecidas por los oscuros intestinos de las calles [...] Igual a lo que se pudre o apolilla y que, a un momento dado, nadie puede impedirlo ni nada evitarlo, así fue el descenso de Santa: rápido, devastador, tremendo (p. 880).

Asociados con la bajeza, los vicios, como el alcoholismo en el que cae Santa, marcan también los niveles de la degradación del personaje, que tiende de manera ineludible a su acelerada destrucción y al consecuente desenlace de la novela.

Ahora bien, la pasión del hombre adúltero puede ser explicable, según el narrador de *Suprema ley*, cuyo protagonista, Julio, abandona esposa y seis hijos por su amante; esta pareja, como afirma John Brushwood, parece “caer en su aventura amorosa más que buscarla”;¹⁸ sin embargo, la mujer que se liga con ese personaje es considerada como prostituta; por ello, cuando Clotilde decide abandonarlo, el despechado Julio, aludiendo a la caída de ella, la injuria con este insulto que el narrador no se atreve a repetir: “Si eres tan devota [...] ¿por qué pecaste? ¿Por qué caíste ... ¿No sabías

¹⁸ John Brushwood, *La barbarie elegante. Ensayos y experiencias en torno a algunas novelas hispanoamericanas del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica (*Tierra Firme*), México, 1988, p. 100.

que pecabas? [...] ¿Sabes por qué te fugaste con un hombre primero, y por qué después me has engañado? [...] —Porque eres una... Y la brutal palabra fue a estrellarse contra Clotilde, que se estremeció cual si de veras la hirieran. Hirióse Julio más con pronunciarla [...]”¹⁹

Ya Margo Glantz ha explicado la posición del narrador de *Santa* respecto a las vociferaciones y silencios en torno a ciertas palabras alusivas a la prostitución.²⁰ Su hipótesis es perfectamente aplicable al caso de *Suprema ley*, aunque esta cita testimonia que el personaje sí fue capaz de pronunciar la palabra “puta”. Pero retomando la caída de la mujer que recibe este insulto, recordemos que Julio la sacó de la cárcel, cuando fue acusada de haber matado a su marido. Así, efectivamente, la salvó del espacio carcelario a la vez que la hizo ingresar a otro subuniverso: el del adulterio. Conforme al determinismo que dicta la corriente naturalista, ella estaba destinada a precipitarse en diversos inframundos.

En *Apariencias* el inicio de la relación adúltera representa, como el de la prostitución en *Santa*, el conocimiento de un inframundo, éste, asociado con el género lírico, teñido de negro, por supuesto:

Comenzó para Elena y para Pedro el poema negro de la mujer caída.

Periodo horrible en el que cada mirada significa una lágrima, cada palabra un suspiro de dolor y cada caricia un remordimiento. Que de todas las formas que el amor reviste, es la que más seduce de lejos y más envenena de cerca; que nos hace vivir un año en un día, nos roba la paz, nos destruye los anhelos nobles y nos acibara la existencia.²¹

De nuevo la caída que ha de perturbar la vida de una protagonista, en este caso Elena, la mujer que habría de traicionar a su fiel marido con el joven Pedro, en un momento vespertino que queda troquelado para la narración: “La tarde aquella, la de la caída, cuando Pedro salió y quedó Elena sola, en espera de su esposo, se echó a llorar desconsolada, convencida de que acababa de pasarle una gran desgracia, la mayor, la que más había temido” (p. 186).

¹⁹ F. Gamboa, *Suprema ley*, en *Novelas*, ed. cit., pp. 439-440.

²⁰ Margo Glantz, “Santa y la carne”, en *La lengua en la mano*, Premiá, México, 1983, p. 43.

²¹ F. Gamboa, *Apariencias*, en *Novelas*, ed. cit., p. 185.

Finalmente, en el imaginario textual masculino de Gamboa, cualquier ser femenino puede ser apreciado como mujer "caída". En *Apariencias*, Pedro, que justamente se encuentra en un prostíbulo, obnubilado por el alcohol, se figuraba tanto a su cándida novia como a la mujer casada con quien cometería el adulterio, nada menos que como las pecadoras que trabajaban en el lugar: "Al cerrar los ojos veía cosas disparatadas: Elena y Magdalena que bailaban en el café nocturno, con las mismas contorsiones de las parroquianas" (p. 156).

Probablemente los personajes que tienden hacia abajo reflejan el fuerte temor que Federico Gamboa confiesa a propósito de su propia posible caída, de perder su posición y su prestigio, de ser víctima de un descenso. Este miedo, que permea la obra del autor de *Santa*, queda expreso en su diario justo al término de 1900, cuando al dibujar un encuentro con su hermano José María habla del "Pavor, que irrazonadamente me invade de que Pepe o yo podamos tropezar, caer, ser arrastrados el día en que un posible accidente nos derrumbe de las alturas escaladas con tanto trabajo. ¡Es tan fácil caer!" (*Mi diario II*, p. 169), se duele don Federico, que sabe, sin embargo, que no todos caen.

Los abismos físicos y morales que insiste en mencionar el narrador de *Santa* a propósito de las prostitutas, de los adúlteros y de los condenados por la ley, podrían coincidir con los de la voz narradora si no fuera porque ésta no corresponde a una figura caída, pese a los temores concernientes:

A la hora en que se sentencia a muerte y que el espanto difúndese en las conciencias y en los ánimos, un escalofrío de egoísmo nos recorre la piel, porque nos sentimos libres del peligro y libres del castigo. En los abismos de aquella alma hemos visto los abismos de la nuestra, idénticas flaquezas, perversiones análogas, pero aquella alma es una vencida y nosotros podemos retirarnos de la diversión al acabar el drama, ¡hasta podemos condolernos en voz muy alta de la suerte del condenado! (p. 859).

Por supuesto, la voz narradora-autoral expresa en éste, como en muchos otros discursos, la distancia que existe entre su posición y la de "los de abajo", consistente con la verticalidad que he venido mencionando. Ello, pese a las innegables incursiones de Gamboa en el espacio de la prostitución.

Es típica, si no general, la entrada al inframundo a causa de una pasión, como lo confirman las tramas de *Apariencias*, *Santa*, *La llaga* y *Suprema*

ley, por mencionar algunas, pero más interesante es observar que la caída de esos que de por sí se hallan “abajo” suele cobrar dirección e impulso en virtud de un movimiento de expulsión de cierto ámbito; esa expulsión regularmente representa el inicio de la movilidad de los personajes; ello significa ulteriores entradas y salidas de unos universos a otros, es decir, cambios de espacio.

Santa, después de ser arrojada de su casa, ingresa al lupanar; esta expulsión primaria a su vez condiciona una cadena de expulsiones. Tiempo después será corrida de la iglesia, cuando acude a rezar por su madre recién fallecida; habrá de ser víctima también de Rubio, quien la expulsa “despiadada y brutalmente” (p. 879) y, aunque alcoholizada, ella sabe que tampoco puede volver a casa de doña Elvira, una expulsión más, esta vez, tácita; así pasa Santa a recorrer todos “los círculos de prostitución barata” (p. 859).

Víctima de un trato similar, el pequeño Sardín, protagonista de “¡Vendía cerillos!”, sufre una primera expulsión, la de su hogar original, que no es descrita en la obra, pero que se infiere. Luego será echado también de la morada de sus tutores, acusado injustamente de robo. Y Matilde, su pareja, también lanzada de su hogar, ya que es una niña de la calle, recuerda también cómo fue expulsada del templo “una tarde, cuando era muy chiquilla que vio pasar una multitud de niñas vestidas de blanco con coronas y velo en la cabeza”; esa tarde en que el sacerdote, al ver su apariencia, le negara la confesión,²² tal vez adivinando el oficio que años después practicaría. Esta escena anticipa la expulsión de la iglesia padecida por Santa.

En una tónica que se pretende más tenue, Elena, la futura adúltera que figura en *Apariencias*, tras confesar al sacerdote el enamoramiento que la llevaría a traicionar al marido, es víctima de una expulsión velada de la iglesia: “No la excomulgaba [...] Lo que hacía simplemente era una suspensión” (p. 176). Curiosamente, no sucede lo mismo con Clotilde, la mujer que además de vivir con un hombre casado, matara a su primer marido en *Suprema ley*. Tal vez ella se puso en manos de un sacerdote más benévolo, que le perdonó el historial homicida y adúltero, abriéndole las puertas de la iglesia; hay que considerar también que ella provenía de “una familia decente y acomodada”, con casa propia en Mazatlán (*Suprema ley*, p. 360).

La expulsión, entonces, en la obra de Gamboa, como en el pasaje bíblico del *Génesis*, representa el envío de los personajes a mundos más difíciles

²² F. Gamboa, “¡Vendía cerillos!”, en *Novelas*, ed. cit., pp. 1493-1495.

de afrontar; sin embargo, en las narraciones de nuestro novelista, el pecado o la falta moral no siempre se han consumado cuando se da la expulsión. Ocurre, sí, en el caso de *Santa*, pero en *Apariencias* apenas se está fraguando el adulterio y en “¡Vendía cerillos!” faltan años para que el personaje se pervierta —efectivamente Matilde se convertirá en prostituta mucho más tarde, cuando ya ha sido víctima de la expulsión expresa de la iglesia y tácitamente, como advertí, también de algún hogar o institución que el narrador no menciona. Reina de nuevo el determinismo.

Finalmente, la expulsión en *Santa*, como en otros personajes, va cobrando un sentido extensivo; en esa escena que mencionaba arriba, cuando Rubio, uno de los amantes que intenta entablar con ella una relación fuera del prostíbulo, la descubre en flagrante infidelidad y la echa del “apócrifo hogar”, nuestro narrador, que compara a Santa con el agua sucia, dice: “Allá va [Santa] expulsada de la ciudad y de las gentes, a golpearse contra los hierros de la salida [...]” (p. 880). Recordemos que la ciudad presenta a lo largo de la obra de Gamboa, “una personalidad monstruosa”, como explica Joaquina Navarro.²³ Las “gentes” que efectivamente promueven la expulsión le otorgan a este fenómeno un carácter social.

Como vemos, en términos textuales, la expulsión representa una fórmula repetida una y otra vez en la obra de Gamboa; se convierte en un elemento estructural, responsable de los movimientos de espacio y de cambios de tónica, en congruencia con la temática de la caída, elemento de cohesión en la obra toda del diplomático. Tras las múltiples expulsiones que indican los niveles de las caídas, los personajes se van debilitando con los golpes. Cada vez más frágiles, son conducidos por los respectivos narradores a la enfermedad, primero, y finalmente a la expulsión definitiva de la vida, la muerte.

De las prostitutas con las que Gamboa tuvo algún contacto real, tenemos varios testimonios de fallecimientos, la mayoría con descripciones naturalistas. Entre unas inglesas de la mala vida que se acercan a él circunstancialmente, y que dan pie al relato “En Londres”, va una muy enferma, una tísica que, por supuesto, llama la atención del novelista; así que, a pesar de las advertencias del tabernero, don Federico invita una copa a las galantes, según él con la intención de ayudarlas:

²³ Joaquina Navarro, *La novela realista mexicana*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Tlaxcala, 1992, p. 223.

El tabernero me comía a señas de que no, que no les hiciera caso, pero la muchacha me interesaba, parecíame que iba a aliviar una agonía, y las convidé a lo que quisieran, a su eterna ginebra. De pronto, un acceso de tos le coloreó el rostro; una tos seca, de las que desgarran el pecho, tos de tísica, que sonaba a muerte prematura, por envenenamiento; que la condenaba a agonizar en las calles, debajo de un puente, sola, sin más parientes que el vicio y el hambre; que la condenaba a no tener flores en su tumba, a ser arrojada en la fosa común. Su tos me estremecía, me hizo daño; aún la oigo algunas noches al caminar a pie por las calles solitarias (*Impresiones y recuerdos*, p. 108).

Extraña forma de “aliviar una agonía”, cierto, pero confirmación al fin de un cuestionamiento que el novelista se hiciera en torno a un grupo especial de “los de abajo”: “¿Por qué me interesan tanto los que por accidente deliran, los enfermos que pierden el sentido y los locos?... Me quedo abismado frente a sus cerebros vacíos de juicio, frente a sus mirares afligidos o incuriosos, frente a su hablar y su reír incoherentes” (*Mi diario I*, p. 162). Un mecanismo similar es, tal vez, el que lo conmueve hasta despertar su interés por la prostituta enferma.

La enfermedad y la muerte como castigo a la mala vida son recurrentes en la obra de Gamboa, aunque algunas descripciones en torno al tema sean menos prolijas que otras y reflejen menor impacto por parte del autor. En “Tristezas del bulevar”, el diarista narra cómo se entera de la muerte de su ex amante Margarita, que fallece a causa de una “pleuresía complicada con no sé que otra dolencia” (*Impresiones y recuerdos*, p. 131). Y aunque no se mencione, similares finales esperan a las demás prostitutas a las que Gamboa dedica textos autobiográficos, como la estadounidense o Carlota, la mujer que abandona un hogar convencional para dedicarse al oficio, o bien en las narraciones de ficción, como Matilde, la chica de la calle que ha de caer en la misma condición. Al fin y al cabo, “todas [están] expuestas a eso, a que un vientecillo traicionero y suave, u otro motivo infinitamente pequeño, las enferme cuando menos se piensa, por desamparadas, por rameras y por despreciables” (*Santa*, p. 869). Así acaba la vida de las mujeres galantes, a menos que sean víctimas de homicidio, como “La Malagueña” de la que hablábamos; ésas caen a su destino final en forma más vertiginosa y sorprendente.

El suicidio de “los de abajo” representa una forma extrema de concluir la caída. Nuestro pequeño personaje Sardín, que “¡Vendía cerillos!” en la calle, en una situación desesperada, al enterarse del oficio que practicaría

su novia Matilde, de hecho se siente expulsado de la vida; con la patética escena de su suicidio a los 16 años, se cierra la dramática narración. Don Federico Gamboa defiende la solución que dio a esta trama, ante los embates de la crítica. La forma de morir, finalmente, puede ser diferente, pero el recurso de la muerte como resolución a los problemas del personaje y como desenlace de la historia es una fórmula funcional en su narrativa. En el más allá desaparece la frontera entre los de arriba y los de abajo; ante el amor, como ante la muerte, románticos, naturalistas, veristas, todos somos iguales:

La crítica me ha echado en cara el suicidio de Sardín sin otra razón que la de ser un pelagatos incapaz de amar hasta el sacrificio, según ella, según yo, no. Mi Sardín pudo muy bien suicidarse por amor, aunque no se llame Werther o René, aunque no supiera leer ni escribir, ¿por ventura el corazón entiende letras?, ¿por ventura los fosforeros carecen de corazón? El que de veras quiere, hombre o mujer, pobre o rico, ilustrado o ignorante, corre idénticos riesgos; si se ve correspondido, poseer la gloria; si engañado, apurar los infernales tormentos del desengaño que trae consigo, entre otras cosas, el homicidio, el suicidio del cuerpo o lo que es mucho peor, ¡el suicidio del alma! (*Impresiones y recuerdos*, p. 101).

Santa tiene todavía menos posibilidades de salvarse de la muerte que otros personajes “caídos”, no sólo por los motivos de redención que este hecho representa, sino también porque ha sido un ser verdaderamente vivo para el autor, tal vez más que las prostitutas con las que ha mantenido contactos reales y probablemente más que su distante esposa, a la cual se refiere fríamente en incontables ocasiones diarísticas como “la parienta” (*Mi diario III*, pp. 79, 99 y otras);²⁴ para ella no hay frases íntimas como ésa que dicta: “Hasta con *Santa* he andado esquivo” (*Mi diario III*, p. 65),

²⁴ Esto no significa que don Federico Gamboa no quisiera a su esposa; ya Guadalupe García Barragán se ha ocupado de seleccionar fragmentos de los diarios que dan cuenta de la percepción positiva que tiene de ella (María Guadalupe García Barragán, “Memorias de Federico Gamboa. Lo que a los críticos se les pasó por alto”, en *Ábside. Revista de Cultura Mexicana*, enero-marzo de 1976, núm. 36, pp. 16-36). Sin embargo, la fogosidad y el compromiso emocional que expresa, por ejemplo, ante la prostituta estadounidense, son, innegablemente, más intensos que cualquier frase que Gamboa utilice para reflejar su relación legal. Y su profundización en la psicología de Santa es aún más fuerte.

donde el autor funde a la mujer-personaje con la obra y expresa su estado anímico ante esa unidad.

El conocimiento y aproximaciones que tienen los amigos del diplomático con *Santa* nos hacen pensar que para ellos el personaje también estaba muy vivo. El propio Jesús Contreras, a quien Gamboa dedica la novela, le pregunta al autor: “¿Cómo está *Santa*?” (*Mi diario III*, p. 116).

Y don Federico Gamboa narra cómo en el proceso de escritura de la novela había comunicado a su amigo el doctor Ortega la forma en que moriría su amado personaje “a consecución del cloroformo en una operación quirúrgica de histerectomía”. El médico ofreció entonces llevar al escritor a presenciar una histerectomía por vía vaginal (*Mi diario II*, p. 152), promesa que cumplió el 22 de junio de 1900. Ante el cuadro, nuestro gran observador y experimentador parece haberse desvanecido: “Y como de costumbre siempre que contemplo estas carnicerías científicas, por poco no me accidento a la mitad de ella. Una hermana de la caridad, mexicana por más señas, que me atendió cuando salí al corredor en busca de aire, dolida de mí y asombrada de mi debilidad, que ha de haber hallado muy despreciable junto a su fortaleza de mujer y a su fortaleza mayor aún de religiosa, me curó con una copa de jerez para enfermos” (*idem*). El *Diario de Centro-América* difundió el acontecimiento: “En el hospital. Una operación quirúrgica. Un novelista presenciándola” (*idem*). Ya preparado el autor, habrá de dirigir la mano del narrador para que no mate a Santa de un plumazo; degradará su salud como parte del descenso; primero la hará padecer una pulmonía (p. 873) y finalmente le dará una muerte a causa de un cáncer cervical que, como dice Pacheco, es el precio de la promiscuidad forzosa y la metáfora de la enfermedad venérea y es a la vez la forma de hacerla alcanzar “la santidad y la castidad consiguiente”.²⁵ Su muerte significa colocarla en el punto más bajo de la escala vertical; sólo de ahí, del fondo del inframundo, podría emerger el personaje, como confirma la existencia de una dedicatoria en voz de la prostituta, después de fallecida.

Por otra parte hay que reconocer también que Gamboa sentía un gran temor ante su posible muerte desde tiempo antes de que iniciara la historia de la mujer perdida. En 1895, al finalizar *Suprema ley* confiesa: “A cada nueva obra, más persígueme la obsesión de la muerte; imágnome que se interpone y me trunca el libro...” (*Mi diario I*, p. 176); constantemente sentirá que lo asaltan “ideas de muertes tristes, allá, quién sabe dónde, sin

²⁵ J. E. Pacheco, art. cit, pp. xx y xxi.

más compañía que la de mi esposa” (*Mi diario II*, p. 53). Luego, en 1899, tras la conclusión de *Metamorfosis*, descubre fuertes alteraciones en su estado emocional: “Hasta ahora, es este libro el que más esfuerzo nervioso me ha significado; ninguno de los anteriores exacerbó tanto mi neurastenia, aguda de suyo; ninguno corrió tanto riesgo de quedar trunco; ninguno ha presenciado tantas borrascas y tempestades materiales, morales y monetarias de su autor; con ninguno me había obsesionado tanto la idea de mi muerte” (*Mi diario II*, p. 72). El temor a fallecer se relaciona directamente con el temor a dejar una obra inconclusa.

Su salud, después de terminar *Santa*, ya en pleno proceso de publicación, es pésima: “Perdido de unos vértigos casi permanentes, que todo me lo entenebrecen, que me amilanan. Ellos me impidieron ir a trabajar esta tarde; y el encierro y el malestar precipítanme en profundas simas de nostalgia...” (*Mi diario III*, p. 154). Los años de vida que le restan a Gamboa testimonian, sin embargo, que resistiría aún múltiples embates y que le faltaba mucho por escribir.

Finalmente, Gamboa cumple a su manera su misión de redimir a la mujer caída,²⁶ a la vez que expía sus propias culpas a través de la novela *Santa*. Recoge en esta obra las huellas primitivas temáticas y estructurales de muchos de sus textos autobiográficos y de ficción, como hemos visto. Su intención de orientar la lectura moral del texto no parece cambiar desde los inicios de su escritura hasta el momento en que crea *Santa*, y tras la publicación de ésta el submundo de la prostitución continuará siendo visitado de cuando en cuando por su imaginación creadora.

²⁶ Como dice Brushwood: “No hay duda de que Gamboa era un católico romano practicante [...] Con o sin pesimismo, la religión es un factor en todas sus novelas” (*op. cit.*, p. 162). Seguramente de ahí devienen sus afanes de redención.

SANTIDAD Y ABYECCIÓN EN SANTA

ANÍBAL GONZÁLEZ
The Pennsylvania State University

—¡Ah, me muelo! ¡Acércate y caliéntame! ¡No, no con tus manos,
con tu cuerpo entero!
Julián se acostó encima de él, boca contra boca, pecho contra pecho.
Entonces el Leproso lo tomó en sus brazos. Y de repente sus ojos
brillaron como las estrellas, su cabello se esparció como los rayos del
sol, y su aliento tuvo la dulzura de las rosas. Una nube de incienso se
levantó del hogar y las olas de afuera comenzaron a cantar... El techo
se levantó, los cielos se abrieron, y Julián subió hacia el azul, cara a
cara con Nuestro Señor Jesucristo, quien se lo llevó consigo al Cielo.
Y esa es la historia de San Julián el Hospitalario, más o menos como
se representa en el vitral de una iglesia en la parte del mundo en
que vivo.

Gustave Flaubert, “La leyenda de San Julián el
Hospitalario”, en *Trois contes* (1877).

La veía en mis sueños: Santa Evita, con un halo de luz tras el rodete
y una espada en las manos. Empecé a ver sus películas, a oír las
grabaciones de sus discursos, a preguntar en todas partes quién había
sido y cómo y por qué. “Era una santa y punto”, me dijo un día la
actriz que le había dado refugio cuando llegó a Buenos Aires. “Si lo
sabré yo, que la conocí desde el principio. No sólo era una santa
argentina. También era perfecta”.

Tomás Eloy Martínez, *Santa Evita* (1995).

En la larga historia de las relaciones entre la religión y la literatura, uno de los episodios más extraños y significativos le corresponde al género de la

novela. Hacia 1920, Georg Lukacs observó que “la novela es la epopeya de un mundo sin dioses”.¹ Sin embargo, pese a sus orígenes decididamente seculares (a diferencia de la poesía y del teatro), a medida que la novela va alcanzando su madurez, también se va revistiendo de aspectos que la acercan a lo sagrado. Acaso incluso desde sus comienzos es dable ver algo de lo sagrado en la novela: bastaría con recordar aquellos prodigiosos “manuscritos encontrados”, obra de sabios encantadores, que son el pretexto, literal y figuradamente, de las novelas de caballería, o, en general aquellas “magias parciales del *Quijote*” estudiadas por Borges en uno de sus ensayos más conocidos.² En tiempos más recientes, podríamos rememorar obras capitales de la vanguardia narrativa europea —*Ulysses* (1922), *À la recherche du temps perdu* (1912-1922), *La muerte de Virgilio* (1945) — y del *Boom* latinoamericano que buscan evocar en su escritura las características de textos sagrados como la Biblia o el Corán: textos que exigen una lectura devota, atenta, informada por algún tipo de fe. La novelística del *Boom* a menudo seguía este modelo: recordemos que la historia de Macondo en *Cien años de soledad* (1967) está contenida en los pergaminos proféticos de Melquíades, los cuales, al ser leídos en voz alta, sonaban como “encíclicas cantadas”,³ y que ya en obras anteriores, como *Rayuela* (1964) de Julio Cortázar y *Paradiso* (1966) de José Lezama Lima, nos encontramos con la presencia de un sabio o demiurgo poseedor de un conocimiento oculto y trascendente, bien sea Morelli u Oppiano Licario.

Las “novelas totales” del *Boom* se ofrecían a sus lectores no sólo como vehículos de esparcimiento y solaz, sino como medios de conocimiento de la realidad latinoamericana en todos sus niveles, desde el social hasta el metafísico. Estas novelas procuraban crear comunidades de lectores al hacer de la lectura una experiencia compartida —experiencia que era a menudo ardua, parecida a los ritos iniciáticos y a los “misterios” de las culturas premodernas y de los cultos religiosos. Con frecuencia, como en la obra de Cortázar, a los lectores se les instaba a convertirse en “cómplices” (con toda la ambigüedad ética de este vocablo) del autor y del texto;

¹ Georg Lukacs, *Teoría de la novela*, tr. Juan José Sebreli, Edhasa, Barcelona, 1971, p. 93.

² Aludo, por supuesto, a “Magias parciales del *Quijote*”, recogido en *Otras inquisiciones* (1952), en *Obras completas*, Emecé, Barcelona, 1996, v. 2, pp. 45-47.

³ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Sudamericana, Buenos Aires, 1969, p. 68.

“complicidad” que sin embargo no estaba libre de ser también una condición discipular.⁴ Las comunidades de lectores producidas por este medio, claro está, se asemejaban más bien a cultos o a sectas elitistas, preocupadas por mantener a raya a los profanos.

Por otra parte, al hablar de “lo sagrado”, la tradición filosófica moderna ha tendido a aproximar ese concepto a la noción estética de “lo sublime”. En su clásico estudio *Das Heilige* (1917), Rudolf Otto divide la experiencia de lo sagrado en dos facetas, “lo fascinante” y “lo tremendo”, para referirse a la otredad sobrecogedora que impulsa la experiencia “numinosa” de estar ante lo sagrado. Pero lo cierto es que ambos conceptos, “lo fascinante” y “lo tremendo”, son inseparables en la práctica, y es precisamente la noción estética de lo sublime la que recoge esa interrelación, pues desde Longino sabemos que “lo sublime es el resultado de una suma de múltiples elementos”, los cuales “no llevan a los oyentes a la persuasión sino al éxtasis”.⁵

Como es sabido, el romanticismo reavivó la tradición clásica de lo sublime a través de la contemplación cuasi-religiosa de las grandezas del mundo natural. El “supernaturalismo natural” que diagnosticó M. H. Abrams en el pensamiento y la literatura románticas echó mano de la retórica de lo sublime para provocar la experiencia irracional del éxtasis y la elevación en sus lectores.⁶ No cabe duda de que, al igual que en la poesía romántica, en la narrativa del romanticismo, desde *Frankenstein* (1815) de Mary Shelley hasta el *Facundo* (1845) de Sarmiento, el texto procura funcionar como conducto de lo sublime, y por ende, de un tipo de experiencia análoga a la de lo sagrado o lo santo. Para lograr esto, los narradores románticos echaban mano de todos los recursos retóricos de la preceptiva longiniana —hipérbaton, poliptoton, hipérbole— así como de los convencionalismos de formas artísticas modernas, como el melodrama. Baste con recordar las primeras líneas de la “Introducción” del *Facundo*: “¡Sombra

⁴ En mi libro *Abusos y admoniciones: ética y escritura en la narrativa hispanoamericana moderna* (Siglo XXI Editores, México, 2000), examino más detalladamente las implicaciones de la noción de “complicidad” en Cortázar (pp. 167-191) y en otros escritores hispanoamericanos.

⁵ Longino, *De lo sublime*, tr. del griego, pról. y notas Francisco de P. Samaranch, Aguilar, Buenos Aires, 1972, pp. 146 y 39.

⁶ Véase M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, W. W. Norton & Co., Nueva York, 1977. Sobre todo el capítulo 1, “This is Our High Romantic Argument”.

terrible de Facundo voy a evocarte, para que sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Tú posees el secreto: revélanoslo”.⁷ El apóstrofe al espíritu “terrible” de Facundo Quiroga, la evocación de un gran escenario político, y la mención de un “secreto” a ser desentrañado, son todos rasgos de la retórica de lo sublime que movilizan el sentimiento de lo sagrado para darle al texto de Sarmiento su peculiar energía.

Ahora bien, si los poetas y narradores románticos hacen uso de lo sagrado en su versión literaria de lo sublime para dotar a sus textos de un impacto emocional, los escritores de la tradición posromántica van a intentar desligarse de lo sublime en favor de otra modalidad retórica también cultivada por los románticos: la ironía. En cuanto a este tropo, a diferencia de la anterior generación, los posrománticos —Baudelaire y Rimbaud en la poesía, Stendhal y Flaubert en la prosa, entre muchos otros— vuelcan la ironía sobre el propio lenguaje y la retórica con la cual producen sus textos, generando así una forma ironizada de lo sublime, la cual se manifiesta fundamentalmente como una reflexión en torno a los vínculos entre la literatura, lo sublime y la religión. Conviene citar por extenso las lúcidas observaciones de Jonathan Culler acerca del análisis irónico de lo sagrado que lleva a cabo Flaubert en novelas como *Salammbô* (1862) y en relatos como “Un cœur simple” y “La légende de Saint Julien Hospitalier” (de *Trois contes*, 1877):

Lo sagrado, podríamos decir, es lo sentimental purificado por la ironía, vaciado de su contenido para que así llegue a representar, en la alegoría de la interpretación, el deseo de alcanzar la conexión y el significado formales que gobierna la actividad de los lectores y de los personajes. En ese sentido, una cierta noción de lo sagrado, aunque difusa, aún se cierne sobre las novelas a la manera de una fuerza teleológica que nos permite leerlas como advertencias contra las burdas y prematuras maneras de darle significado a las cosas. Una de las funciones de *Salammbô* y *Trois contes* es la de darnos lo sagrado en forma más tangible, para que así su papel quede más claro; pero conviene notar que para hacer esto Flaubert tuvo que abandonar su ambiente contemporáneo para evocar el mundo cuasi-feudal de “Un cœur simple” o los

⁷ Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo. Civilización y barbarie*, Cátedra, Madrid, 1993, pp. 37-38.

mundos más exóticos de “Hérodias”, “La légende de Saint Julien Hospitalier” y *Salammbô*.... [En estos relatos] la noción de un orden sagrado aparece como el correlato necesario de nuestro deseo de ordenar la experiencia de maneras que eviten el engaño y la ironía destructiva. [...] Los antropólogos nos dicen que lo sagrado no es una categoría de objetos especiales, sino una categoría especial de objetos, y en ello reside, acaso, la diferencia fundamental entre lo sentimental y lo sagrado. Lo sentimental, al tratar de hacer de su carácter “especial” una cualidad intrínseca y motivada, se arriesga a que su pretensión sea puesta en ridículo, mientras que lo sagrado, al ser definido arbitrariamente a base de conceptos absolutos, es invulnerable. Las novelas de Flaubert convierten esta noción de lo sagrado en una ficción necesaria: el término positivo a base del cual los negativos adquieren significado.⁸

Como apunta Culler, Flaubert inaugura la investigación novelística de lo sagrado y hace posible pensar lo sagrado como uno de los recursos a los cuales los narradores en general acuden para imprimir a sus obras un cierto significado, aunque éste consista mayormente de una advertencia acerca de los riesgos inherentes a la búsqueda de significado. Pero, además, dicha búsqueda, como se aprecia en textos como *Salammbô* y el relato “Herodias” de *Trois contes* (que narra la historia de Salomé y Juan el Bautista), está a menudo atravesada por las corrientes del deseo y del erotismo; de ahí el entrelazamiento que a menudo se observa en obras como éstas entre lo sagrado y lo femenino. Según observa Abbagnano, glosando a Emile Durkheim en *Les formes élémentaires de la vie religieuse* (1912), “lo sagrado tiene el doble carácter de lo santo y de lo sacrílego, o sea de lo que es sagrado por estar prescrito por la garantía divina o de lo que es sagrado por hallarse prohibido o condenado por la misma garantía”.⁹ La mujer y el homosexual (como lo sugiere el “San Julián” de Flaubert) son seres cuyas vidas están condicionadas en la cultura decimonónica casi exclusivamente por el deseo, y tienden por lo tanto a ocupar el polo de lo *tabú*, es decir, de lo que es sagrado porque es absolutamente prohibido.

Leída desde este contexto, la novela *Santa* (1903) de Federico Gamboa se revela como un eslabón más en una larga cadena de narraciones de

⁸ Jonathan Culler, *Flaubert: The Uses of Uncertainty*, 2a. ed., Cornell University Press, Ithaca, 1985, pp. 226-228 (la traducción es mía).

⁹ Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, tr. Alfredo N. Galletti, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, p. 1030.

autores masculinos en las cuales la misoginia se conjuga con la religión, cadena que se extiende hasta ciertas obras narrativas hispanoamericanas de hoy, tales como las recientes *Santa Evita* (1995) y *El vuelo de la reina* (2002) de Tomás Eloy Martínez, así como *Maitreya* (1978) de Severo Sarduy, *La guerra del fin del mundo* (1981) de Mario Vargas Llosa, y el relato “La santa” en *Doce cuentos peregrinos* (1992) de Gabriel García Márquez, entre muchas otras. Se trata de una categoría de obras que, siguiendo la pauta flaubertiana, presentan una imagen negativa o estereotipada de la mujer en un contexto que evoca lo sagrado, con el fin de constituir un discurso mediante el cual los autores hablan acerca de sus propias creaciones literarias y del efecto persuasivo y seductor que esas creaciones tienen, o pretenden tener, sobre sus lectores.

Severo Sarduy explora en su novela *Maitreya* la relación entre autor, lector y texto mediante la metáfora de las “reliquias” de un Maestro muerto que son veneradas con fruición a la par religiosa y erótica por dos acólitas llamadas la Divina y la Tremenda. Por otra parte, Mario Vargas Llosa, en *La guerra del fin del mundo*, examina cómo la idea de la santidad puede llevar a la creación de poderosas y peligrosas ficciones. Gabriel García Márquez, en *Doce cuentos peregrinos*, narra la melancólica historia de “La santa”, una niña muerta cuyo cuerpo incorrupto e ingravido es llevado por su padre a Roma con la vana esperanza de que la canonicen —relato que, a través de su paralelismo entre arte y religión, constituye una fábula acerca del destino azaroso de la creación artística. Sin embargo, acaso sea Tomás Eloy Martínez el autor hispanoamericano que más osadamente ha desarrollado la idea de la novela que Gamboa prefiguró en *Santa* a principios del siglo xx. En *Santa Evita*, Martínez desarrolla el triple vínculo que (según veremos) se sugiere en *Santa* entre mujer, novela y religión: *Santa Evita* es la lectura del texto que tejió con su vida Eva Perón, a partir del momento en que el texto parece terminar, es decir, de la muerte de Evita. Pero el narrador de la novela descubre pronto que la muerte física de Evita es sólo el inicio de una segunda existencia textual. Sus características textuales son patentes: la petrificación y la reduplicación en las supuestas copias del cuerpo de Evita, la errancia de su cadáver, y el fetichismo y las asociaciones eróticas que éste provoca. Al igual que la *Santa* de Gamboa, *Santa Evita* es el recuento de una búsqueda de la fuente y origen del poder seductor de la literatura, metaforizado en la imagen arquetípica de una mujer muerta.¹⁰

¹⁰ Sobre este arquetipo y su uso en la tradición artística y literaria de los siglos xix y

El uso de la mujer como metáfora o emblema del arte, incluso del arte literario, es antiquísimo, y se remonta por lo menos hasta el mito clásico de Pigmalión, el escultor que se enamora de una estatua de mujer que ha tallado. Con el tiempo, esta metáfora que equipara a la mujer con la escritura se ha teñido también de asociaciones religiosas; sobre todo, como ya he indicado, a partir de los románticos y su intento de reanimar el antiguo vínculo entre la literatura y lo sagrado mediante lo sublime. Según señala Nina Auerbach,¹¹ la mujer aparece en muchos textos del siglo XIX como la dueña y señora de los secretos de la representación artística y literaria y como mediadora, por lo tanto, entre los poderes “mágicos” de la escritura y los hombres que pretenden controlarlos y utilizarlos. Ya los críticos de *Santa* han reparado sobre cómo su autor, al hablar acerca de su protagonista, acerca del cuerpo de ésta y de su profesión, también parece estar hablando, autorreflexivamente, sobre su misma novela en términos estético-eróticos. Parto, entonces, para mi lectura, de la confusión entre Santa como personaje y *Santa* como novela que promueve el propio Gamboa en su prólogo-dedicatoria al escultor Jesús F. Contreras (donde, por cierto, se evoca oblicuamente el mito de Pigmalión), y propongo que leamos la historia que nos relata la novela *Santa* no sólo como lo que pretende ser —el relato de un descenso a la abyección— sino además, y alegóricamente, como un discurso acerca de la novela, específicamente de la novela naturalista y su destino ejemplar (como diría Borges).

Antes de proseguir, sin embargo, es esencial tomar nota de las resonancias religiosas que esta novela moviliza visiblemente desde el propio nombre de su protagonista, cuya incongruencia con su oficio de prostituta se subraya en el texto repetidas veces. ¿Por qué se llama “Santa” la protagonista? En la novela nadie puede explicárselo, e incluso en varias ocasiones las “mapriolas” que regentean los prostíbulos intentan cambiárselo, sin éxito. Por el contrario, la propia Santa se aferra a su nombre, y de igual manera lo hace Hipólito, su enamorado literalmente ciego, quien hace inscribir el nombre en grandes letras sobre la lápida de Santa y lo pasa y repasa amorosamente con sus dedos lectores. ¿Deshonra Santa su nombre, como parece hacerlo inequívocamente a lo largo del relato, o, por

xx, véase el documentado estudio de Elizabeth Bronfen, *Over Her Dead Body: Death, Femininity, and the Aesthetic* (Routledge, Londres, 1992).

¹¹ Nina Auerbach, *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth*, Harvard University Press, Cambridge, 1982.

el contrario, lo redime y lo cumple al final, póstumamente, gracias en parte a los buenos oficios de Hipólito? ¿En qué consiste la santidad de Santa?

Esta novela de Gamboa ha sido vista por algunos críticos como un ejemplo más del “tímido” naturalismo hispánico de Clorinda Matto de Turner, Emilia Pardo Bazán y Manuel Zeno Gandía, entre otros, quienes mitigaban la supuesta frialdad y crudeza de Émile Zola con expresiones de compasión y comentarios edificantes, motivados en algunos casos por la religiosidad de algunos de estos autores. Me parece, sin embargo, que postular una “timidez” tan generalizada entre autores tan diversos implica ignorar la visión patentemente crítica que tenían del naturalismo los escritores y escritoras del mundo hispánico. No creo tampoco que debamos suponer que sus reparos al naturalismo estaban motivados exclusivamente por su fe religiosa (ciertamente, ese no fue el caso de Zeno Gandía, quien era más bien agnóstico). Creo, en cambio, que los autores hispánicos, en su lectura del naturalismo, se percataron de un rasgo de esa narrativa que Zola y sus discípulos procuraron suprimir o ignorar pero que la crítica contemporánea ha comenzado a subrayar; me refiero al hecho de que esta narrativa tan pretendidamente secular y científica sigue haciendo uso, sin embargo, de elementos míticos e incluso bíblicos. El crítico y filósofo francés Michel Serres, por ejemplo, ha destacado la presencia del mito grecolatino del dios Vulcano en *L'assomoir* de Zola, así como el uso por parte de Zola de un andamiaje genealógico derivado del Viejo Testamento.¹²

Quiero proponer también, entonces, que en la alegoría acerca de la escritura novelesca que nos ofrece Gamboa en su obra, el autor mexicano está explorando el vínculo entre la novela y el discurso de la religión. Más allá de su representación y su denuncia de los males de la prostitución y las hipocresías de la sociedad porfiriana, pienso que hay en esta novela un nivel más intelectual, aunque acaso no menos pasional y complicado, en el cual Gamboa se pregunta acerca del dilema moral de toda literatura y del género de la novela en específico. En *Santa*, Gamboa reconoce el hecho de que un cierto sentimiento de lo sagrado sigue formando parte de la literatura moderna, por más secular que ésta aspire a ser, aunque a la vez esa presencia de lo sagrado viene acompañada de la no menos notoria tendencia de la escritura hacia la violencia y la abyección. Por abyección entiendo aquella versión del mal que, según Julia Kristeva:

¹² Michel Serres, *Hermes: Literature, Science, Philosophy*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1982, pp. 40-43.

perturba la identidad, los sistemas, el orden. Lo que no respeta fronteras, posiciones, reglas. Lo intermedio, lo ambiguo, lo compuesto. El traidor, el mentiroso, el criminal con buena conciencia, el violador impúdico, el asesino que reclama ser un salvador [...] La abyección [...] es inmoral, siniestra, calculadora y nebulosa: un terror que disimula, un odio que sonrío, una pasión que se aprovecha del cuerpo en vez de enardecerlo, un deudor que nunca paga, un amigo que nos da la puñalada...¹³

Concuero, además, con las observaciones de Kristeva en torno a la relación entre la abyección y lo sublime: “Lo abyecto está rodeado de lo sublime [...] Tan pronto como lo percibo, tan pronto como lo nombro, lo sublime hace estallar —como lo ha hecho desde el principio— un festín de percepciones y palabras que expande la memoria ilimitadamente. Entonces me olvido de mi punto de partida y me encuentro removido a un universo secundario, apartado de aquel en el cual «yo» me encuentro —delecticia y pérdida...”¹⁴

Santa saca a flote una suerte de “teología invertida” que es particularmente visible en las ficciones del realismo y del naturalismo, y que se encarna en la paradoja de que, para ser fiel a su misión ético-estética, la novela tiene que abrirse a lo “bajo” y lo maligno. Esta “teología invertida” que convierte lo abyecto en vía de acceso a lo sagrado es también muy antigua, y data por lo menos, como arguye Kristeva, desde los albores del cristianismo, cuando Jesús se rehúsa a apedrear a la mujer adúltera (Juan 8:7). En el cristianismo, señala Kristeva, la abyección:

no será designada como tal, es decir, como lo otro, como algo que debe ser echado fuera o separado, sino como el lugar más propicio para la comunicación, el punto donde la balanza se inclina hacia la más pura espiritualidad. La familiaridad con la abyección es para el místico una fuente de infinito deleite. Sería justo enfatizar la economía masoquista de ese deleite sólo si también se señala de inmediato que el místico cristiano, en vez de utilizarla para beneficio de un poder simbólico o institucional, la desplaza indefinidamente [...] dentro de un discurso en el cual el sujeto es reabsorbido... en la

¹³ Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, tr. Leon S. Roudiez, Columbia University Press, Nueva York, 1982, p. 4 (ésta y las siguientes traducciones que ofrezco son mías).

¹⁴ *Ibid.*, pp. 11-12.

comunicación con lo otro y con los otros. Recordemos a San Francisco de Asís, quien visitaba los leprocomios “para repartir limosnas y se iba sólo después de haber besado en la boca a cada uno de los leprosos”; quien se quedaba con los leprosos y les enjuagaba las heridas, limpiando con la esponja el pus de las llagas. Recordemos también a Angela de Foligno.¹⁵

La alusión pasajera de Kristeva a la beata Angela de Foligno es particularmente relevante para nuestra lectura de *Santa*, pues esta mística italiana, seguidora de San Francisco, se convirtió luego de haber estado casada y tenido hijos, y después de haber cometido un pecado tan tremendo que no se lo quería contar ni a su confesor. Años más tarde, en sus *Memoriale* de 1267, Angela narra cómo, en una visión, el propio Cristo le explicó por qué, habiendo sido ella una gran pecadora, había recibido sin embargo el don de tener visiones. Cristo, dice ella, “me ofreció otro ejemplo: «Aquellos de mis hijitos que se alejan de mi reino por su pecado y se hacen hijos del diablo, cuando retornan al Padre, como Él se alegra de su retorno, les demuestra cuán especialmente jubiloso se siente. Tal es su júbilo, que les concede una gracia especial que no le es concedida a otros que eran vírgenes y que nunca se apartaron de Él»”.¹⁶ Para la mística De Foligno, la degradación y el pecado se tornan, paradójicamente, en vías para mejorar la comunicación con Dios. Las raíces de esta paradoja se vinculan palmariamente con la ancestral dicotomía entre el cuerpo y el alma que el cristianismo tomó prestada al mundo pagano. Según esta concepción dualista, el cuerpo es la cárcel del alma, y la liberación del alma se consigue sólo mediante la progresiva aniquilación del cuerpo a través un proceso ascético dentro del cual la abyección es una pieza clave.

Es justamente esta paradoja de la abyección como vía de purificación la que impera en *Santa*. Como señala atinadamente Debra A. Castillo, “la yuxtaposición —y casi el entrecruzamiento— de la virtud y el vicio es uno de los aspectos más astutamente seductores” de la novela de Gamboa.¹⁷ *Santa* cumple a cabalidad con la observación de Kristeva en torno al papel de lo abyecto en la literatura moderna, cuando la teórica francesa señala

¹⁵ *Ibid.*, p. 127.

¹⁶ Angela de Foligno, *Complete Works*, tr. Paul Lanchance, Paulist Press, Nueva York, 1993, pp. 155-156 (la traducción es mía).

¹⁷ Debra A. Castillo, *Easy Women: Sex and Gender in Modern Mexican Fiction*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998, p. 43 (la traducción es mía).

que la literatura moderna no busca sustituir la religión, la moral y la ley; en cambio:

reconoce la imposibilidad de la Religión, la Moral y la Ley —su juego de poder, su necesaria y absurda apariencia. Como la perversión, la literatura se aprovecha de ellas, les da la vuelta y se burla de ellas. Sin embargo, la literatura guarda una cierta distancia en lo concerniente a la abyección. El escritor, fascinado por la abyección, imagina su lógica, se proyecta dentro de ella, la introyecta, y como resultado pervierte el lenguaje, tanto el estilo como el contenido. Por otro lado, así como el sentido de la abyección es a la vez el juez y el cómplice de quien la sufre, lo mismo sucede con la literatura que confronta la abyección. Podríamos pues decir que en esa literatura se da un entrecruzamiento de las dicotomías de lo Puro y lo Impuro, la Prohibición y el Pecado, la Moral y la Inmoralidad.¹⁸

Quizás la manera más clara de apreciar cómo se entreceran en *Santa* el discurso religioso, que ve la abyección como ruta hacia la santidad, y las aspiraciones éticas y estéticas de la ficción realista y naturalista del siglo XIX, sea mediante las alusiones recurrentes que se dan en *Santa* a la petrificación y a las estatuas. Acaso elaborando sobre la lapidación, que era el castigo bíblico del adulterio, la piedra se torna en símbolo de la abyección en esta novela: no olvidemos que es precisamente en el Pedregal donde Santa pierde su virginidad. Pero las alusiones a la piedra y a las estatuas son aún más ricas y complejas, pues ellas evocan, por un lado, la fijeza de la escritura y el carácter de artificio literario de la novela, y por el otro evocan la ejemplaridad y el ideal de perfección tanto ético como estético de las estatuas e imágenes de los santos. Hay varios pasajes que resultan muy sugestivos en este sentido. Llama la atención en especial uno, que asombra por su semejanza con un pasaje clave de la novela *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela (que es, por supuesto, posterior a *Santa*), cuando el general Demetrio Macías, al contestar a la pregunta de por qué él y sus hombres siguen peleando, arroja una piedrecita al fondo del cañón y dice: “—Mira esa piedra cómo ya no se para...”¹⁹ Me refiero al momento en que Santa le explica a Hipólito cómo percibe ella su vida degradada, y se compara a sí misma con una piedra:

¹⁸ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 16.

¹⁹ Mariano Azuela, *Los de abajo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979, p. 137.

—Si parece que me empujan y me obligan a hacer todo lo que hago, como si yo fuese una piedra y alguien más fuerte que yo me hubiera lanzado con el pie desde lo alto de una barranca ¡ni quién me detenga! aquí reboto, allá me parto, y sólo Dios sabe cómo llegaré al fondo del precipicio, si es que llego... ¿Y quiere usted que le diga por qué me comparo a una piedra?... Porque yo muchas veces, cuando criatura, las lanzaba así, en el Pedregal, y me causaba pena no poder detenerlas, verlas tan chiquitas golpeándose contra peñas grandes, de puntas de lanza y filo de cuchillos, que las volteaban, les quitaban pedazos, sin que ellas logran detenerse, ni las raíces de los árboles, sus hojas o sus ramas las defendieran, no; continuaban cayendo, más pequeñas y destrozadas mientras más caían, hasta que invisibles, —y eso que me asomaba por descubrirlas, agarrándome a algo sólido— nomás dejaban oír un sonido muy amortiguado, el de los golpes que se darían allá abajo... Luego, también me comparo a una piedra, porque de piedra nos quisiera el público, sin sentimientos de nada, y de piedra se necesita ser para el oficio y para aguantar insultos y desprecios...²⁰

La alusión al Pedregal evoca, como ya dije, la pérdida de virginidad de Santa, y la imagen de la piedra que cae es un obvio símbolo de la inevitabilidad, pero también este símil convoca a la idea de la petrificación del cuerpo, de su metamorfosis o transformación en estatua. En el texto la petrificación se asocia no sólo al arte y al artificio (mediante la figura de la estatua y del mito de Pigmalión), sino también a la fijeza de la escritura, fijeza que se asocia sin duda con la muerte pero también, a través de la muerte, con la perfección y la purificación. Recordemos la escena en la iglesia de Santa Clara cuando Santa, contemplando la misa, “en éxtasis, pidió mentalmente la muerte, olvidada de su vida y de sus manchas. Morir ahí, en aquel instante, frente por frente del Dios de las bondades infinitas y de los misericordiosos perdones” (p. 126). La petrificación de Santa, prefigurada por su encuentro con el alférez Marcelino Beltrán en el Pedregal, se manifiesta más patentemente hacia el final de la novela, cuando Santa, enferma ya de cáncer, acepta el amor de Hipólito. A éste, por cierto, el narrador lo asocia desde el principio y repetidas veces con las estatuas, al aludir a “sus ojos sin iris, de estatua de bronce sin pátina” (pp. 132 y 317).

²⁰ Federico Gamboa, *Santa*, Botas, México, 1938, pp. 130-131. Todas las citas corresponden a esta edición.

Todo el capítulo cinco de la segunda parte de *Santa* está atravesado por imágenes de esculturas y de inmovilidad. La más explícita en este sentido aparece cuando Santa al fin le manifiesta su amor al sufrido Hipólito, y en agradecimiento cae de hinojos ante él y le abraza las rodillas, a la vez que el palomo que le servía de mascota al ciego vuela hasta posarse en el hombro de Hipólito, formando un *tableau* que el narrador describe como: “una escultura trágica del irremediable y eterno sufrimiento humano, abandonada en una de las tantas encrucijadas de la vida, maltrecha por las inclemencias de los tiempos, pero siempre erguida, sin nunca desmoronarse, yendo a parar en ella el amor en sus formas únicas de terrenal y alado” (p. 317).

Vale la pena destacar también la escena cuando Hipólito se acuesta castamente al lado de Santa. La voz narrativa de la novela, que no deja pasar ninguno de estos momentos sin hacerles una glosa moralizante, apunta que:

Indudablemente fue aquella noche la más casta que nunca tuvo Santa, purificada por el dolor, que no le daba punto de sosiego, y saturada por el amor de Hipólito, que ni se movía, para ver de proporcionarle la quietud que a una demandaban el cuerpo enfermo y el espíritu no muy sano de la muchacha.

Ni uno ni otro dormían y los dos lo simulaban con su inmovilidad y sus ojos cerrados. De tiempo en tiempo, a ella estremecía el dolor, y a él, el deseo; y resistían calladamente el deseo y el dolor, persistían en la inmovilidad y el mutismo... (p. 321).

La culminación de todo este proceso de petrificación se da tras la muerte de Santa en el quirófano, cuando Hipólito le manda a poner en su sepulcro una lápida con “el solo nombre de Santa en grandes caracteres, para que ni la lluvia ni la yerba borraránlo o escondieranlo y para poder él leerlo y releerlo de la única manera que sabía leer: con el tacto de sus dedos” (p. 344). La metamorfosis de Santa concluye cuando ella se convierte en su nombre, en su nombre monumentalizado, inscrito en piedra, leído con los dedos, devuelta a sus orígenes textuales, a la verdad de su artificio, es decir, transformada visiblemente en el texto que siempre había sido. Pero la novela no termina allí, con la sugestiva imagen de un lector masculino y ciego que repasa incesantemente los contornos de la mujer hecha texto, buscando recuperar su sentido, descifrar su secreto. A esta imagen, que acaso hubiera satisfecho a sus precursores más irónicos como

Stendhal, Flaubert y el propio Zola, Gamboa (al igual que sus colegas del naturalismo hispánico) le añade un suplemento abiertamente religioso, poniendo así al descubierto la complicidad de la narrativa naturalista (y acaso de toda narrativa) con una cierta noción de lo sagrado. “¡A Dios se asciende por el amor o por el sufrimiento!”, proclama a voces el narrador, articulando la “teología invertida” de la abyección. La novela, al igual que Dios, según lo expresa el narrador, “abre sus brazos misericordiosos a los humildes, a los desgraciados, a los que apestan y manchan” (p. 346).

Para Gamboa, la santidad de Santa es la ambigua santidad de la novela, la cual, con ingenuidad y candor acaso excesivos, como los místicos más extremos, asume los riesgos de la pasión, del mal y de la muerte para tratar de alcanzar la comunión con el lector. Casi cien años después, los narradores hispanoamericanos retornan críticamente a esta idea, y la cándida Santa se torna en la astuta Santa Evita: la novela asume así abiertamente su deuda con lo sagrado, y aunque no se libra de él, al menos procura entenderlo y controlar sus efectos.

SANTA, ¡OTRA VEZ!

MARGO GLANTZ

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

I. LA ESTATUA: SU CEGUERA

Curiosamente, en un acto propiciatorio, pero a la vez comercial, Gamboa obliga a Santa a dedicarle su narración al famoso escultor porfiriano Jesús F. Contreras: le ofrece la historia de su vida a cambio de la inmortalidad: la inmortalidad marmórea. Una mujer pecadora será convertida en estatua, inmortalizada y protegida de las inclemencias del tiempo, ya como belleza pura, trasmutada su carne en piedra y por ello mismo protegida contra el pecado: “Acógeme tú y resucítame, ¿qué te cuesta? ¿No has acogido tanto barro, y en él infundido, no has alcanzado que lo aplaudan y lo admiren?... Cuentan que los artistas son compasivos y buenos...”¹ Santa esculpida por Contreras puede enaltecer, durante el Porfiriato —y aun después—, las avenidas de la Alameda, el más bello y armónico sitio de reunión de la ciudad, al ser objeto de recreación para la mirada, o por arte y magia de la pluma de Gamboa, para cristalizarse en un mito nacional, según las palabras consagratorias de José Emilio Pacheco.²

Pero el intercambio no es gratuito: en vida Santa ofrece su cuerpo en el prostíbulo “a la concupiscencia bestial de toda una metrópoli viciosa”; al morir, su historia puede servirle de materia prima al escultor —o en su defecto al escritor— para una estatua o para un relato, un relato donde

¹ Federico Gamboa, *Santa*, pról. Guadalupe García Barragán, Promexa, México, 1979, p. 5.

² Véase José Emilio Pacheco, “Prólogo” a Federico Gamboa, *Diario (1892-1939)*, Siglo XXI Editores, México, 1977, pp. 15-16.

pueden mirarse los mexicanos —pero también las mexicanas— para curarse en salud. En la ciudad nada es gratuito, pues todo se exhibe y todo se vende; tanto el cuerpo como el arte son sujetos de intercambio, es decir, objetos de consumo.

Quizá sin saberlo, al querer convertir a Santa en una estatua, Gamboa se acogió para modelar a su personaje a un mito griego antiguo, el que da cuenta del origen de la escultura: nos remite al primer artesano de la historia —o del mito— (en Grecia): Dédalo. Construir una estatua es una manera de enfrentar la desaparición:

La estatua revela una equivalencia entre el cadáver rígido y la inercia de la materia, pero también entre la invisibilidad que entraña la muerte y la ciega presencia del mineral. La ceguera es para los griegos sinónimo de lo invisible y todo lo que concierne a la visión era para ellos reversible. La muerte se señala menos por el cese de la respiración que por la pérdida de la visión, antes de que el difunto sea sustraído a la mirada de sus semejantes, antes de que desaparezca en las tinieblas del Hades, cuyo nombre significa justamente lo Invisible. La piedra bruta y la estatua no son de ninguna manera la misma cosa. Una es inerte y ciega, la otra, la efigie, se parece a su modelo cuando estaba aún vivo, lo que le devuelve la movilidad [...] Con el movimiento, las estatuas están dotadas de visión, porque son ellas las que definen a la vida, y también la causa del principio de reversibilidad que rige a esa noción: Dédalo, al inventar las estatuas y al dárselas a los hombres para que las contemplen, les concede necesariamente la mirada. Y al ser el primero en revelar la figura de los dioses, es quien, antes que nadie, abre los ojos de las estatuas.³

Al parecer, la acción de Dédalo, la de inventar la escultura y dotar de ojos a las estatuas, no es un acto gratuito; en realidad es, como ya se reiteró, una forma de remediar la muerte: no un acto comercial, sino más bien un acto religioso. Y en el cuerpo de la novela sólo existe un personaje que se deja guiar —probablemente a pesar suyo— por la generosidad (¿la gratuidad?); he mencionado, es evidente, a Hipólito el ciego. La estatua y la ceguera son dos modalidades de la petrificación y de la redención; en Gamboa, una redención cristiana: cuando escribió *Santa* acababa de reconvertirse al catolicismo. Es significativo por ello el penúltimo capítulo

³ Françoise Frontisi-Ducroux, *Dédale, La Découverte*, París, 2000, pp. 222-223; la traducción es mía.

de la novela, donde se narra el proceso de redención de Santa, quien, rescatada por Hipólito de la casa de prostitución, después de recobrar su nombre que en su descenso había perdido, delinea en la escritura una figura casi transgresora de la Santa Trinidad; ¿un grupo escultórico que el propio Contreras hubiera podido esculpir para una tumba?, ¿la de Santa?, tumba que Hipólito, siguiendo sus deseos, construirá en Chimalistac para que la muchacha descansa, reinstalada en la inocencia primordial, junto a su madre santa:

Muy poco a poco fueron moviéndose, moviéndose, hasta que sus cuerpos se tocaron sin malas tentaciones ni torcidos apetitos, en inmensa promesa pura de pertenecerse cuando pudieran. Y se oyó entonces que el Tiburón aleteaba, pero ellos creyeron, no que fuese una paloma, sino el cariñoso Ángel de la Guarda de su infancia, que con ellos se reconciliaba viniendo de muy lejos enviado; que satisfecho de verlos, plegaba las inmaculadas alas, y a falta de madre, de salud, de riqueza y de dicha ¡dolido de ellos! les velaba el solo sueño que debe velar, el sueño casto, en que al fin cayeron la pobre prostituta y el pobre ciego... (*Santa*, p. 242).

Y no deja de ser curioso también porque en la época en que se desarrolla la historia de Santa, la medicina se ha convertido en uno de los modelos favoritos para entender la cultura, cosa que es evidente a lo largo de la novela (las famosas inspecciones sanitarias cuya omisión precipita a Santa en brazos del Jarameño, el frecuente acoso de la enfermedad que la agobia y la persigue, y la enfermedad final que la lleva a la sala de operaciones y a la muerte); y ese modelo exige la invención y el desarrollo de varios aparatos conectados con la visión, entre los que se encuentra el *speculum* ginecológico, que no era usado precisamente para la contemplación, sino para detectar y atajar las enfermedades.

A manera de contraste y para subrayar esas paradojas, aparece el personaje de Jenaro, el lazarrillo de Hipólito, el que asume el oficio de los ojos de la estatua y por tanto aquél a quien se le encomienda la tarea de describir con mucha más elocuencia que el propio narrador la belleza del cuerpo de Santa, que Hipólito quiere conocer “empezando por su pelo y acabando por sus pies”; y en ese “retrato hablado” se privilegia una maciza consistencia, cualidad que también poseen las estatuas: “[Santa es] maciza [reitera Jenaro], como una *estuata* de esas del Zócalo, que no lastimara al apretarla uno....” (p. 107). La ceguera sometida a las paradojas de la visión.

2. LOS PECADOS DE LA CARNE

No es extraño, en cambio, que el epígrafe elegido por Gamboa para una novela como *Santa* provenga de la Biblia y, más precisamente, del profeta Oseas, quien, en una imprecación contra su ciudad, en realidad contra todo el pueblo hebreo y dirigida a sus hombres, exclama en el epígrafe: “Yo les daré rienda suelta; no castigaré a vuestras hijas cuando habrán pecado, ni a vuestras esposas cuando se hayan hecho adúlteras, pues que los mismos padres y esposos tienen trato con las rameras... por cuya causa será azotado este pueblo insensato, que no quiere darse por entendido (Oseas, cap. IV, v. 14)”.

Y no es extraño porque, como bien lo sabemos, en la novela se narra la vida de una prostituta cuyo nombre es en sí mismo emblemático: la perfecta ilustración del oxímoron, figura retórica: marca el contraste entre un nombre y una profesión, y por extensión metafórica hace de la ciudad pecaminosa la protagonista del relato. Lo confirma el propio Gamboa en su *Diario*, cuando por ejemplo analiza la relación desigual entre México y los Estados Unidos y adopta el tono indignado del profeta con estas palabras que expurgadas de su vehemencia moralizante seguirán siendo vigentes:

Bien visto, no son sólo ellos los únicos culpables de lo que por causa suya nos ocurre y ocurriéndonos sigue y seguirá en lo futuro, a cada vez con más ominosas exigencias y coacciones de su parte: están dentro de su papel de vecinos poderosos que no se cansan de pedir y sacar para su santo. Los principales culpables somos nosotros, que si pudiésemos los imitaríamos y aún los superaríamos: ¡es la ley! Para la perpetración de los grandes crímenes nacionicidas ¡viejos como el mundo! *y en esto idénticos a los pecados de la carne* [cursivas mías], se ha menester, indispensablemente, de la conjunción de dos voluntades: la del que pide, con un derecho perfecto aunque inmoral, y la del que da, con mengua de su pudor y de su honra [...] ¡Ah!, si hubiéramos imitado a la más humilde de nuestras esposas a la antigua mexicana, todas ellas conscientes de sus deberes conyugales y maternos, todas ellas dechado de virtudes hogareñas que saben resistir sollicitaciones, promesas y dádivas de amadores, el santo hogar nacional no luciera las grietas, cuarteaduras y manchas que lo afean, sería ejemplo y modelo, no habría en sus adentros duelos, rencores ni lágrimas, y la esposa que es el sagrado guardián del honor de los padres y de los hijos —léase los gobiernos— sonreiría de felicidad inefable y al fin moriría sin un solo remordimiento en la conciencia...

¡Y que no se me alegre la mentida y pérfida “razón de Estado”, pues Estado sin honra internacional o con ésta esclavizada y rota, es como hogar empañado de sonrojos, por culpa de la esposa y de la madre!

Siga rodando el mundo, que yo no he de atajarlo, y volvamos a nuestros carneros.⁴

La ecuación perfecta: casa y patria son una sola y misma cosa, ¿no lo dice así la propia Santa cuando sale de la casa de Elvira para celebrar el Grito, ella, cuya única patria y casa está en el prostíbulo? La moral de la patria sería simplemente una extensión de la moral burguesa, en verdad, su paradigma. Pero al llevar Gamboa el paradigma a lo político, como se deduce de sus diarios, y relacionar la salud de la patria con la salud del hogar, es imposible no concluir que en realidad México se ha convertido para él en un prostíbulo: el prostíbulo de los Estados Unidos. En consecuencia, Santa es, a pesar de la admiración infinita que el novelista siente por Porfirio Díaz, una gigantesca y depurada metáfora política.

3. LA VIRGINIDAD

Al inicio de este nuevo siglo, Miruna Achim, doctorada en Yale y ahora residente en México, publicó un inteligente ensayo sobre “El himen mexicano a finales del siglo XIX”,⁵ donde comenta un curioso trabajo, intitulado *El himen en México*. Es pertinente enterarnos de su contenido, por ejemplo, de que en la Facultad de Medicina se publicó en 1885 un trabajo científico con este provocativo título, escrito por un primo del poeta Manuel M. Flores,⁶ quien luego prosiguió sus investigaciones y publicó tres volúmenes dedicados a *La historia de la medicina en México*, prologados por Porfirio Parra. Para reiterar con ironía involuntaria su apellido, Flores insiste en comparar a la mujer virginal con una flor; es más, al

⁴ Federico Gamboa, *Mi diario V (1909-1911)*, Conaculta, México, 1995, p. 26.

⁵ Miruna Achim, “El himen mexicano a finales del siglo XIX”, *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas* (UNAM), nueva época, primer y segundo semestres de 2000, vol. v, núms. 1 y 2, pp. 59-85. Muchos de los datos que aquí incluyo provienen del ensayo de Miruna Achim, a quien deseo agradecerse cumplidamente.

⁶ Francisco de Asís Flores, *El himen en México*, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, México, 1885.

describir científica y deleitosamente los distintos tipos de himen que existen en el mundo, los clasifica como si se tratara de flores de formas diversas o de mariposas o insectos en general y, como premio a su laboriosa investigación, descubre un tipo de himen que exalta el orgullo nacional porque ¡es distintivo sólo de México!

A pesar de lo ridículo que pueda parecernos un estudio de tal naturaleza, así como sus absurdas conclusiones, no deja de ser significativo que en una sociedad como la mexicana de finales del siglo XIX, tan pendiente del “sistema francés” que instrumentó una cantidad masiva de regulaciones que sirvieron de modelo a toda Europa, como nos dice el crítico francés Alain Corbin en su ensayo sobre la prostitución a finales del siglo XIX en Francia,⁷ un científico se dedique con tan digna asiduidad a explorar esa parte de la fisiología femenina donde supuestamente se guarda celosamente la virginidad, a tal grado que el mismo Freud, también a finales del siglo XIX, hizo del himen un tabú. Y no deja de ser significativo sobre todo a la luz de este análisis que coloca a Santa en una posición tan singular, ella que por su nombre hubiese debido conservar sin fracturas su virginidad. Y es que, en suma, la virginidad es un modelo para pensar a la mujer, y como bien dice Nicole Loreaux en el prólogo que antecede al libro de Giulia Sissa intitulado *El cuerpo virginal*:

...la función eminentemente paradigmática del cuerpo de las mujeres es servirle a los hombres como metáfora para pensar, inclusive el mismo pensamiento. Pero es sobre todo Platón quien utilizará el cuerpo femenino como la metáfora más apropiada para expresar las aventuras del intelecto y de la psique; de tal forma que en el diálogo del que es protagonista, Teetetes, el aprendizaje de filosofía entregado a los dolores de la maternidad, se somete a la mayéutica de Sócrates y, a nivel mismo de la lengua filosófica, no es indiferente que el alma fascinada al contemplar la belleza se llame a sí misma “encinta”.⁸

Juan José Arreola, uno de los pocos conocedores del texto que Miruna consultó en la extraordinaria biblioteca de José Luis Martínez, bautizó con

⁷ Alain Corbin, “Comercial Sexuality in Nineteenth Century in France: A System of Images and Regulation”, en Catherine Gallagher y Thomas Laqueur (eds.), *The Making of the Human Body*, University of California Press, Berkeley, 1987, p. 209.

⁸ Nicole Loreaux, en Giulia Sissa, *Le corps virginal*, J. Vrin, París, 1987, p. 13; la traducción es mía.

el mismo título del libro de Flores uno de los textos que conforman su libro *Palindroma*.⁹ Su mirada duplica la del médico y la interroga con picardía y, cual nuevo Teetetes, aprovecha el cuerpo femenino para organizar sus metáforas.

Muy importante sería ya la obra que comentamos aunque sólo se detuviera en precisiones catalográficas y nomenclaturales. Pero va mucho más lejos, y su parte medular constituye a mi entender el primero (tal vez el único) estudio serio en su género, aquél que trata de las carúnculas mirtififormes. Como todo mundo sabe (intercalo y subrayo esta fina ironía arreoliana), esa designación se refiere a las pequeñas excrescencias coralinas que aparecen en número variable y morfología infinita, una vez que los restos del himen destruido se contraen sobre sí mismos. Estudiando tan delicadas minucias, el maestro Flores, con sin igual paciencia y escrúpulo, llegó a devolver, por así decirlo, cada himen desaparecido a su forma original... ¿Con qué objeto?

Arreola subraya aquí una de las preocupaciones mayores de ese final de siglo, ya antepasado, y al aplicar una juguetona ironía, hace una transición extraña pero característica del período en que fue escrito el libro que comenta, y es la preocupación casi morbosa que se tenía entonces por los delitos cometidos contra los cuerpos femeninos y especialmente los que destruían la virginidad:

Los desvelos de tan consumado miniaturista anatómico fueron puestos al servicio de la Ley, que persigue a petición de parte y sin fortuna, los delitos de violación y de estupro. Llevando al colmo su habilidad y su técnica, el experto Flores se volvió capaz de advertir, en los casos que le fueron presentados, si hubo forzamiento o gusto consentido, según la expresión del romance famoso. ¿Cómo? Una vez establecida la estructura original de la engañosa membrana, Flores aplicaba su escala mecánica de tiempo-fuerza-trabajo, establecida por él mediante la ayuda especializada de un ingeniero. Cada himen requiere un esfuerzo mayor o menor por parte de su atacante; no es lo mismo dirigirse contra un bilabial que emprenderla con un trifoliado.¹⁰

⁹ Juan José Arreola, "El himen en México", *Palindroma*, en *Obras*, ed. y pról. Saúl Yurkievich, México, 1995, pp. 189-194.

¹⁰ *Ibid.*, p. 190.

Me limito a citarlo, dispuesta sin embargo a volver con mayor detenimiento a este texto poco frecuentado de Arreola, sobre cuya pista me puso el penetrante ensayo de Miruna Achim; deseo estudiarlo por lo que vale en sí mismo y esperando poder restituirlo a la tradición que de alguna manera inicia *Santa* y que, aún vigente, aunque sea en forma de parodia, reaparece por ejemplo en la obra de Cristina Rivera Garza,¹¹ quien para modular su novela se ha apoyado en varios de los estudios que los contemporáneos de Gamboa realizaron y de los que muy seguramente él estaba al tanto.

4. LA CARNE IMPOSIBLE

Y, en efecto, el cuerpo femenino, y especialmente el cuerpo femenino prostituido, permite canalizar literalmente, como los desagües y las alcantarillas, todas las lacras sociales: opera a manera de desinfectante social: la prostitución como el antídoto contra otros males, la prostituta como cuerpo nefando y pútrido que contamina pero que al mismo tiempo preserva a la especie, imágenes todas que abundan en la novela de Gamboa, y que en su contexto francés han sido ampliamente analizadas en el ensayo de Corbin antes citado. Y la especie que se ha de proteger contiene numerosos tipos de mujeres, entre las que destaca una descrita con extremo cuidado y detenimiento por el psiquiatra Julio Guerrero, cuyo libro *La génesis del crimen en México. Estudio de psiquiatría social*,¹² fue muy difundido en su época y que, utilizado como referencia, pero a la vez como personaje de su novela *Nadie me verá llorar*, sirvió a Cristina Rivera Garza para indagar y perseguir las modalidades y los métodos de la institución médica durante el Porfiriato, y también la de la llamada higiene mental (paradójicamente en esa época referida a la higiene del cuerpo y a la prevención de las enfermedades, conocidas con pudor como enfermedades secretas, problema obviamente relacionado con el de la prostitución, otra de las facetas frecuentadas por Rivera Garza en la novela mencionada).

¹¹ Cristina Rivera Garza, *Nadie me verá llorar*, Conaculta-Tusquets, México, 1999, p. 107.

¹² Véase Julio Guerrero, *La génesis del crimen en México. Estudio de psiquiatría social*, Librería de la Viuda de Ch. Bouret, París-México, 1901. [ed. facsimilar: Porrúa, México, 1977.]

Pero me detengo y consigno la anunciada descripción de un tipo muy singular de mujer privilegiado por Julio Guerrero, quien enfrenta de manera tajante por lo menos a dos tipos de mujeres, a la decente y a la que no ha perdido la honra, aunque obviamente podría decirse que la decente es una mujer que sólo ha perdido su virginidad en aras de la noble tarea de procrear:

La señora decente, que es como se designa a la mujer mexicana que reúne estas condiciones y que en ella resume las más preciadas cualidades de nuestra sociedad, tiene también un tipo nacional. De estatura más bien alta que baja; esbeltas de talle y seno turgente, la tez de un pálido trigüeño que sonrosan con facilidad los rubores de la modestia; pelo negro o castaño oscuro, suave, largo y abundante, pies y manos pequeños, ojos negros, rasgados, y de miradas entornadas, en los que brillan las ideas más puras; van y vienen constantemente, con su andar nervioso, por los corredores llenos de macetas y pájaros, o bajo los portiers de las piezas, llevando al niño asido de su falda y difundiendo vida y contento en la casa donde reinan sobre sus esposos, hermanos, hijos y servidumbre con el imperio indisputable del amor.¹³

Y no se necesita ser Jenarillo para entender que el tipo físico de la mujer decente privilegiado por Guerrero era ni más ni menos que el de Santa, antes y después de su caída. La descripción falla solamente cuando se llega a la parte medular: la finalidad de producir hijos que en la sociedad tiene la mujer, aunque una de sus funciones es también, en la mujer que como Santa ejerce la prostitución, la de proteger la moralidad pública, de la misma forma en que se protege la salubridad de la ciudad con complicadas obras de ingeniería.

Me detengo, advierto que nunca es impune visitar un texto, un texto criticado y vilipendiado como el cuerpo de su protagonista y que, sin embargo, sigue produciendo nuevos desafíos, entre ellos ese desafío que hace de lo femenino una alegoría de la modernidad, según señala Christine Buci-Glucksmann apoyándose en los ensayos de Walter Benjamin sobre los pasajes parisinos:

¹³ *Ibid.*, p. 181.

El culto de las imágenes, la secularización/sublimación de los cuerpos, su naturaleza efímera y su posibilidad de reproducción técnica. Lo femenino constituye una de las formas históricas originales del siglo XIX, un origen donde una prehistoria y una posthistoria, es decir, lo arcaico y lo moderno, están articuladas dialécticamente. Lo femenino se convierte en el signo inevitable de una nueva forma de ver y también de no ver —¿de ceguera?— de lo representable y de lo no representable.¹⁴

¹⁴ Christine Buci-Glucksmann, "Catastrophic Utopia: The Feminine as Allegory of the Modern", en C. Gallagher y Th. Laqueur (eds.), *op. cit.*, p. 221.

LA CIUDAD, LA PATRIA Y LA PROSTITUTA

RETORNO A LOS SANTOS LUGARES

VICENTE QUIRARTE
Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM

Un heroico vestigio del río Magdalena se defiende en Coyoacán, al lado de la no menos estoica iglesia de Panzacola, una de las escasas construcciones del siglo XVII que se conservan en nuestra capital. Aquí nació el cuerpo de Santa. Imaginar su curso nos lleva, a través de un tramo de las actuales Avenida Universidad y Miguel Ángel de Quevedo, a la entrada de Chimalistac y al principio de la calle que recibe el nombre de Río. Es ahora un río de piedra, como si quisiera ser fiel a una metáfora de Federico Gamboa, acaso involuntaria, como son las mejores de su libro: asemejarse al Pedregal de San Ángel, escenario de la caída de Santa y su expulsión del paraíso. La piedra arisca, hostil y grave del Pedregal alcanzó a ser fotografiada en todo su dramatismo por Armando Salas Portugal antes de que la Ciudad Universitaria y el gran fraccionamiento vecino domesticaran parcialmente ese mar de lava. La actual Plaza Federico Gamboa y las calles que la circundan mantienen una pureza inexpugnable, producto de la especulación inmobiliaria que ha orillado paulatinamente a sus habitantes originales hasta hacerlos intrusos de la zona. Chimalistac, San Ángel, Pedregal; en orden de aparición en la novela, tales son los lugares de Santa. Los otros Santos Lugares. Es posible recorrerlos y leerlos a pie, tal vez algún amanecer de domingo o el primer día del año. Australes sitios, defensores de su identidad arcádica en medio de la uniformidad globalizadora. Ignacio Manuel Altamirano lo había profetizado en plena guerra de Intervención: “Al centro hay que convencerlo. Al sur, basta iluminarlo”. De los espacios recorridos, y de ahí consagrados, por Santa, podemos caminar y leer la arquitectura uniforme de la calle Arenal, hacia San Ángel, por donde su familia, formada exclusivamente por célibes, forjaba su idea

personal del paraíso. En 1852, Casimiro Castro fijó, en litografías ya más reconocibles que nuestro ahora mutilado escudo nacional, una vista de Chimalistac y otra de San Ángel, que medio siglo más tarde, en la época de Federico Gamboa, lucían casi de la misma manera. Escribe César Carrillo Trueba:

Si a principios del siglo xx los bosques de la parte sur del Pedregal ya comenzaban a resentir el efecto de las actividades humanas, en cambio la parte norte, el llamado malpaís, se mantenía casi intacta [...] fue quizás también esta parte del Pedregal la más idealizada por el bucolismo parisiense que inundaba la vida de la aristocracia porfiriana, que veía en el malpaís un sitio de pureza que invitaba a entrar en contacto con la naturaleza y que frecuentaba con este fin sus alrededores y algunos de sus caminos, como el que llevaba al Cabrío, así como las “casas de salud” que había en sus poblados.¹

Semejante idealización iba a prolongarse hasta el nacimiento del cine sonoro, instante de la consagración de *Santa* en un nuevo dominio de la luz. En 1947, Agustín Yáñez develaría al filo del agua los rasgos de un infierno que varias generaciones habían disfrazado de Eliseo.

Ahora, como hace cien años, la historia de una ciudad es la historia de dos ciudades. Así como aún es posible reconstruir los escenarios de la infancia y la primera juventud de Santa, el teatro de su más intensa actuación narrativa se ha desdibujado, pero mantiene, en el corazón de la ciudad de la esperanza, los que Antonio Zirión denomina hoyos negros de la marginalidad. Chimalistac es el monumento a la pureza de Santa. El Cuadrante de la Soledad, la memoria de su paulatina e inevitable degradación.

Santa es un cuerpo para la ciudad. La ciudad es el gran cuerpo que la atrae, la recibe, la devora. Satélite que vive con la ilusión de ser planeta, esa muchacha que como tal nace y nunca deja de serlo, tiene su reinado efímero, su duración predeterminada. Un diálogo breve entre Santa y quien le abre por primera vez la puerta del burdel señala claramente la diferencia entre ambas urbes:

—Ud. No es de México...

—Sí soy, es decir, de la capital no, pero sí de muy cerca. Soy de Chimalistac...

¹ César Carrillo Trueba, *El Pedregal de San Ángel*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995, pp. 152-153.

abajo de San Ángel —añadió a guisa de explicación—, se puede ir en los trenes... ¿no conoce Ud.?...²

Como narrador naturalista que convierte el escenario en personaje, Gamboa enfrenta a Santa y la ciudad desde el capítulo inicial de su novela. Una muchacha toca a la puerta de un burdel a la mitad de un día de fines de agosto, en la agonía del siglo XIX. De ser *la mujer* se convierte en *Santa*, cuando se ve obligada a confesar su nombre al cochero que la conduce. Científicamente preciso en su topografía urbana, Gamboa se autocensura a la hora de ubicar el sitio que será el escenario de mayor interés en la novela. Traza, eso sí, las coordenadas: la casa de prostitución de Elvira se encuentra en “un barrio galante y muy poco tolerable por las noches” (p. 720), donde hay una tintorería francesa, una cantina llamada La Vuelta de los Reyes Magos, una tienda de bronceos italianos. Los prostíbulos son apenas cubiertos por unos árboles escuálidos que intentan alejarlos de la mirada de la escuela pública de niños que se halla enfrente. José Juan Tablada, quien, ante la publicación de un poema erótico habría de sufrir la censura de la moral victoriana encarnada en Carmen Romero Rubio, recuerda esta convivencia entre los escolares y las que más tarde llamará musas profanas:

...casi cuatro manzanas con sus dieciséis calles correspondientes, cerca del Gran Teatro Nacional a un costado de la Alameda, eran los dominios de aquella población que con buena voluntad y algo de optimismo, podría llamarse la Citerea capitalina.

Su núcleo lo formaban los dos callejones de López que atravesaban de la calle de Independencia a la que entonces se llamaba del Puente de San Francisco [...] La densidad de la población de Citerea era grande en aquellas rúas, pero sus dominios se extendían mucho más allá, diseminándose y llegando hasta el jardín de Tarasquillo por un rumbo y por el otro hasta el Callejón de Santa Isabel, también arrasado y que entonces desembocaba en el lado oriental de la Alameda.³

² Federico Gamboa, *Santa*, en *Novelas*, pról. Francisco Monterde, Fondo de Cultura Económica, 1965, México, p. 721. Todas las citas son de esta edición.

³ José Juan Tablada, *La feria de la vida* (1937), Conaculta (*Lecturas Mexicanas. Tercera Serie*, 22), México, 1991, p. 87.

No obstante que la llegada de Santa a la ciudad tiene lugar a la mitad del día, no ocurre a través de la vía de los triunfadores. Los fuereños de Cuéllar o el personaje narrador de *Claudio Oronoz*, de Rubén M. Campos, lo hacen a través del ferrocarril: la estación es el umbral que enmarca los esplendores de una ciudad expansiva, generosa para los que pueden comprar sus favores, implacable para sus marginados. Incluso la mirada virgen de la ayudante doméstica en *Los parientes ricos* de Rafael Delgado experimenta la novedad. Gamboa no le da en ningún momento oportunidad a Santa de disfrutar la ciudad. En la algarabía de la noche del grito, en la Plaza Mayor de México, la muchacha descubre su verdad: “Mi patria, hoy por hoy, es la casa de Elvira” (p. 774). El posterior paseo triunfal de Santa por las calles de la ciudad será a bordo de carruajes donde ella es la mercancía en el gran aparador. Su confinamiento a la ciudad interna del burdel reafirma la victoria de un paraíso artificial, de invernadero, en contraste con la flora exuberante de Chimalistac. La descripción del jardín en el Tívoli central refleja la atmósfera de esta ciudad caída: “... bosteza el jardín de flores mustias y deshojadas, de camellones y arriates pisoteados, cual si por encima de sus matas enlodadas y difuntas hubiese pasado en destructor tropel algún ganado salvaje” (p. 775).

En aquella ciudad de 368,998 habitantes, de acuerdo con el censo de 1900, Santa se incorpora a una de las 258 oficialmente llamadas mesalinas. El número de empleadas domésticas era de 25 mil, y el de mujeres desocupadas, era de 10,117. Ante semejante desigualdad numérica, el *Boletín Municipal*, redactado por el ingeniero Jesús Galindo y Villa, futuro historiador de la Ciudad de México, declaraba en un tono lejano a la objetividad de un fijador de estadísticas: “La cifra de las mesalinas es indudablemente inferior a la positiva, pero eso quiere decir que no todas tienen el cinismo de confesar su oficio”.⁴

Uno de los documentos que mejor ayudan a reconstruir la ciudad de Santa es la *Guía* de J. Figueroa Doménech, publicada en 1899, con tiraje de 20 mil ejemplares, por Ramón Araluce, el mismo que cuatro años más tarde daría a luz *Santa*.⁵ Sin embargo, en la *Guía* de Doménech no hay sitio para los otros santos lugares. En ella se incluyen exclusivamente los

⁴ Jesús Galindo y Villa, “El censo de 1900”, en *Boletín Municipal*, 19 de agosto de 1902, p. 1.

⁵ J. Figueroa Doménech, *Guía general descriptiva de la República Mexicana*, Araluce, México, 1899.

grandes y poderosos comercios, los alojamientos que defienden a la sagrada familia, los restaurantes que brindan al nacional y al extranjero una idea de respetabilidad. Inútil buscar en los treinta hoteles en ella registrados el Numancia, donde Santa se refugia tras enterarse de la muerte de su madre. Mucho menos la siniestra fonda en la plaza de Regina, donde la muchacha lograba asirse en los peores momentos de su caída final.

¿Cuándo tienen lugar los hechos de Santa? Gamboa da como fecha inicial de la composición de la novela el 7 de abril de 1900, lo cual no necesariamente significa que el novelista pretenda que el lector sitúe en ese tiempo su lectura, y con ella la vida de los personajes que recrea. El amplio espectro de la paz porfiriana permite que los hechos puedan tener lugar los últimos años del siglo XIX. Hay un dato revelador que nos ayuda a situar cronológicamente la acción de la novela. En la escena de la noche del Grito de Independencia, el narrador describe un hito urbano representativo de la nueva ciudad: “A espaldas del carruaje, los portales de Mercaderes truncos y asimétricos por el Centro Mercantil terminado casi y que en los pisos concluidos ya, ha derrochado las lamparillas incandescentes” (p. 772). El viejo centro es invadido por el pujante esfuerzo de la modernidad, que levanta los templos del consumo gracias a la versatilidad del acero. Según la citada *Guía* de Doménech, en 1899 el Centro Mercantil ya está concluido y ofrece orgullosamente su fachada y sus mercancías, de la misma manera en que el cuerpo de Santa se exhibe por las calles en los mejores momentos de su reinado; así, los sucesos de la ficción se ubicarían en las postrimerías del siglo XIX.

Pocos creadores como el Gamboa de *Santa* han tenido un mayor horizonte de expectativas ante la inminente salida al mundo de su criatura. El escultor Jesús F. Contreras, ya casi moribundo, compartía el entusiasmo del escritor, quien el 6 de junio de 1902 consigna en su *Diario*: “—Mira a Santa— me dice [Contreras], y no puede ni sostener el cuaderno— en la postura en que he de esculpirla, cuando al desnudarse en el cuarto sin luz, sus manos tropiezan con el escapulario... ¿te gusta?... son unos cuantos lapizazos...”⁶ Contreras muere un mes más tarde. *El Mundo Ilustrado* del 20 de julio de ese 1902 reproduce una serie de bocetos de mano del artista, donde se incluye un desnudo femenino titulado “La primera falta” y que es, de acuerdo con la teoría de Patricia Pérez Walters, al que alude Gamboa en su diario. No alcanzó Contreras, a quien está dedicada la

⁶ Federico Gamba, *Mi diario III (1901-1904)*, Conaculta, México, 1995, p. 116.

novela *Santa*, a esculpirla, pero la muchacha torturada de *Malgré tout* es un símbolo insuperable de su enfrentamiento con la tierra que la encadena. Víctima de quienes la vampirizan y, sin pretenderlo, le dan una existencia eterna, Santa se entrega a la noche mexicana, combate a favor y en contra de la que Rubén M. Campos llama la ciudad bacante.⁷

Dos elementos contribuyeron al éxito de *Santa* entre sus lectores. No obstante los puntos suspensivos que el autor coloca en el sitio donde debía estar la topografía de sus burdeles, era la primera vez que un novelista intentaba la anatomía profunda de una prostituta. Lo hacía, además, con el auxilio de una nueva fuerza: la electricidad, que permitía lo que A. Álvarez ha denominado la “colonización de la noche”. La literatura de la primera mitad del siglo XIX hace veladas alusiones a las hijas de la noche. Sus actuaciones públicas son ligeras pinceladas en textos de Zarco y Prieto. Excepción a la regla es Edoaurd Rivière, quien en la novela *Antonino y Anita o los nuevos misterios de México* (1851), se refiere a uno de sus personajes como “mujer relajada, mujer de vida desarreglada, mujer de moda, fatal sirena, bicho con faldas, la mayor culebrona de toda la cristiandad”. Mientras Gamboa no se atreve a proporcionar la ubicación precisa del burdel donde oficia su Santa, Rivière, en cambio, habla del “templo de las delicias en la calle de San Felipe Neri, donde se recibe bien a los hijos de la tempestad... sobre todo si llevan el nombre de Telémaco”.

En *Los bandidos de Río Frío*, Manuel Payno contribuye a proporcionar el nombre de las calles donde estaban las casas de mala nota. El conde de su novela “tenía sus tertulias de juego y de muchachas del medio mundo, como se dice hoy, en la Cruz Verde, por el Parque del Conde, por el Puente Solano”. Este cinturón de casas a las que se refiere Payno se hallaba al sur de la ciudad. Con el paso del tiempo, habrían de adquirir mayor degradación. Recuérdese que el último lugar donde Santa trabaja es una casa de prostitución que se halla cerca del convento de San Jerónimo. En torno a las mejoras en esa parte de la ciudad, existen descripciones, siempre veladas, en el *Boletín Municipal. Órgano Oficial del Ayuntamiento de México* de los años 1902 y 1903. Aunque las casas de prostitución existían en toda la ciudad, había sitios —lunares, los llamaba la prensa positivista— donde se concentraban en mayor número, sobre todo aquellos donde Santa experimenta su caída final.

⁷ Véase Rubén M. Campos, *El bar. La vida literaria de México en 1900*, pról. Serge I. Zaitzeff, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996.

Mis hospitales llamaba Paul Verlaine a los refugios concretos y simbólicos adonde lo llevaban sus excesos. Dos de ellos son determinantes en la vida y la muerte de Santa: el temible Hospital Morelos, donde ella y sus compañeras asistían a la inspección sanitaria, y el que se encontraba en la actual Plaza de la Santa Veracruz, frente a la Alameda. Suprema ironía: del otro lado del parque se levantaba, orgulloso y joven, el Club de los Automovilistas, los *sportsmen* que una noche bañan a Santa con champaña en un reservado de la Maison Dorée. El segundo enclave de salud es el Hospital Concepción Béistegui, en la plaza de Regina. Hasta hace pocos años funcionó como hospital y actualmente es un asilo para ciudadanos de la tercera edad.

Gamboa estaba cierto de que su personaje habría de ser el peor enemigo de la vida ciudadana y, por ello, su mejor éxito. Creyente en la infalibilidad del orden y el progreso, el escritor llegaba a la nueva centuria con una presidencia que garantizaba y fortalecía la paz republicana, al tiempo que ahondaba la zanja entre los diferentes grupos sociales; en 1901, era creciente el número de quienes aun sin decirlo consideraban negativa la permanencia de Porfirio Díaz en el poder. El México de finales del siglo xx ve la caída de otro gigante: el partido monolítico nacido a partir de la derrota del Antiguo Régimen; durante el Porfiriato, la publicación de un poema erótico de Tablada provoca la indignación de la primera dama, mientras frente a las escuelas primarias proliferan las casas de prostitución; durante el gobierno de Ernesto Zedillo (1994-2000), en el momento más álgido de la crisis, la ciudad se puebla de giros negros, paraísos artificiales para el rápido escape. A fines del siglo xix, el fantasma de la *sifilización* viene acompañando a la *civilización*. En nuestro tiempo, escribe Luis Miguel Aguilar, ante el nuevo y mortal enemigo: “Ahora es Priapo quien se venda los ojos para hacer el amor”. Los poetas decadentistas unieron sus plumas para hacer colectivamente la “Canción del ajenjo”; ahora, los grupos de música norteña celebran las hazañas de los héroes del narcotráfico y Arturo Pérez-Reverte consagra internacionalmente las hazañas de la Reina del Sur. Federico Gamboa prepara la penosa odisea de Santa, que se convierte en pecadora y sacerdotisa de un público que la eleva y la denigra, como lo hará cien años después con Gloria Trevi. Amor, orden y progreso son la divisa que el Porfiriato enarbola para apuntalar las fachadas de sus orgullosos edificios, asiento de su poderosa maquinaria administrativa. Orden y respeto es la premisa que el actual gobierno impone a su gabinete, uno de cuyos integrantes expresa su estupor ante la luminosa desnudez de Aura. A fines

del siglo XIX, Nervo profetiza la aparición del teléfono-telégrafo. En las postrimerías del XX, las comunicaciones modificaron radicalmente nuestra manera de sentir e interpretar la realidad. El cuerpo de Santa es ahora entregado a través de la ilusión de la pantalla de la computadora personal.

Al entrar en el escenario narrativo, Santa está a punto de abandonar los diecinueve años. Si la novela tiene lugar en 1898, Santa nació en 1879. Cuando la duquesa Job sale sola a la calle, armada con sus tacones y su sombrilla, Santa es una niña de tres años, inocente en el paraíso de Chimalistac. Cuando La Rumba decide abandonar su barrio y ser como las rotas, la sureña ha alcanzado su adolescencia. Con tan ilustres y valientes antecesoras, no perdonamos a Gamboa que castigue a Santa como lo hace, ni que nos castigue a nosotros, sus lectores, con sus innecesarios juicios de valor. Sin embargo, a pesar suyo, y para fortuna nuestra, la criatura es superior a su creador. Santa es un mito y es un rito que trasciende la literatura y está inscrito ya para siempre en el cuerpo de una ciudad y una época que en muchos aspectos se asemeja a los nuestros. Su espíritu indómito, de joven lugareña, bravía y fuerte, profetiza el estallido de una Revolución que su progenitor era incapaz de adivinar.

SANTA, TEXTO FUNDADOR AMBIVALENTE
DE LA PATRIA MEXICANA

SABINE SCHLICKERS
Universidad de Bremen, Alemania

algunos de “mis mejores amigos” han
declarado que un libro así sólo debiera
escribirlo un independiente, no un empleado
como yo, al que novela semejante quizá le
cueste la torta...

FEDERICO GAMBOA, *Diario*, 12 dic. 1903.

[Federico Gamboa:] —Y pensar que todos
estos años he vivido de una mujer de la calle.
—No se preocupe— le contestó el también
novelista José Rubén Romero [...] Yo
siempre he vivido de mi pito.
Se refería a su novela *Pito Pérez*.¹

La novela *Santa*, publicada en Barcelona cuando el modernismo estaba en boga, fue el único *best-seller* mexicano de su época. ¿Cómo explicar este gran éxito de una novela naturalista atenuada a principios del siglo? A primera vista, *Santa*, la “*Naná mexicana*”, compensa dos vacíos en el sistema cultural de la época: primero, inicia una cultura erótica de consumo masivo de la que los países hispanoamericanos carecían aún, y, segundo, es una de las pocas novelas nacionales.

¹ Citado en Francisco Sánchez, *Luz en la oscuridad. Crónica del cine mexicano 1896-2002*, Conaculta, México, 2002, p. 17.

¿Podría concluirse que Federico Gamboa recurrió a una estrategia nueva, poco arriesgada en el mercado de libros, presentando una novela mexicana elaborada con técnicas importadas e institucionalizadas en aquel entonces, cumpliendo con las exigencias de consumo por parte del público lector? Varias razones hablan en contra de esta interpretación.

Primero se nota la falta de descripciones “arriesgadas”. Véase por ejemplo el episodio de la pensión, adonde Santa acompaña al torero el Jarameño. Santa, aburrída de la vida burguesa que lleva allí, empieza una relación sexual con otro de los pensionistas.² El narrador advierte que “su perdición ya no tendría cura porque se había maleado hasta sus raíces”;³ Mena afirma que ella “reacciona de acuerdo con su temperamento erótico”,⁴ y Sklodowska piensa que el exhibicionismo de Santa le impide vivir honestamente.⁵ Pero de hecho la voluptuosidad y sexualidad de Santa casi no se concretizan semánticamente; una vez entrada en el oficio, ella no goza más de las relaciones sexuales.

En su reseña de la novela, José Juan Tablada escribió: “Sin el temple del estilo, la novela, a pesar de su innegable movimiento, es a menudo monótona [...] las descripciones débiles de color”.⁶ Posteriormente, Azuela descalificó el estilo de Gamboa como “mezcolanza de gazmoñería y sensualismo”,⁷

² Marthe, la protagonista de la novela homónima de Huysmans (1876), tiene una posibilidad parecida de volver a una vida honesta. Sin embargo, al convivir con un periodista pobre, se aburre tanto que se escapa y reanuda el contacto con un viejo amigo alcohólico.

³ Federico Gamboa, *Santa*, en *Novelas*, pról. Francisco Monterde, Fondo de Cultura Económica, México, 1965; en adelante, indico sólo la página de la cita entre paréntesis.

⁴ Francisco Mena, “Federico Gamboa y el naturalismo como expresión ideológica y social”, en *Explicación de Textos Literarios* (Sacramento), 5.2 (1976), p. 211.

⁵ Elzbieta Sklodowska, “«No vayas a creerme santa...»: dominación visual y control narrativo en *Santa* de Federico Gamboa”, *Symposium* 50.2 (1996), p. 120. Sklodowska señala el origen etimológico de la palabra prostitución: “viene de «colocar» o «situar» (*statuere* en latín) «adelante», «en público» (*pro*). Recordemos que Santa provoca [la] indignación de señoras y señoritas decentes por su modo descarado y triunfador de «exhibirse en teatros y paseos» (*Santa*, 792). [...] Este exhibicionismo ante el *voyeur* (escritor, médico, cliente) implica una transgresión constante de fronteras entre el territorio privado y el público, lo cual tiene como consecuencia una «libidinización» de los espacios que entran en contacto —léase, «quedan contaminados»— por el cuerpo de la prostituta” (p. 63).

⁶ José Juan Tablada, “Santa”, *Revista Moderna de México*, 1904, v. 1, núm. 6, p. 418.

⁷ Mariano Azuela, “Federico Gamboa”, en *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1960, v. 3, p. 652.

lo que Pacheco explica con la “presión del victorianismo porfiriano”.⁸ De hecho, el narrador no transcribe el lenguaje demasiado vulgar de las prostitutas: “lo que no es para escrito” (p. 862), ni las califica: “Santa no era mujer, no; era una...” (p. 726). El deseo de los hombres se traduce, por consiguiente, a través de la conocida metáfora zoliana del apetito: a Santa los hombres quieren “comérsela”, “morderla”, “devorarla”.⁹ De ahí que no coincida con Serna-Maytorena, quien descubre un “tono apasionado” en las descripciones, que explica con el “temperamento sensual y erótico” de Gamboa.¹⁰ Veo aquí, por el contrario, esa escisión entre repulsión y deseo respecto al objeto abyecto que Julia Kristeva caracteriza como cierta transgresión del orden.¹¹ Pero no se trata solamente de cierto voyeurismo, sino que la apropiación naturalista de la realidad documenta el afán de exorcizar la alteridad/sexualidad: denominar y describir lo abyecto equivale a controlarlo.¹²

Al contrario del ideal del narrador naturalista, el narrador de *Santa* se dirige explícitamente al narratario y no cumple con las premisas de imparcialidad, impersonalidad e imparcialidad, relatando la vida de Santa con mucha empatía y subrayando su presencia narrativa con marcas autorales en la medida que crece su compasión: “encomendó el alma de la amada, cuyo nombre puso en sus labios la plegaria sencilla, magnífica, excelsa, que nuestras madres nos enseñan cuando niños, y que ni todas las vicisitudes

⁸ José Emilio Pacheco, “Prólogo” a Federico Gamboa, *Diario (1892-1939)*, Siglo XXI Editores, México, 1977, p. 22.

⁹ Castillo concluye: “this relation between food and sex [...] hints that this cultural equation derives from the encroachment of consumer capitalism, that sucks life from factory workers [...] and that turns human relationships into metaphorically cannibalistic carnal exchanges” (Debra A. Castillo, “Meat Shop Memories: Federico Gamboa’s *Santa*”, *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, 1994-1995, núm. 40-41, p. 186).

¹⁰ M. A. Serna-Maytorena, “*Santa*: México, Federico Gamboa y la realidad histórica del Porfiriato”, *Cuadernos Americanos*, 1972, núm. 182-183, p. 181.

¹¹ Julia Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, Columbia University Press, Nueva York, 1982, p. 4. “It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules”. Y continúa: “abjection itself is a composite of judgment and affect, of condemnation and yearning, of signs and drives” (*ibid.*, pp. 9 y s.).

¹² “*Sublimation* [...] is nothing else than the possibility of naming the pre-nominal, the pre-objectal [...] In the symptom, the abject permeates me, I become abject. Through sublimation, I keep it under control. The abject is edged with the sublime” (*ibid.*, p. 11).

juntas nos hacen olvidar: *Santa María, Madre de Dios...*” (p. 919; véanse también pp. 767+895).

Además, una minuciosa descripción de los terribles ojos sin pupila del pianista ciego constituye una *mise en abîme* irónica respecto a la poética naturalista: “Jamás vio Santa tan de cerca aquellos ojos horribles, capaces de impresionar hasta a un naturalista: blanquizcos, rugosos, opacos, con recedillas venosas que simulaban en la convexa superficie de los globos enormes y yertos, complicadas marañas de cabellos sucios; los lagrimales grises, con pequeños y asquerosos conglomerados de sustancia clara” (p. 909).

Ordiz explica que Gamboa, a pesar de su admiración hacia Porfirio Díaz y su colaboración con el régimen, ataca “el pensamiento de los científicos debido a sus convicciones católicas, o sea Gamboa se opuso al laicismo y al cientifismo”.¹³ Así se explica también el escaso recurso al discurso psicopatológico, es decir, a un complejo formado por perversión, herencia y degeneración, cuya hipótesis básica era que los rasgos psicopatológicos se transmiten por herencia. En cuanto a las taras de Santa, el narrador dice: “es de presumir que en la sangre llevara gérmenes de muy vieja lascivia de algún tatarabuelo que en ella resucitaba con vicios y todo. Rápida fue su aclimatación, con lo que a las claras se prueba que la chica no era nacida para lo honrado y derecho...” (p. 758). Mena¹⁴ y Sklodowska¹⁵ sostienen esta opinión del narrador, sin advertir que él no ahonda en este “determinismo biológico” y que en el transcurso de la historia parece olvidarse de la “lujuria innata” de Santa, cuyas entregas carecen de sensualidad. Santa no tiene ningún síntoma de una tara, como aquella que tortura a Jacques Lantier, el asesino en *La bête humaine* (1890),¹⁶ y

¹³ Javier Ordiz, “Introducción” a Federico Gamboa, *Santa*, Cátedra, Madrid, 2002, p. 24.

¹⁴ F. Mena, art. cit., p. 212.

¹⁵ Elzbieta Sklodowska, *Todos ojos, todos oídos: control e insubordinación en la novela hispanoamericana (1895-1935)*, Rodopi, Amsterdam, 1997, p. 77.

¹⁶ Compárese: “cette douleur qui [le] trouait le crâne [...] et les coups de fièvre brusques, et ces accès de tristesse qui [le] faisaient se chacher comme une bête, au fond d’un trou” (É. Zola, *La bête humaine*, Gallimard, París, 1995, p. 74). “La famille n’était guère d’aplomb, beaucoup avaient une fêlure. [...] Et il en venait à penser qu’il payait pour les autres, les pères, les grands-pères, qui avaient bu, les générations d’ivrognes dont il était le sang gâté [...]. Car, chaque fois, c’était comme une soudaine crise de rage aveugle, une soif

tampoco puede reconstruirse una transformación hereditaria¹⁷ como en Naná, cuyo “sang gâté par une longue hérédité de misère et de boisson [...] se transformait chez elle en un détraquement nerveux de son sexe de femme”.¹⁸

Mientras que “la mouche d’or” Naná representa la putrefacción del *Second Empire*, Santa, versión femenina del artista marginado, “víctima como él de la arrogancia, el egoísmo y la inhumanidad del mundo burgués”,¹⁹ significa una regresión romántica, de la que *Juana Lucero* (1902), de Augusto d’Halmar, y *María Luisa* (1907), de Mariano Azuela, serían otros ejemplos.

De este modo se entiende también la identificación del autor implícito con su heroína: ya en el prólogo, en el cual Santa se dirige al escultor Jesús F. Contreras, Gamboa pide compasión para su protagonista.²⁰ Puesto que Gamboa y el escultor son artistas, la novela adquiere desde el principio cierto tono romántico. No obstante, la pregunta final de Santa (—“¿No has acogido tanto barro y en él infundido no has alcanzado que lo aplaudan y lo admiren?”) alude a la literatura naturalista, considerada en la época como “escuela [...] que no acierta a dar un paso fuera del barro”.²¹ Por otro lado, Gamboa mismo había tenido ya éxito con sus

toujours renaissante de venger des offenses très anciennes, dont il aurait perdu l’exacte mémoire. Cela venait-il donc de si loin, du mal que les femmes avaient fait à sa race, de la rancune amassée de mâle en mâle, depuis la première tromperie au fond des cavernes? Et il sentait aussi, dans son accès, une nécessité de bataille pour conquérir la femelle et la dompter, le besoin pervers de la jeter morte sur son dos” (*ibid.*, p. 86).

¹⁷ Desde Bénédicte Auguste Morel (*Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l’espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés maladives*, Baillière, París, 1857), se suponía que la degeneración se transmitía por el sexo, siguiendo un mecanismo de transformación. El concepto de la herencia metamorfofísica explica las transformaciones hereditarias: la locura del ascendente se transforma por ejemplo en una tendencia al suicidio en el descendente (cfr. Th. Ribot, *Die Vererbung. Psychologische Untersuchung ihrer Gesetze, ethischen und sozialen Konsequenzen* [1871-1872], Wigand, Leipzig, 1895, pp. 136 y ss.).

¹⁸ É. Zola, *Naná* (1880), Le Livre de Poche, París, 1984.

¹⁹ J. E. Pacheco, art. cit., p. 24.

²⁰ Igual que Augusto d’Halmar en el prólogo de *Juana Lucero*, otra novela naturalista que trata de una prostituta.

²¹ Rafael Obligado, “Carta a Julián Martel al recibir un ejemplar de *La Bolsa*”, en *Prosas*, Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, 1976, p. 23; esta carta se publicó originalmente en 1891 en *La Nación*.

novelas naturalistas anteriores *Apariencias* (1892), *Suprema ley* (1896) y *Metamorfosis* (1899).

En la segunda parte del prólogo, el autor toma la palabra²² y cita otra novela naturalista francesa, *La fille Élisa*, de Edmond de Goncourt, puntualizando que su novela provocará igualmente una “méditation triste”.²³ Mediante el indicio intertextual, de antemano Gamboa se distancia, pues, del posible reproche de satisfacer los bajos deseos de entretenimiento frívolo. Su narrador propone, por el contrario, la redención de la prostituta por “el sufrimiento, el amor y la muerte” (p. 916), propagando el catolicismo y la fe como remedios a la prostitución involuntaria.²⁴

Dentro de esa lógica resulta claro que el ciego pianista Hipólito, enamorado de Santa, rece al final delante de su tumba: “¡ella, una prostituta, él un depravado y un miserable! [...] los dos habían vivido en todos los lodos y en todas las negruras, fuera del deber y de la moral [...] sólo les quedaba Dios, ¡Dios queda siempre! (p. 919). La fe en Dios no tiene cabida en la poética del naturalismo francés, pero sí en el naturalismo español. En *Santa*, el catolicismo destaca también en la trayectoria de la protagonista, que hace pensar en la de María Magdalena, en los nombres que llevan implicaciones bíblicas y en el epígrafe con una cita del profeta Oseas.

Estas marcas corresponden en su conjunto a las ficciones fundacionales de índole romántica. Pero mientras que los llamados *foundational fictions*²⁵ presentan a sus protagonistas mulatos, indígenas y esclavos como

²² Narratológicamente, el prólogo es híbrido: el hecho de que se cite en este prólogo a la protagonista ya muerta, que en la diégesis no había tenido ocasión de escribir esta carta antes de su muerte, le otorga al prólogo una dimensión ficcional. Sin embargo, el autor real, extraficcional, toma en la segunda parte la palabra: “Hasta aquí, la heroína. De mi parte [...]”

²³ De hecho, De Goncourt escribe en el prefacio de *La fille Élisa*: “Ce livre, j’ai la conscience de l’avoir fait austère et chaste, sans que jamais la page échappée à la nature délicate et brûlante de mon sujet, apporte autre chose à l’esprit de mon lecteur qu’une méditation triste” (Edmond de Goncourt, *La fille Élisa* [1877], Flammarion-Fasquelle, París, s. a., p. vi).

²⁴ Cfr. Bettina Gutiérrez Girardot, *Prostituierte in der lateinamerikanischen Literatur. Das Bild der Prostituierten in der lateinamerikanischen Literatur der Jahrhundertwende*, Peter Lang, Frankfurt, 1990, p. 33.

²⁵ Cfr. Doris Sommer, *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*, University of California Press, Berkeley, 1991.

entes excepcionales y ejemplares, el mundo de *Santa* está poblado por anti-modelos de conducta y ser, por casos clínicos. Gamboa saca a la luz enfermedades invisibles y contagiosas, detecta actos de simulación y ahonda en la vida íntima de su personaje supuestamente degenerado que resiste las medidas disciplinarias del Estado moderno.

Según Masiello, los melodramas “cuentan el fracaso de América Latina debido a los impulsos del deseo” y llevan el mensaje de que “hay que restaurar la pureza del hogar para sostener el Estado moderno”.²⁶ La novela naturalista transmite el mismo mensaje, pero el paradigma romántico del amor inalcanzable cede el lugar al paradigma psicopatológico —el contacto sexual con los supuestos degenerados se concreta como infección que afecta la salud de la nación entera. Los excluidos del espacio público no figuran sólo en los títulos, sino que son también las y los protagonistas de la novela naturalista hispanoamericana: *Emilio Love*, de Segundo I. Villafañe, *Beba*, de Carlos Reyles, *La Rumba*, de Ángel de Campo, *Gil*, de Víctor Pérez Petit, *Blanca Sol*, de Mercedes Cabello de Carbonera, *Clemencia*, de Raúl Waleis, *Margot*, de Julio D. Piquet, *Las hermanas Flammari*, de Mateo Margariños Solsona, *Juana Lucero*, de Augusto d’Halmar, *Softa*, de Martín Morúa Delgado, *María Luisa*, de Mariano Azuela...²⁷

Mientras que “romantic novels seldom invite us into bedroom, it is true, but they succeed very well at inciting our desire to be there”,²⁸ las novelas naturalistas ahondan en lo abyecto (fantasmagórico), en enfermedades venéreas y actos de violación. El autor implícito diseca el “cuerpo México-ciudad”:²⁹ al final de la novela, unos “señores médicos” despedazan este pobre cuerpo [de Santa], “magullado y marchito por la concupiscencia bestial de toda una metrópoli viciosa” (p. 718), con lo que Gamboa recurre tanto al discurso médico contemporáneo como a la poética del naturalismo. Así, Zola escribió en el prólogo a *Thérèse Raquin*: “J’ai simplement

²⁶ Francine Masiello, “Estado, género y sexualidad en la cultura del fin de siglo”, en Josefina Ludmer (ed.), *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Beatriz Viterbo, Buenos Aires, 1994, pp. 145 y 147.

²⁷ Todas estas novelas, y muchas otras, se analizan detenidamente en Sabine Schlickers: *El lado oscuro de la modernización: estudios sobre la novela naturalista hispanoamericana, Iberoamericana-Vervuert*, Madrid, 2003.

²⁸ D. Sommer, *op. cit.*, p. 34.

²⁹ Cfr. Sklodowska, “«No vayas a creerme Santa...»”, pp. 115 y 117.

fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres”.³⁰

Y la operación mortal de Santa consta de una histerectomía —operación que Max Nordau había criticado ya en 1882, cuando escribió, bajo el auspicio del mismo Charcot, una tesis doctoral en contra *De la castration de la femme*.³¹ Santa no es, pues, una víctima del determinismo hereditario que la lleva a una vida viciosa, sino que es —a pesar de tener la libertad de decidirse—³² una víctima de la sociedad,³³ como ella misma lo reconoce en un pasaje reportado en discurso indirecto libre: “¡No tenía culpa! ¡No se declararía culpable nunca!” (p. 844).

Con ello vuelvo a la segunda tesis: el éxito de *Santa* se explica por su estatus como novela nacional. La correspondencia simbólica entre el cuerpo de Santa y la decadente Ciudad de México bajo el Porfiriato³⁴ demuestra asimismo que la crítica social domina en la intención de sentido.³⁵

³⁰ É. Zola, *Thérèse Raquin* (1867), Le Livre de Poche, París, 1984, p. 13.

³¹ Cfr. Christoph Schulte, *Psychopathologie des Fin de siècle. Der Kulturkritiker, Arzt und Zionist Max Nordau*, Fischer, Frankfurt, 1997, pp. 109-112.

³² No obstante, las perspectivas de Santa son bastante malas: “¿De qué trabajaría?... ¿De planchadora? ¿De lavandera? ¿De criada?... No, de criada no, por ningún salario” (p. 790); el salario mensual de una empleada doméstica correspondía a un coitus con una prostituta venida a menos: 8 pesos (cfr. el artículo de Luzelena Gutiérrez de Velasco en el presente volumen).

³³ Es posible que Rosario Castellanos haya pensado en las novelas de Gamboa y D’Halmar al enumerar irónicamente en *El eterno femenino* las razones-clichés para convertirse en prostituta; véase el diálogo citado a continuación que se desarrolla entre una prostituta y una principiante: “—Prostituta: [...] lo que le gusta [al cliente] es pensar que te está chingando. Que eres una infeliz, tan infeliz que ni siquiera te das cuenta de si él es muy macho o no [...] ¿Y quién va a creer en tu desgracia si no caíste contra tu voluntad? —Lupita: Okey. ¿Quién me empujó? —Prostituta: Eso es lo de menos: el novio, que te dejó vestida y alborotada. El padre, que se murió y te quedaste huérfana y con el titipuchal de hermanitos a tu cargo. Y la miseria. [...] Y la hermanita que está de interna en un colegio de monjas y que no sabe nada de la vida, de la mala vida que llevas para guardar su pureza” (Rosario Castellanos, *El eterno femenino*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975, p. 155).

³⁴ Cfr. M. A. Serna-Maytorena, art. cit., p. 181.

³⁵ Asimismo, según Brushwood “Santa can be read as an allegory of Mexico at the turn of the century [...] when the national values, corrupted by the immorality of the Porfirio period, needed to break down completely so as to be reborn in another historical moment” (John S. Brushwood citado en Antonio Benítez-Rojo, “The nineteenth-century

Todos los espacios públicos son generados como espacios de abuso y de corrupción: el colegio, el tribunal, la cárcel, la fábrica, el hospital³⁶ — aunque la crítica social no toca asuntos políticos y no cuestiona el cerrado clasicismo de la sociedad mexicana.

Puede deducirse que a fines del siglo XIX y principios del XX, el paradigma naturalista seguía vigente en Latinoamérica porque era el más apto para tratar los problemas de la nación modernizada. Sklodowska señala la apropiación de la historia de la prostituta con fines de control y el objetivo de contener el peligro de contagio: Basándose en el “discurso heterólogo” de Michel de Certeau,³⁷ Sklodowska explica la intervención de la instancia narrativa con la traducción del discurso del “otro” en la lengua del discurso dominante³⁸ —aunque hay que objetar desde un punto de vista narratológico, que la posición del narrador es siempre superior a la de los personajes. No obstante, frente a la realidad fáctica fragmentada y contingente, el narrador naturalista pretende ejercer una función autenticadora, unificadora y autoritaria, presentando un mundo novelesco controlable y controlado por las leyes inexorables del determinismo biológico y social. Pero la cercanía temporal, espacial y psicológica de la instancia narrativa impide realizar esta pretensión y explica ciertas desviaciones de la poética naturalista —el uso de marcas autorales, por ejemplo, detrás del cual destaca además el deseo del autor implícito de opinar sobre los hechos representados y de incitar a los lectores enfocados a compartir dicha opinión.

La novela *Santa* es, pues, una puesta en abismo de la actualidad que resulta ser incompleta y parcial. Esto se ve también en el hecho de que la nación representada es étnica y culturalmente homogénea, como todas las naciones hispanoamericanas que seguían el lema de Alberdi “En América

Spanish American Novel”, en R. González Echevarría y E. Pupo-Walker [eds.], *The Cambridge History of Latin American Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, v. 1, p. 481). Esta reconstrucción de la intención de sentido de *Santa* corresponde a la de *Naná*.

³⁶ Cfr. Rodrigo Cánovas, “*Santa*, de Federico Gamboa”, en *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana. La alegoría del prostíbulo*. Lom Eds., Santiago de Chile, 2003, pp. 143-160.

³⁷ Michel de Certeau, *Heterologies. Discours on the Other*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996.

³⁸ E. Sklodowska, *Todos ojos, todos oídos*, pp. 12-57.

todo lo que no es europeo es bárbaro”,³⁹ así como la correspondiente política exclusivista. La metrópoli de *Santa* es absolutamente blanca; ni los indígenas, ni los mestizos, que constituyeron ya en aquel entonces el 75% de la población mexicana, ni el gran proletariado rural, que había aumentado enormemente bajo el régimen de Porfirio Díaz, se mencionan a lo largo del texto.⁴⁰ Los únicos extranjeros que se mencionan son los españoles, y lingüísticamente la novela carece de los giros típicos del habla mexicana.

A pesar de ser un gran admirador de Porfirio Díaz, Gamboa demuestra la colisión entre los viejos valores feudales del Porfiriato y los modernos de la vida urbana, industrializada, con sus consecuencias nefastas para la identidad, femenina en el presente caso.⁴¹ Serna-Maytorena concluye que la metrópoli es un “pueblo grande aunque maquillado, vestido, calzado y arropado en luz eléctrica, jardines y edificios a la europea”, es decir, “doblemente cortesana por prostituida por su propia gente y por halagada ante el asedio europeo y extranjero en general”.⁴² La alegoría de la patria

³⁹ Juan Bautista Alberdi, *Bases y puntos de partida para la organización política de la república argentina*, en *El pensamiento político hispanoamericano*, Depalma, Buenos Aires, 1964, v. 6, p. 35.

⁴⁰ Véanse los discursos oficiales que Gamboa pronunció en 1897 y 1898, en los que resume el afán de borrar toda la herencia indígena (“tan distante casi como los esplendores del Egipto antiguo”, citado en Pacheco, art. cit., p. 59) y en los que justifica las guerras de exterminio contra los yaquis y los mayas: “nuestro modo de ser es español y español ha sido. No hallo en la República entera vestigios o hábitos indígenas; veo, sí, muchos degenerados todavía, un emprobrecido rebaño de indios, el lamentable fin de una raza que apenas vestida de cuerpo, desnuda de inteligencia y exhausta de sangre, agoniza en silencio” (*ibid.*, p. 61). El mestizo, en cambio, es considerado como “un civilizado en la elevada acepción de la palabra” (*idem*). “En cambio, el indio sin mezclas, el primitivo y legítimo, me apena; en ocasiones me avergüenza, y hasta pienso que los Estados Unidos, la República Argentina y la República de Chile quizá han estado en lo exacto, cuando los han destruido, o los han relegado a los desiertos” (*ibid.*, p. 61). En la adaptación cinematográfica de Norman Foster (1943), los actores —con excepción de la criada del burdel— son igualmente blancos.

⁴¹ López advierte que estos conflictos “are played out in two distinct physical and psychic spaces —the home and the nightclub, a barely tolerated social space as liminal as the home is central” (Ana M. López, “Celluloid Tears: Melodrama in the «Old» Mexican Cinema”, *Iris*, 1991, núm. 13, p. 36).

⁴² M. A. Serna-Maytorena, art. cit., pp. 182 y 181. Por su parte, Brushwood remite a otra comparación nacional: Santa, “like Mexico, followed a particular course until, having reached a point-of-no-return, she found it easier —almost necessary— to go the wrong way

prostituida aparece asimismo en *Blanca Sol* (1889), de Mercedes Cabello de Carbonera, y podría ser relacionada con la gran prostituta Babilonia del Nuevo Testamento (Apocalipsis, 17).

Esta alegoría arroja una luz nueva sobre la pregunta inicial de si Gamboa trivializó el paradigma naturalista para obtener mediante un asunto “risqué”⁴³ un lucro editorial y un éxito masivo.⁴⁴ A pesar del tema de la prostitución, *Santa* no satisface los deseos de entretenimiento frívolo. Y en cuanto a la consagración como fundadora de la literatura nacional,⁴⁵ *Santa* confirma los temores de los adversarios del naturalismo de que las novelas pudieran ser leídas como alegorías de la realidad extraliteraria, nacional, y que los lectores europeos se formaran una idea falsa de un país de prostitutas, dementes, sifilíticos, neurasténicos, rastacueros, etcétera. Los adversarios del naturalismo exigían que el arte ofreciera una contraimagen positiva, opuesta a la modernidad tecnológico-social dependiente, y que ejerciera una función consoladora y regeneradora.⁴⁶ A la vez, esta literatura optimista debía inscribirse en la historia universal y presentar a Latinoamérica como el continente del futuro. Las novelas naturalistas, *Santa* incluida, le otorgan al discurso positivista una dimensión complementaria, pero no en el sentido de orden, forma, armonía, belleza y unidad, sino más bien en un sentido crítico por el que se advierten las fallas de la sociedad moderna (disolución de la familia tradicional, egoísmo, pérdida de valores morales, materialismo, etcétera). Muchos naturalistas representan, a través de una protagonista bella y enferma, atrayente y repulsiva, las contradicciones del modelo nacional —modernidad *vs.* tradicionalismo, originalidad *vs.* universalidad, conservadurismo *vs.* liberalismo, mestizaje *vs.*

rather than to turn back” (John S. Brushwood, *Mexico in its Novel. A Nation's Search for Identity*, University of Texas Press, Austin, 1970, p. 154).

⁴³ Cfr. J. S. Brushwood, *op. cit.*, p. 153.

⁴⁴ Éxito que él sí esperaba; véase el artículo de José Luis Martínez Suárez en el presente volumen.

⁴⁵ La reconstrucción de las batallas naturalistas en Hispanoamérica a partir de los años ochenta demuestra que los defensores y los adversarios reivindicaron una literatura nacional y una historia propia. Cfr. S. Schlickers, *op. cit.*, pp.101-130.

⁴⁶ Según Alberto Vital, los *Episodios Nacionales* de Victoriano Salado Álvarez, el Pérez Galdós mexicano, ofrecían exactamente esta anhelada imagen positiva. Véase su reciente monografía *Un porfirista de siempre: Victoriano Salado Álvarez (1867-1931)*, UNAM-Universidad Autónoma de Aguascalientes, México, 2002.

racismo. Al convertir la condición social de los pobres y parias en la causa de los crímenes, toman el efecto por la causa —pero sin cuestionar el proceso de modernización en sí— “patologizan” lo otro o la otra, el sexo y la raza, o sea, ficcionalizan lo patológico para poder destruirlo —de ahí que Santa se muera al final.

Con respecto al estatus de *Santa* como novela nacional, habría que destacar además la falta de patriotismo de los mexicanos⁴⁷ y la representación negativa de los españoles: las dueñas de los burdeles y las prostitutas son españolas que corrompen a los inocentes nativos (Santa y los hombres mexicanos). Según Oropesa, “Santa es una mestiza blanca y es esta condición, unida a la obvia de su belleza, la que hace que se termine convirtiéndose en el objeto del deseo de la clase alta del momento: un producto de consumo nacional, mestizo y superior en calidad al «ultramarino» español”.⁴⁸ A primera vista, esta interpretación es muy sugerente, pero mirando el texto más detenidamente, el lector se da cuenta de que el único indicio en pro de la condición mestiza de Santa sería la referencia repetida a su cabello negro y su piel trigueña. El narrador no hace referencia directa alguna a la raza de Santa y no habla mucho de su familia (de su padre ni siquiera dice nada), además de que, como hemos visto, las alusiones a la herencia biológica suelen ser poco consistentes.

Los inmigrantes en la pensión adolecen del “mal incurable [de] los españoles que no enriquecen al poco tiempo de habitar países que todavía consideran como suyos”, y por consiguiente desdeñan México, diciendo resentidos que “sus muchos vicios eran aborígenes, resabios de salvajes, mañas propias de los indios antepasados y de los indios herederos; sus raras cualidades eran meras importaciones que se debían a ellos únicamente” (p. 819). Haciéndose dueña de uno de estos españoles, Santa invierte al parecer la relación de poder añorada por estos desafortunados. Pero mirando las entregas de Santa más detenidamente, resulta que fue seducida por un militar, dependiente de un torero español y amante particular de un rico burgués —otra alegoría de la entrega de la patria al intervencionismo

⁴⁷ Véase el siguiente comentario ambiguo del narrador con respecto a la noche del grito: “el espectáculo de un pueblo delirante de amor a su terruño, que, cuando menos una noche en cada año, cree en sí mismo, recuerda que es soberano, que es libre, y que es fuerte” (p. 773).

⁴⁸ Salvador A. Oropesa, “Hacia una identidad nacional: la relación México-España en *Santa* de Federico Gamboa”, *Romance Languages Annual* 8 (1997), p. 629.

extranjero y a la oligarquía doméstica.⁴⁹ Además, queriendo “disfrutar vicariamente de [la] fama” del torero, resulta ser un español quien le posibilita a Santa/México el “reconocimiento social”.⁵⁰

En este contexto se impone la pregunta hacia el público lector intencionado y real. En aquel tiempo, los porfiristas oligárquicos “desprecian a los autores mexicanos y leen novelas en francés”.⁵¹ El público general debía tener sus dificultades para consumir una novela tan gruesa como *Santa*, aparte de que el público masivo no existía todavía —a principios del siglo, “el ochenta por ciento de la población [mexicana] no [sabía] leer”; en cambio, Pacheco advierte que Gamboa se dirigió a la ascendente clase media: “No pertenece al pueblo al que observa con arrogancia ni tampoco al grupo dominante pues en presencia de Díaz o José Ives Limantour se siente incómodo y disminuido. Encuentra su clientela en un público que busca entretenimiento, edificación moral, ayuda para explicarse el mundo en una era de grandes cambios sociales”.⁵² En su conferencia de apertura al coloquio que culminó con este libro, Pacheco suponía que este público era predominantemente femenino, ya que las mujeres no tenían acceso a los prostíbulos, y la novela de Gamboa les ofrecía la posibilidad de enterarse de la “mala vida” de sus congéneres (y de sus esposos...).

Puede concluirse que Gamboa cumple con la característica de la novela naturalista de ser un inventario ficcional desilusionado de los fenómenos sociales y culturales de la difícil modernidad. Ello demuestra que *Santa*

⁴⁹ Ordiz advierte otro elemento con respecto a su seductor: “El regimiento, de indumentaria «a la europea», se instala además como un «invasor» en el secularizado convento del Carmen, como un exponente claro de los nuevos tiempos en que el espíritu laico se pretende imponer sobre las convicciones religiosas tradicionales” (J. Ordiz, *op. cit.*, p. 51).

⁵⁰ S. Oropesa, art. cit., p. 631.

⁵¹ J. E. Pacheco, art. cit., p. 22.

⁵² *Ibid.*, p. 21; cfr. asimismo Serna-Maytorena, art. cit., p. 174. En un plano más general, Heinemann advierte una función de la literatura del siglo XIX que considero también presente en *Santa*: “la literatura contribuye a asimilar una realidad nueva mediante su ficcionalización y semantización, convirtiéndola para los lectores de novedad en cotidianidad” (traducido en H. O. Dill *et al.* [eds.], *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Vervuert, Frankfurt, 1994, p. 16; cfr. A. Ch. Heinemann, *Technische Innovation und literarische Aneignung. Die Eisenbahn in der deutschen und englischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Francke, Bern, 1992).

no es ni un mero epígono de la novela naturalista francesa ni una moda importada, sino, por el contrario, un producto transcultural⁵³ y un documento ambivalente del patrimonio nacional —o bien al revés: un texto fundador del patrimonio nacional ambivalente.

⁵³ Además, los temas de la novela naturalista hispanoamericana en general —el afán de (pro)crear la nación, el racismo concomitante, la concepción de América como el continente del futuro— son particulares y no tienen nada que ver con el naturalismo francés.

¿CUÁNTO CUESTA EL PRESENTE?
EL TIEMPO DE LA PROSTITUCIÓN EN *SANTA*

CLAIRE SOLOMON
Yale University

Comienzo con un par de hipótesis acerca de la prostituta literaria que son el punto de partida para mi lectura de *Santa*. En mi investigación en proceso para mi tesis doctoral, trabajo la prostitución como formación cultural en Chile, Argentina y Uruguay, desde una perspectiva que pretende, tentativamente, trascender los límites tanto del Cono Sur imaginario como del imaginario académico que, de vez en cuando y sobre todo en momentos de peligro, son fortalecidos contra las apariciones del pasado.

La primera hipótesis, entonces, sería la inevitable duplicidad de la prostituta literaria: habita un mundo fronterizo poblado por simuladores, en el cual la verdad se convierte, inexorablemente, en mentira, y —en ocasiones— la mentira en verdad. Se destaca también, correlativa de esta duplicidad, una *sobrerrepresentación* del cuerpo de la prostituta, al cual se le atribuye un poder oculto y amenazante porque su capacidad seductora es autónoma de su propio deseo sexual. Este régimen de visibilidad convierte a la prostituta de facto en simuladora hasta el punto que pureza, honestidad y pudor se convierten en un gesto más de una sexualidad teatral y embustera, ya que el pudor viene acompañado de hiperbólicas descripciones del cuerpo que *habla por la prostituta* mientras subvierte su palabra.

La segunda hipótesis es que la prostituta literaria tiene una subjetividad determinada por su profesión: “ser prostituta” implica que ha habido una transformación irreversible cuya “razón” y contenido se encuentran siempre ausentes, inarticulables e ilegibles. O bien, en el caso de Santa,

en una especie de “más allá” representado, negativamente, por las sucesivas pérdidas de pureza, pueblo y patria.¹

Estas hipótesis guían mi lectura de *Santa*, al mismo tiempo que *Santa* interroga el paradigma de la prostituta naturalista. Para los Estados en fundación del Cono Sur, se podría generalizar, la prostituta literaria señala uno de los límites del Estado liberal, poblando una frontera desde la cual se registran amenazas y se mide el desarrollo. Al asemejarse a la monstruosa ciudad, Santa demuestra, en pleno Porfiriato, que la frontera permea ciudad, sociedad y Estado, tal como el mapa borgeano que se expande hasta cubrir todo el territorio mapeado.

De este modo, la novela se sitúa en un sistema naturalista sin *telos*: en ningún momento se define una *tara* que explique el comportamiento de la protagonista.² Al contrario, lo que abunda en el texto son las referencias

¹ Si bien el descenso de Santa al mundo de la prostitución —y, posteriormente, dentro del mundo de la prostitución— se presenta como una caída naturalista desde un estado inicial de pureza, cabe acotar que tampoco se muestra incompatible una realidad con la otra. Ya en el segundo capítulo de la primera parte de la novela, vemos el “monstruo insaciable y cruel, devorador de obreros” que representa la fábrica, frente a cuya monstruosidad los hermanos de Santa “resígnanse a continuar en su esclavitud mansa de bestias humanas que practican la honradez” (Federico Gamboa, *Santa*, ed. e intr. Javier Ordiz, Cátedra, Madrid, 2002, p. 110; todas las citas del texto de Gamboa pertenecen a esta edición). Esta “honrada” pobreza, lejos de constituir un espacio utópico y precapitalista, destaca la importancia del dinero que gasta la familia de Santa en los viajes a la capital, “producto de risibles y muy caladas economías” (p. 107), y el modo especial en que se visten para estos viajes, en los que Agustina se pone “en las orejas, gruesas arracadas de filigrana, y en los dedos de la mano que carga el paraguas de algodón, tumbagas de oro desgastado y opaco” (p. 108).

Dentro del implícito contraste, a lo largo del texto, entre el antes y el después, hay ciertas resonancias llamativas. Recordemos que Santa ahorrará celosamente sus prendas y joyas hasta el último momento, guardándolas en “cincelado cofrecillo” hasta verse obligada a venderlas por la séptima u octava parte de su valor a los “murciélagos” (p. 318). Al mismo tiempo, una clara diferencia entre la sociedad capitalina y la de Chimalistac se encuentra en las fáciles generalizaciones del narrador acerca del orden —¿“natural”?— por el cual los pobres honrados viven y trabajan. En cuanto a la distribución de trabajo, “los dos hermanos hombres [son] los que proporcionan el dinero” mientras que “la hija o la madre, *indistintamente*, muelen el maíz” (p. 98; las cursivas son mías). Como prostituta en la metrópoli, no sólo participará Santa de una inversión de las funciones tradicionales de los sexos, sino que será precisamente su *trabajo* lo que la *distinguirá* entre todas las mujeres.

² Son muchos los críticos que han cuestionado el “naturalismo” de Gamboa. En la

a una especie de *tara* genérica y transhistórica que compartiría toda la raza humana. En el episodio en que los hermanos de Santa la vienen a buscar al Tívoli para informarle de la muerte de su madre, se destaca de manera ejemplar cómo se equiparan ciudad y prostituta en un fluir de conciencia que abarca múltiples temporalidades:

Florescencia magnífica de la metrópoli secular y bella, con lagos para sus arrullos y volcanes para sus iras, pero pecadora, pecadora, cien veces pecadora; manchada por los pecados de amor de razas idas y civilizaciones muertas que nos legaron *el recuerdo preciso de sus incógnitos refinamientos de primitivos*; manchada por los pecados de amor de conquistadores brutales, que *indistintamente amaban y mataban* [...] noche en que Santa *sentíase emperatriz de la ciudad históricamente imperial*, supuesto que todos sus pobladores hombres, los padres, los esposos y los hijos, la buscaban y perseguían, la adoraban, proclamábanse felices si ella les consentía arribar, *en su cuerpo de cortesana, al anhelado puerto* [...] (p. 166; las cursivas son mías).

La prostitución, lejos de presentarse como un mal moderno, remite a un pasado palimpsestico —imperial, colonial y hasta prehistórico— del cual brota el legado de este *recuerdo preciso* de los *incógnitos refinamientos de primitivos*. La prostituta se instala, por lo tanto, no sólo en una frontera legal, cultural, moral y económica, en la cual su oficio funciona como “el natural y discreto intermediario entre lo que ataca y lo que se defiende, entre el delito y la ley” (p. 325), sino también en una coyuntura temporal de lo atávico y lo moderno, una especie de tiempo otro y múltiple, presente y eterno. De ahí que se posibilite, entre los habitantes de este mundo, un compañerismo que adquiere, por momentos, “proporciones de misterioso desfile nupcial antiguo, antiquísimo, anterior a la época en que no se tolera que carne que uno muerde y saborea, otro la haya catado o a catarla se preste” (p. 158). Coexisten con este compañerismo premoderno los vicios anacrónicos del lesbianismo, que para el narrador constituye “el vicio ancestral y teratológico que de preferencia crece en el prostíbulo” (p. 193) y la animalidad de los hombres dominados por el deseo, que contagia hasta

introducción a la edición de *Santa* aquí consultada, Javier Ordiz sintetiza algunas de estas corrientes críticas, subrayando la falta de una *tara* que explique cabalmente la caída de la protagonista, al mismo tiempo que señala los pasajes del texto que aluden a una posible fuente “genética” de su conducta.

a Hipólito en la forma del “eterno combate primitivo de la hembra que se rehúsa y el macho que persigue” (p. 322).

Otra temporalidad que se inserta a cada paso en el trayecto de la prostituta por este presente plural es, claramente, la historia mítica de la nación, haciendo que a la vez que la prostituta se asimila a la realidad monstruosa y participa en ella, esta misma realidad se articule y cobre sentido en una relación ambivalentemente metonímica con el pasado nacional. La pérdida de su virginidad, a manos del *alférez*, un “engendrador inconsciente” —y, válgala la redundancia, institucional— ocurre en el Pedregal, “un mundo de consejas y de verdades [...] que, al cabo de los tantos años, se han entremezclado y no es posible fallar a punto fijo dónde la verdad acaba y dónde la mentira empieza”, y donde, “según la leyenda”, en la época de la Independencia “se ocultaban insurgentes” y “se han sepultado o convirtiéndose en polvo yanquis y franceses” (p. 106). En su inicial revisión médica, en el Hospital Morelos, Santa escucha por primera vez “el otro calificativo, el que a contar de entonces correspondíale” y se da cabalmente cuenta de que ya “no era mujer, no; ¡era una ...!” (p. 80); esta transformación identitaria va yuxtapuesta con su recuerdo del retrato litográfico de Morelos. En la comisaría, la noche de su arresto, preside un retrato de Hidalgo. Y es en la misma fiesta del Grito, la noche del 15 de septiembre, cuando Santa afirma tristemente que: “Mi patria, hoy por hoy, es la casa de Elvira, mañana será otra, ¿quién lo sabe?... Y yo... seré siempre una...” (p. 150). Y, por último, será Rubio, quien representaba para Santa, “el antiguo señor respetado y quimérico que a la larga, desgastado por los años y por los vicios, baja en sus pósteros al nivel del antiguo vasallo” (p. 181), el que utiliza, por tercera y última vez en el texto, la palabra de “las cuatro letras implacables...” (p. 304).

Si bien el narrador había destacado, en un comienzo, que de aquel antiguo señorío y de aquel antiguo vasallaje sólo restaba “el deseo eterno y santo, generador de mundos” (p. 181), bien se ve qué clase de deseo genera el mundo, y qué mundo es generado por este deseo, legado, recordemos, en la forma del “recuerdo preciso” de los “incógnitos refinamientos de primitivos”. Este recuerdo que cataliza la prostitución se instala en la violenta superposición tanto de las múltiples temporalidades como de los espacios, mediante la cual las clases bajas constituyen el “cutáneo salpudido”, de esta ciudad “monstruosa” en la que “si la comezón aprieta y la policía rasca, sale a la cara la lepra social” (p. 325). Es un mundo “especial”, como dice el narrador, “sin sentido moral y con rasgos morales que

deslumbran; la hez trocándose a veces en abnegación; los pocos contra los muchos; como cavernas las conciencias, como hábito el crimen [...]” (p. 328; las cursivas son mías).

Sin sentido moral pero con rasgos morales que deslumbran, Santa avanza por este mundo practicando su lógica, una lógica que escamotea no sólo delito y ley sino crimen y culpa, causa y efecto, uno y todos, los pocos y los muchos. “Ya vendría otro”, se dice, cuando rompe con Rubio, “y si ese otro no venía, ya volverían todos” (p. 397). Y cuando, en otro *bricolage* de temporalidades, su cuerpo adquiere “griegas curvas atléticas, sonrosada coloración de sangre guerrera y primitiva”: “Buscaba a los hombres, *al Hombre* [con mayúscula] para dañarlo, para herirlo, para marcarlo e infamarlo con sus uñas pulidas y tersas de cortesana, saciando en el que más cerca le quedase al alcance de su cuerpo prostituido, el alevoso golpe que le asestara aquel que le quedaba lejos, en sus borrosos recuerdos de virgen violada” (159).

Siguiendo esta lógica, se superpone un tiempo más al presente palimpséstico de *Santa*, el tiempo que rige el presente congelado, en que pasado y presente no sólo se superponen, sino que en su superposición se cristalizan, immobilizando el flujo evolutivo de las prácticas modernizadoras que, estancadas, devienen perversiones. Es el tiempo de la *instantaneidad*, en el cual un momento dado, preciso y específico, representa todo. Y en esta instantaneidad en que el mundo busca vengarse de una primordial violación, uno representa a todos, y todos a uno. Mundo violado en que nada resulta perverso por la perversa naturaleza del mundo, que olvida lo conocido, y recuerda lo incógnito.

La instantaneidad en *Santa* tiene dos vertientes, y ambas vinculan a los habitantes de este “mundo especial”, *qua* cordón umbilical, a las instituciones —policía, iglesia, hospital, justicia, cárcel— por las que pasan y son registrados.

La primera vertiente de la instantaneidad es la incoherencia diacrónica, que culmina en la forma del *juramento*. Ya he señalado que la prostituta vive en un mundo de simulación constante. El narrador asevera que “en ocasiones —las más— [...] ni esas pobres mujeres ni los hombres que con ellas viven en intimidación siempre relativa, podrían asegurar cuándo de veras aman y cuándo de veras fingen” (p. 125). Los clientes de Santa, por su parte, “imploraban entre billetes de banco y rabiosas caricias —¡ámame un instante a lo menos!”, mientras que “la ensordecían con juramentos susurrados y de instantánea duración, para luego despedirse arrepentidos

[...] dejándole unas cuantas monedas” (p. 127). Este amor instantáneo, de cero duración, no se inicia para Santa en el prostíbulo, sin embargo, sino en su relación con el alférez, cuando viene, asimismo, acompañado de juramentos incumplidos. Marcelino le jura tres veces que no la dejará, después de desflorarla y antes de abandonarla definitivamente.

La función del juramento en este tiempo instantáneo se vuelve lúdica, prefigurando casi siempre —con escasas y notables excepciones— la mentira y la traición. Antes de una corrida de toros, por ejemplo: “[El Jarameño] le susurró promesas y esperanzas, nuevas declaraciones rápidas de amores inmensos, nuevas exigencias de fidelidades imposibles; lo que se exige y promete para combatir las separaciones que pueden ser eternas; el conjuro a los riesgos probables [...]—¡Hasta luego, mi Santa, te juro que hasta luego!...” (p. 242). Y será, precisamente, durante una de estas corridas de domingo cuando Santa lo engañará con Ripoll, el inventor catalán. Se destaca también el juramento del Jarameño de que, si ella no lo quisiera, la mataría, lo cual aparece en la página anterior a la cuchillada que no acierta.

Un modelo para la compleja relación juramento-traición se encuentra en el primer capítulo de la novela, en el cual doña Elvira le ofrece a Santa un “catecismo completo” acerca del trabajo de prostituta. Dice el narrador que Elvira “denominaba por su verdadero nombre las mayores enormidades” mientras le explicaba a la pupila “mil fingimientos que, aunque repugnen en un principio, debe no obstante explotárseles...” y afirma que: “sólo, de cuando en cuando, un terno disonante y enérgico —dicho asimismo con exceso de inconsciencia—, venía y destruía el hechizo. ¡Qué institutriz ni qué diantre! ¡Prostituta envejecida y hedionda de cuerpo y alma que podía únicamente nutrir esas teorías y sustentarlas e inducir a su práctica!” (p. 82). Sin embargo, reconozcamos que Elvira no mintió en ningún momento de la lección. ¿Cuál es, entonces, el hechizo que se desvanece con el “terno disonante” de la madama? Es el mismo que conjuran los enamorados al jurarle y exigirle jurar a una prostituta: la ilusión de que la palabra de ella valga. ¿Pero que valga para qué? Aunque Elvira está diciendo la verdad, es una verdad procedente del mundo de la simulación, cuyos sucesos (y verdades) son ilegibles desde fuera de él. Por su parte, Santa explica su razón de ser prostituta de una forma igualmente incomprensible para las prostitutas viejas. “Vengo,” dice Santa, “porque ya no quepo en mi casa; porque me han echado mi madre y mis hermanos, porque no sé trabajar, y sobre todo... *porque juré que pararía en esto y no lo creyeron.*

Me da lo mismo que estas casas y esta vida sean como se cuenta o que sean peores... mientras más pronto concluya una, será mejor... (p. 76). Lo que no podría predecir Santa en el momento de su inicio en la prostitución era que éste no era un final sino un comienzo; la frontera que ella quiso atravesar no era un límite sino, una vez adentro, un espacio habitable. Y una vez ahí, Santa querrá vivir, si bien en una oscilación constante entre el deseo de muerte y el deseo de regeneración, y ocasionalmente ambos al mismo tiempo. Y segundo, sin siquiera darse cuenta, abjurará de su derecho a jurar.

La escena en el Palacio de Justicia establece el significado institucional del juramento de la prostituta. Mientras presenciamos el espectáculo “teatral” de “un infeliz solo contra todos” (p. 277), Santa se deja convencer por Hipólito, quien insiste en que diga “la verdad pura” frente al jurado, de modo que acaba contradiciendo a sus compañeras, quienes con “fingidas ignorancias en el fondo de las pupilas que tanto malo han contemplado” (p. 287), “contaban solazarse la vista al menos”. “Contrarió a tal extremo la actitud de Santa [...] que uno de los defensores no halló más recurso que inventar el repreguntarla” hasta que “confesó” que *no se acordaba* de los eventos (p. 290). De esta manera, Santa logra desmentir —instantáneamente— la pretensión a la verdad de la práctica de la ley. Tal como proclamará Rubio más adelante, queda comprobado que, en caso de duda, “nadie le creerá la palabra a una...” (p. 304).³

El fracaso de la justicia encuentra su antecedente en el hecho de que los hermanos y la madre de Santa *no le creen* cuando jura que se va a hacer prostituta (si bien este juramento sólo aparece referido por la propia Santa). El juramento constituye, de esta manera, un vínculo, un rayo, una puerta por la que se sale y no vuelve, entre lo perdido y la perdición, entre el más allá idílico del pueblo y la “patria” y el presente congelado de la prostitución.⁴

³ La escena en el Palacio de Justicia subraya un rasgo histórico de la identidad de la prostituta: desde una ley basada en la creencia formal en la confesión, el testimonio bajo juramento de una prostituta siempre ha sido de dudoso valor legal. Según los reglamentos de Felipe II, por ejemplo, las prostitutas tenían que ser huérfanas o haber sido abandonadas por sus padres para no manchar la honra de sus familias, por lo cual en el estricto sentido legal *no tenían nombre*. Véase Ana María Atondo Rodríguez, *El amor venal y la condición femenina en el México Colonial*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1992, p. 54.

⁴ Este primer juramento no creído prefigura la caída de Santa, al mismo tiempo que la propulsa y la reifica. La terrible literalidad de Santa —un rasgo predilecto de la prostituta

La segunda vertiente de la instantaneidad es correlativa al juramento fracasado, y consiste en la mirada “congeladora” que Zizek le adscribe a Dante cuando contempla a Beatriz —apropiadamente— en el Purgatorio. Mirando “*troppo fisso*” el objeto deseado, queriendo fijarlo en el tiempo para que deseo y objeto duren para siempre, el objeto es descontextualizado y, por lo tanto, deformado. Lo que queda es un presente congelado que pretende ser eterno y que representa —falsamente— todos los tiempos y también El Tiempo.⁵

En el presente congelado de *Santa*, en el cual se escamotean pasado y presente, los pocos y los muchos, uno y todos, se subrayan varios momentos en los cuales algún hombre (o el Hombre, o todos los hombres) detiene la mirada en Santa y se propone sacar al objeto deseado del prostíbulo. Santa será “rescatada” de la prostitución en tres ocasiones, una para cada vez que aparece, en forma de puntos suspensivos, la palabra que constituye, para ella, la “maldición” (p. 304). La primera, por el Jarameño, cuyos juramentos prefiguran la traición y cuya mirada “con fijeza de hipnotizador” acaba enamorando a Santa, que “por miedo queríalo”; la última por

literaria— conforma un mecanismo psicológico que acompaña su progresivo descenso en la forma de un inescrutable deseo que se adecua siempre a la realidad. “Con perfecta conciencia de que se hundía, Santa continuaba hundiéndose” (p. 319) y al aceptar su descenso le explica a Hipólito: “realizaré un deseo que ya se me enmohecía de puro viejo [...] conocer cómo viven las prostitutas pobres” (p. 320).

⁵ Slavoj Zizek, *The Plague of Fantasies*, Verso, Londres, 1995, p. 91.

Aunque en este trabajo me limito a analizar la mirada “congeladora” del cliente, Santa también se muestra profundamente inscrita en la lógica de la instantaneidad, y su propia actitud hacia lo deseado está íntimamente vinculada a la de sus colegas, clientes y parejas de sexo masculino. Se destaca reiteradamente “su pobre memoria, cual si se la hubiesen magullado, [que] conservaba precisos y netos detalles determinados, pero en cambio adulteraba otros, los culminantes más que los de escasa significación” (p. 79); por otra parte, Santa es acosada por recuerdos que nunca logra asumir ni ahuyentar, lo cual la obliga a vivir en una constante y múltiple negación de diferentes elementos de su identidad e historia. En el mismo presente congelado se preguntará, azorada, cuando vende sus joyas, “¿cómo era posible perder en un instante tanta piedra, tanto oro, tanto esmalte?” (p. 318). Al igual que las promesas que se desvanecen, todo lo que pierde Santa —la virginidad, la familia, la pareja, el propio nombre— se pierde instantánea e irremediamente. Y lo que es más interesante, y conforme con su incoherencia diacrónica, Santa se muestra totalmente incapaz de atribuirle algún tipo de causalidad a su sufrimiento. Al contrario, es siempre un “oculto poder omnipotente” que la “castiga”, “prohibiéndole” el regreso a lo perdido (p. 173).

Hipólito, quien, emblemáticamente ciego, podrá cumplir su juramento de enterrar a Santa en el cementerio de su pueblo. E Hipólito, recordemos, se niega a contestar si cree o no en el juramento de Santa cuando ella promete que lo quiere, y sólo cree que es suya cuando está muerta, cuando al final puede insistir en que “los despojos de Santa sólo a él pertenecían” (p. 359).

Me interesa aquí la segunda vez que Santa sale de la mala vida. Rubio, ese resto del “antiguo señorío” a quien ya conocemos, se aburre de Santa luego de concubinarsse con ella:

En tanto se familiarizaba con la idea de que Santa únicamente a él pertenecía; en tanto apresurábase a raspar con sus besos los vestigios indelebles de los miles y miles que a modo de pedrisca habían flagelado sin agotarla la planta deliciosa de su cuerpo trigüeño, voluptuoso, y duro, el amasiato fue llevadero, hasta con cierto picor, que en más apetitoso convertíalo, de besos de otros, de muchos; de caricias ajenas que persistían y le daban a la carne comprada y dócil, perfecta semejanza con esas monedas que han rodado por mercado y ferias y lucen la huella del sinnúmero de dedos toscos que las oprimieron y para siempre opacaron su brillo original y su limpidez prístina. Pero se percató pronto de que los remedios que vende el burdel son ineficaces, y de que a Santa ni con labios de bronce que en toda una vida se cansaran, le rasparía las entalladuras acumuladas y hondas de las ajenas caricias y de los besos de otros (p. 302).

Con su “hipócrita y falsa moral burguesa” (p. 303), Rubio ha fetichizado la misma identidad *comodificada* de la prostituta, y pretende fijarla tal cual en el tiempo al *comprar* a Santa.

Será la misma moral burguesa que lo engaña cuando el objeto descontextualizado se deforma: la *commodity* no tiene valor alguno que trascienda su lugar en el mercado, y el valor de cambio de la prostituta se desvanece al sacarla del burdel, ya que carece de referente que establezca su valor relativo a las otras. Amores instantáneos, deseo que brota, no de la falta, sino del *surplus*, y que se satisface mediante la selección (de una entre muchas). En una inesperada intrusión del materialismo histórico, Rubio se lleva la enorme decepción de ver cómo desaparece su propio deseo de *poseer* a Santa una vez que la tiene. Entre los clientes más pragmáticos de Santa, recordemos, “a nadie se le ocurrió intentar siquiera su rescate. Caída la codiciaban, caída soñábanla, caída brindábales la vedada poma [...]” (p. 126).

Cuando Rubio compara a Santa con una moneda vieja, la metáfora acierta donde la lógica del narrador choca contra el desprecio que siente Rubio por la semejanza entre su mujer y su concubina al aseverar que “entre las mujeres no existen categorías morales [sino tan sólo] sociales. ¡Todas son mujeres!” (p. 300). Al comprar a una prostituta, Rubio comete el error del especulador de Marx que, *en un momento de crisis social*, pretende enterrar su tesoro, sin darse cuenta de que entierra sólo metal inútil, al cual se le ha robado su *Geldseele*—su alma monetaria. ¿Podríamos, tal vez, extender nuestra lectura de la fetichización de la prostituta, la cual depende de que *circule*, de que sea una entre muchas, y cuyo valor sea continuamente ajustado a los vaivenes del mercado, a incluir la idea de que la prostituta tenga, en algún sentido, un alma monetaria? ¿Que, al igual que el dinero enterrado por el especulador, la prostituta comprada se rebaje, instantáneamente, hasta dejar de existir, *qua* moneda fuera de circulación? ¿No podríamos leer los ciclos de degradación y regeneración como azares de la *inflación*, el deseo de Santa de “terminar de ahogarse”, no sólo como impulso a la muerte, sino como el deseo—legado, tal vez, por un recuerdo preciso e incógnito— de devenir puro valor de cambio, de convertirse en puro precio, arrasando de este modo no sólo su identidad sino también su figura (espectral) de moneda, que convoca la circulación, el infinito desfile de clientes, la lluvia de monedas y caricias? (p. 127).

El presente congelado de *Santa* se hace pasar por transhistórico, y en los cien años desde su publicación no ha dejado de resonar con las palabras de Lessing cuando éste aseveró que las pasiones equiparaban a los hombres. Gamboa, a fin de cuentas, era diplomático y porfirista. Y sin embargo, la muerte de su protagonista insinúa, a pesar suyo, que no son las pasiones el denominador común al tiempo y al hombre sino la lógica misma del presente congelado, limítrofe, católico-capitalista del Sistema Reglamentarista del Porfiriato.

La misma instantaneidad que concibe la paradoja de la prostituta privada da voz, en el prólogo del libro, a una Santa espectral—más allá de la vida, y más acá del silencio— que sentencia “barro fui y barro soy”. Como fruto del único juramento cumplido, pudo reposar el cuerpo destruido bajo una lápida que le restaura el nombre, por una pieza en un prostíbulo de a cincuenta centavos. Una lápida pagada, cabe acotar, por otro especulador, Hipólito, quien entierra literalmente su tesoro.

Un nombre manchado por el cuerpo de prostituta que lo lleva, vendido cuando el cuerpo ya no da para mantenerlo, y restaurado póstumamente

por un humilde ciego secretamente “capitalista”: la muerte de Santa es algo más que el inevitable resultado de ciclos de degeneración, más que el destino prescripto por una *tara* naturalista y aún más que la salvación que, para Hipólito, brindaba la muerte al espíritu inquieto. Si consideramos que la restauración del nombre es de alguna forma correlativa de la destrucción del cuerpo pecador, y que la muerte de Santa representa de este modo su salvación, ¿por qué reclama la voz fantasmal de la prostituta: “ni en la muerte hallé descanso” (p. 66)? ¿Por qué esta voz denuncia más allá de la muerte a los “señores médicos [que] despedazaron mi cuerpo, sin aliviarlo, mi pobre cuerpo magullado y marchito por la concupiscencia bestial de toda una metrópoli viciosa” (p. 66)? ¿Por qué, hallando su “carne triunfadora [...] en el cementerio”, la voz de Santa elige testimoniar precisamente la destrucción de ese cuerpo?

“*No vayas a creermé santa, porque así me llamé*” (p. 65), dice en su comienzo el prólogo. ¿Será que esta primera oración del prólogo tiene un doble sentido? Además del evidente juego con los dos extremos del género femenino que permea la novela en la forma de la contradicción nombre / cuerpo, puede leerse otro mensaje más literal: “no fui santa *porque mi nombre era Santa*”. (“Eso, eso es, Santa —repetió Pepa, riendo—, ¡mira que tiene gracia!...; Santa!... Sólo tu nombre te dará dinero, ya lo creo; es mucho nombre ese...”, p. 75).⁶ Jugando de esta manera con las palabras y las identidades siempre patinosas propusimos que el alma de la prostituta era análoga a la *Geldseele* de Marx. Recordemos ahora que todo en *Santa*

⁶ El narrador destaca que “Más que sensual apetito, [el deseo que sentían los hombres por Santa] parecía una ansia de estrujar, destruir y enfermar esa carne sabrosa y picante que no se rehusaba ni defendía; carne de extravío y de infamia, cuya dueña, y juzgando piadosamente, pararía en el infierno [...]” (p. 126). Parecer una “santa” era simultáneamente lo que le garantizó el éxito como cortesana y lo que la condenó, como muchacha pobre, a una vida prostituida y a una muerte sin descanso.

Al mismo tiempo, cuando Santa promete a Hipólito —a quien, sabemos desde el prólogo, no amó, aunque “por lástima” “lo quería”— que cuando se harte de la mala vida “me regeneraré y seré luego la mujer más constante con usted” (p. 320), es difícil no leerlo como una suerte de presciencia de la muerte —y la muerte, a su vez, como un juramento cumplido. De todas formas, ésta parecería ser la interpretación, consciente o no, de Hipólito; como he señalado, él sólo logra creer a Santa la promesa de ser suya cuando ella está muerta. Y “los despojos de Santa” que “sólo a él pertenecían” constituyen, para el ciego, las reliquias de una santa y también, terriblemente, la única prueba posible del amor.

tiene su precio: la operación que despedaza el cuerpo, la lápida que restaura el nombre. Y aún desde la muerte, Santa sigue negociando:

Desahuciada de las “gentes de buena conciencia”, me cuelo en tu taller con la esperanza de que, compadecido de mí, me palpés y registres hasta tropezar con una cosa que llevé adentro, muy adentro, y que calculo sería el corazón, por lo que me palpitó y dolió con las injusticias de que me hicieron víctima [...] Acógeme tú y resucítame, ¿qué te cuesta? [...] *En pago —morí muy desvalida y nada legué—, te confesaré mi historia* (pp. 65-66; las cursivas son mías).

La misma existencia del dinero, para Marx, implicaba un residuo, un resto inefable que sobraba en cada cifra, número y nombre. Un resto que se escapa inexorablemente del valor de cambio y que sin embargo no tiene existencia fuera del mercado. La voz fantasmal que surge de los restos de Santa y que sobra al cuerpo destrozado, ¿no será más que un resto de la existencia *comodificada* de la prostituta?⁷

La voz de Santa no clama por la salvación sino por la justicia literaria, y ofrece —*en pago*— su confesión. Los restos inquietos de la prostituta lograron esta última transacción, convirtiendo en novela la “historia vulgar de las muchachas pobres que nacen en el campo” (p. 95) y ligando, de esta forma, un último cliente: la literatura. A cambio de la muerte del cuerpo, la literatura restaura el nombre borrado a la legibilidad institucional, fisurando el presente congelado del Porfiriato al apostar a otro presente “eterno”: el canon.

⁷ Derrida insiste en que el movimiento de “idealización” (*Idealisierung*) que describe Marx en la *Crítica de la economía política*, “sea cuestión de dinero o de ideologemas”, es “una producción de fantasmas, ilusiones, simulacra, apariencias o apariciones”. El cuerpo del dinero y su “resto”, la sombra de un gran nombre (“*Was übrigbleibt ist magni nominis umbra*”) produce la especulación sobre el uso del dinero después de la muerte (“*nach dem Tode in der andern Welt*”). Véase Jacques Derrida, *Specters of Marx*, tr. Peggy Kamuf, Routledge, Nueva York, 1994, pp. 43-47; la traducción al español es mía.

“¿QUÉ QUIERES QUE TE REGALE CUANDO TE MUERAS?”
LA MUERTE DE UNA BELLA MUJER
SOBRE EL MAPA DE LA CIUDAD

ADELA PINEDA FRANCO
Boston University

Para ofrecer nuestra lectura de la novela *Santa* (1903) de Federico Gamboa, partimos de una reflexión sobre la posible interrelación de tres categorías: espacio, trama y el tópico de la mujer muerta. Franco Moretti, cuyo método de análisis literario se centra en el estudio de los mapas trazados por la acción, supone que cada género literario posee un espacio propio, y cada espacio, un género;¹ asimismo, Moretti dice que en la novela decimonónica se enfrentan la emergente geografía urbana y una matriz residual (p. 72). El enfrentamiento entre la ciudad modernizada y su pasado configura una retórica del desastre sistemáticamente nostálgica en la novelística de Gamboa.² En *Santa*, esta retórica nostálgica está estrechamente vinculada con la trama, es decir, con la sintaxis del discurso que desarrolla sus presupuestos no sólo de manera espacial, sino secuencialmente, en el tiempo.³

¹ Franco Moretti, *Atlas of the European Novel, 1800-1900*, Verso, Londres, 1998, p. 35.

² Julio Ramos proporciona el ejemplo de la novela *Apariencias* y concluye que en gran parte de la literatura latinoamericana escrita a partir de José Martí, el pasado de la ciudad se reformula con el fin de otorgar un aspecto compensatorio a las zonas excluidas o aplastadas por la modernización (Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, p. 122).

³ Peter Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1992, p. 12.

Con la sentencia de Walter Benjamin de que “la muerte es la sanción de todo lo que el narrador puede referir y ella es quien le presta autoridad”,⁴ el crítico Peter Brooks afirma freudianamente que toda trama es, en esencia, necrológica.⁵ El final de un texto acarrea la revelación del mismo a través de un conocimiento retrospectivo: el final es también el origen. La trama de *Santa*, emparentada con la historia ejemplar de la prostituta redimida de los modelos bíblicos de María Magdalena y Santa María Egipciaca,⁶ puede ser interpretada como la trayectoria hacia la expiación de la protagonista, únicamente posible en la muerte. En el mapa simétrico de la novela, Chimalistac-Ciudad de México-Chimalistac, se desarrolla una trayectoria circular: Santa regresa a su origen únicamente como “cadáver lleno de mundo.”⁷

La muerte de Santa es indudablemente una “muerte anunciada.”⁸ Se presiente en cada capítulo y se declara desde el primero, durante su noche inaugural en el burdel, cuando el cliente le pregunta de improviso: “¿qué quieres que te regale cuando te mueras?”⁹ La pregunta sobrecoge, no sólo a Santa y a los escuchas, sino también a los lectores, a quienes el narrador incluye en el “nosotros” al concluir el párrafo con una lapidaria reflexión: “los cuatro callaron, cual si de veras la muerte esté acechándonos, al alcance del labio que la nombra” (p. 735). Elizabeth Bronfen supone que la

⁴ Walter Benjamin, “El narrador”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, tr. Roberto Blatt, Taurus, Madrid, 1991, p. 122.

⁵ P. Brooks, *op. cit.*, p. 29.

⁶ Javier Ordiz también la emparenta con el arquetipo romántico de las protagonistas de *La dama de las camelias* (1848), de Alejandro Dumas hijo, o *La fille Élisa* (1887), de Edmond de Goncourt (J. Ordiz, “Introducción” a F. Gamboa, *Santa*, Cátedra, Madrid, 2002, pp. 39-40).

⁷ Alusión al poema “Solía escribir con su dedo grande en el aire” de César Vallejo (*Obra Poética*, ed. Américo Ferrari, ALLCA-Conaculta [Archivos, 4], 1988, p. 496), con el fin de evocar los temas del sacrificio, la muerte y el duelo, así como el de la resurrección, irónicamente acaecida después de una segunda muerte: la del verbo que la rectifica. Este verso también ha sido retomado por Jorge Aguilar Mora para el título de su novela *Cadáver lleno de mundo* (Joaquín Mortiz, México, 1971).

⁸ En *Crónica de una muerte anunciada*, novela de Gabriel García Márquez (La Oveja Negra, Bogotá, 1981), la conspiración del pueblo se hace evidente en la constante reiteración/evocación de la muerte futura de Santiago Nasar.

⁹ Federico Gamboa, *Santa*, en *Novelas*, pról. Francisco Monterde, Fondo de Cultura Económica, México, 1965, p. 735; todas las citas provienen de esta edición.

representación estética de la muerte conduce a la inhibición de su conocimiento real, precisamente porque en el arte, la muerte ocurre como imagen en un cuerpo ajeno, muchas veces femenino.¹⁰ En la pregunta del cliente a Santa, el cuerpo femenino se manifiesta como esa figura sobre la cual se proyecta la muerte, tal vez con rostro de sífilis, enfermedad vinculada con la prostitución durante el siglo XIX, pero también como el objeto del deseo por lo prohibido. En este sentido, la muerte de Santa es una metáfora que oculta e insinúa saberes inconscientes: “Nosotras”, alecciona Elvira a Santa esa primera noche, “sabemos muy distinto, picamos, en ocasiones hasta envenenamos” (p. 729). El deseo por el cuerpo de Santa es la otra cara de su muerte, límite y clímax de la fábula, evento final anunciado desde el principio. A lo largo del recorrido, el ciego Hipólito espera paciente el cuerpo voluptuoso de Santa para finalmente recibir su cadáver. La trama de Santa, como la de Santiago Nasar, es la de una conspiración: su muerte se anuncia desde el principio y es recapitulada por todos.

La muerte y el deseo por el cuerpo de Santa se posterga y se encubre, pero también se dilata y se repite innumerables veces en zonas fronterizas a lo largo del recorrido. En un texto, la frontera es el lugar de la aventura, del *ad-venire*, al decir de Brooks, donde los comienzos son seleccionados por y en favor de los finales.¹¹ La frontera externa más evidente en el diseño narrativo elemental de *Santa*, es la que media entre Chimalistac y la Ciudad de México; ahí se localiza el Pedregal de San Ángel, espacio borroso y solitario pero catastrófico en la visión novelística. En este lindero de leyendas erráticas se escenifican la menstruación y la consecuente desfloración de Santa, y es ahí donde también se preludia su muerte.

Gamboa ha escogido un lugar predilecto de pintores y escritores de la época —dada su topografía extremadamente heterogénea, sus orígenes desconocidos y la sobresaturación de capital simbólico que lo caracterizaba—¹² para insinuar, con las lágrimas y la sangre de Santa, su afinidad con una visión contradictoria de la naturaleza femenina, heredada tal vez de las lecturas de Michelet y Proudhon vía Zola: el ciclo menstrual de la

¹⁰ Elizabeth Bronfen, *Over her Dead Body. Death, Femininity, and the Aesthetic*, Routledge, Londres, 1992, p. xi.

¹¹ P. Brooks, *op. cit.*, p. 93.

¹² Sobre los orígenes, la topografía, la flora y el capital simbólico del Pedregal, consúltese César Carrillo Trueba, *El Pedregal de San Ángel*, pról. Miguel León Portilla, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995, esp. pp. 40-50, 76-90 y 152-153.

mujer determina su papel social como maternal y dependiente; su función principal al lado del esposo es unirlo al ritmo de la vida eterna; no obstante, la mujer es un violento abismo en este *continuum* que simultáneamente sostiene. Su sangre está enferma. Su afrenta es borrar la diferenciación de sexos arrastrando al hombre a la muerte.¹³ Por ello, al conducir a su seductor de la mano por el puente del río Magdalena en el Pedregal, Santa debe amenazarlo de muerte con la suya propia: “A la mitad del inseguro tronco, Santa se detuvo y con una seguridad que hacía más solemne el abismo abierto a sus pies... dijo: —¡Marcelino, júrame otra vez... que suceda lo que suceda no has de abandonarme, si no, me tiro! E hizo además de soltarlo. —Por mi alma te lo juro, Santa, no seas loca, que nos caemos” (p. 751).

Dos campos opuestos y dos temporalidades se enfrentan en el Pedregal: el jardín edénico de Chimalistac y los bajos fondos citadinos. La guía turística de Emil Riedel (1892) describe la zona de Chimalistac como el Aranjuez de México, dada su flora y sus “idílicas” residencias. La misma guía verifica la cercanía al municipio de San Ángel, a sólo ocho minutos al suroeste de la capital.¹⁴ Si bien Gamboa mismo constata la accesibilidad de la zona dada la presencia de la vía ferroviaria, nótese que en lo narrado, Chimalistac aparece únicamente como recuerdo evocado por Santa en el burdel, y desde el recuerdo se ha tornado inaccesible. Como punto de origen, Chimalistac es, a la vez, el límite y la sanción de lo narrado. La pureza de Santa y su muerte están allí, en un espacio impreciso, fuera de la geografía urbana porque ha sido demolido por ella misma, con sus zonas residenciales pero también con su fábrica de tejidos, “el gigantesco vampiro” (p. 746) que chupa la sangre de los hermanos de Santa, Esteban y Fabián: “...su conciencia tranquila e inmaculada de virgen... no le quedaban ni lejos ni cerca, quedaban más allá... allá... en un punto que ni el lenguaje sabe precisar; en el misterioso punto invisible, donde, por ejemplo, queda la muerte... que por dondequiera nos acompaña sin que lo advirtamos...” (p. 844).

¹³ Sobre las teorías de Michelet y Proudhon en la narrativa de Zola, puede consultarse Charles Bernheimer, *Figures of Ill Repute. Representing Prostitution in Nineteenth-Century France*, Duke University Press, Durham, 1997, pp. 204-209. El propio Gamboa articula estas ideas en *Santa* (p. 843).

¹⁴ Emil Riedel, *Practical Guide of the City and Valley of Mexico*, Epstein, Publisher and Editor of the Germania, México, 1892, p. 392.

Asimismo, el mapa citadino de la novela demarca una serie de límites internos que diferencian la ciudad ideal de los entornos “peligrosos.” No obstante, estos espacios antagónicos no están distanciados geográficamente; más bien aparecen superpuestos. Según historiadores como Pablo Piccato, los límites internos y externos de la Ciudad de México se volvieron inestables particularmente durante el Porfiriato, principalmente debido a que los pobres también habitaron la ciudad respetable, pese a que la policía no se cansaba de demarcar las fronteras sociales de la capital.¹⁵ En la novela, se alude a ciertos espacios de sociabilidad pública, familiares para el lector medio de la época, y antologados en innumerables guías. En la de Jesús Galindo y Villa de 1906, por ejemplo, se lee: “Las calles de Plateros y San Francisco, aun cuando son angostas, presentan el aspecto de las vías públicas de algunas ciudades europeas; con edificios elegantes, casas de comercio montadas con cierta suntuosidad; y con gran tráfico de peatones y de vehículos de todas clases”.¹⁶ Estas calles y edificios son marcadores del proyecto de urbanización porfiriano con sus mejoras municipales, tales como saneamiento, pavimentación, alumbrado público, agua potable, transporte y monumentos (p. 7).

No obstante, en la novela, las rutas recorridas por las prostitutas del burdel durante la fiesta de Independencia, los paseos de Santa por Chapultepec y el itinerario de Hipólito hacia su casa en San Felipe Neri, aluden a la cohabitación de la ciudad proletaria y de la ciudad elegante, y a la tensión generada por dicha convivencia. El día y la noche, el exterior y el interior, son estrategias que ponen de manifiesto las paradojas de la ciudad: abismos sociales y contigüidad geográfica. Por ejemplo, el texto omite la exacta ubicación del burdel de Elvira, tal vez porque, inscrito dentro de este primer cuadro, sea de todos conocido aunque de pocos aceptado. Durante el día, el antro pasa desapercibido, pues se esconde, a puerta cerrada, detrás de un jardín y de una escuela; pero durante la noche cobra

¹⁵ Pablo Piccato, *City of Suspects. Crime in Mexico City, 1900-1931*, Duke University Press, Durham, 2001, p. 47. Apoyado en los trabajos de historiadores como Andrés Lira, Piccato documenta esta convivencia desde tiempos coloniales. Describe la ciudad en el Porfiriato así: “Areas of lower-class housing, characterized by overcrowded tenements near the downtown and squatters’ shacks in the outskirts of the city, surrounded the center in crescent moon, whose curve embraced the Zócalo and Alameda...” (p. 35).

¹⁶ Jesús Galindo y Villa, *Ciudad de México. Breve guía ilustrada. 1906*, Imprenta de la Secretaría de Fomento, México, 1906, p. 13.

vida, al igual que Santa, bajo la fantasmagoría de la luz eléctrica. Los espacios nocturnos de sociabilidad proscrita guardan asimismo nexos de tensión con el exterior: los transeúntes pacíficos “se detienen y tuercen el rostro... conquistados por lo que prometen las armonías errabundas y lúbricas” del danzón tras los vidrios de las ventanas que retumban en el interior del Tívoli (p. 778). Por su parte, Santa, dueña y señora de los bajos fondos, evade la laboriosa ciudad matutina, atisbando el exterior a través de su ventana (en la alcoba o en el coche). Para Santa, el exterior es una amenaza: ahí está expuesta a la sanción pública: “Mandábanle siempre coche; cerrado al mediodía... A la tarde... coche abierto, una victoria de color azul” (p. 778).

No obstante, la profesión de Santa ha permitido recorrer estos espacios proscritos, y ha facilitado el cruce de fronteras geográficas, ideológicas, étnicas, culturales y generacionales. Solamente con Santa es posible pasar de la casa de huéspedes española, esa “fragata de aventureros” (p. 823), a la casa chica del pequeño burgués Rubio; del hospital Morelos a la comisaría, del Tívoli a la Iglesia de Santa Clara. Las peripecias en la trama conforman, entonces, no solamente el argumento arquetípico de Santa María Egipciaca, sino el de la cortesana decimonónica “a la que todos los masculinos que disponían del importe de la tarifa anhelaban probar” (p. 757).

En este sentido, la trama de Santa también puede leerse como el esquema de la prostitución, y la prostitución puede interpretarse como un modelo de las relaciones establecidas por el capitalismo. En un ensayo de 1907, George Simmel establecía la analogía entre la prostitución y la circulación del dinero: “La indiferencia con la que [el dinero] se presta a cualquier uso, la infidelidad con la que deja a todo el mundo [...] todo esto sugiere una portentosa analogía entre el dinero y la prostitución [...] el hecho de que la posesión más íntima de una mujer sea considerada equivalente al valor más neutral de todos”.¹⁷ Santa, como cortesana a la moda, tiene la capacidad de subir a la cumbre social del Jockey Club y de descender a los inframundos ciudadanos, para constatar que su cuerpo circula, indiferenciado entre estos extremos, bajo la estructura del capital. Espacialmente, el diseño que engendraría la prostitución sería aquel que representara la intervención del mercado en las zonas más protegidas del

¹⁷ Georg Simmel, *On Individuality and Social Forms*, ed. Donald N. Levine, University of Chicago Press, Chicago, 1971, p. 122; la traducción es mía.

interior.¹⁸ Para el caso de las novelas balzacianas, Moretti ha trazado un espacio triangular, el de la ciudad como un mercado: A le vende a B para comprarle a C, y C le vende a A con el fin de comprarle a D o a E, en una interminable cadena de lo que Marx consideró como las tres personas dramáticas del proceso de intercambio.¹⁹ La productividad novelística de Balzac radica en una visión de la prostitución como una figura, la de la arbitrariedad, que se instaura en la narrativa misma.²⁰

Sin embargo, Gamboa no sigue la estrategia *balzaciana*; tampoco la *baudeleriana*, que concibe el arte como prostitución, es decir, como una erótica capacidad de identificaciones múltiples.²¹ Nuestro autor suprime con frecuencia el tercer elemento en el argumento y apuesta por el espacio dimensional y simétrico. Los tortuosos arabescos de la desviación social son subordinados a la trayectoria lineal de su normativización. Margo Glantz ha sugerido que la trasgresión a la pareja Hipólito-Santa esbozada potencialmente en la relación de la protagonista con el Jarameño es controlada por el autor.²² Es un hecho que en la lógica del espacio binario del texto, el Jarameño tiene que desaparecer; traicionado no sólo por Santa, sino también por un Hipólito simbólicamente castrado a través de su ceguera, porque el sentimiento se impone a la pasión y la reglamentación a la desviación social.

Con el fin de observar las estrategias de disciplinamiento social que Gamboa le adjudica al arte, retomemos brevemente otra de sus novelas, *Reconquista*. En ésta, el protagonista, un pintor viudo llamado Salvador, complica su deber de padre ante una obsesiva necesidad de recorrer la ciudad nocturna y lasciva en busca de un cuadro para su estilo. El objeto del deseo de Salvador es el cuerpo de la ciudad, un cuerpo personificado en mujer, enferma y prostituida, como Santa: “... diríase que la ciudad... sin

¹⁸ J. Ramos, *op. cit.*, p. 136.

¹⁹ F. Moretti, *op. cit.*, p. 109.

²⁰ Ch. Bernheimer, *op. cit.*, p. 70.

²¹ *Ibid.*, p. 72. Una de las asociaciones que Baudelaire establece entre el arte y la prostitución tiene el propósito de ilustrar el mecanismo de la imaginación poética como multiplicación: “¿Qué es el arte? Prostitución. El placer de estar entre las multitudes es una forma misteriosa del goce de la multiplicación del número” (Ch. Baudelaire, *Diarios íntimos*, tr. Rafael Alberti, Verdehalago, México, 2000, p. 15).

²² Margo Glantz, “Santa y la carne”, en *La lengua en la mano*, Premiá, México, 1983, p. 72.

reservas se entregara... diríase que su cuerpo... aquí con indelebles cicatrices de sus raptos y mutiladores ¡los de las tierras distantes!, y allá señalada por los violadores propios, ¡sus malos hijos!, diríase que ese cuerpo... se diera al pintor que lo estudiaba, que lo recorría y lo admiraba..."²³ Paradójicamente, el cuadro de Salvador debe ser enmarcado por la anulación del deseo que lo produce. Para recuperar "el alma de la ciudad", es necesario conspirar contra el cuerpo "rugoso de años, crímenes y vicios" (p. 977). El retorno de Salvador a la ciudad después de su descenso moral es posible solamente cuando el deseo ha sido controlado, el honor de Carolina restituido y su religiosidad replanteada; solamente entonces el cuadro puede adquirir "forma y el pueblo redención...", un pueblo "con el que Salvador simpatizaba no obstante sus repugnancias de esteta hacia lo feo y lo sucio" (p. 966). El pueblo "simpático" es el que ha dejado de constituir una amenaza política al hacerse disponible como ícono identitario para reconstruir la ciudadanía en términos culturales. De igual forma, el cuerpo de la ciudad, como el de Santa, vuelve a ser territorializado a través de imágenes nostálgicas que responden a los cambios violentos que en ella se efectuaban. El nombre político de la muerte de Santa es el del espacio que el escritor reclama una vez asentada su destrucción.

Pese al tema, el de la sociabilidad instaurada por la prostitución, límite de lo que la novela nacional podría abarcar, *Santa* puede asimismo considerarse un sociotexto nacional, puesto que en ella la ética porfiriana se manifiesta cómplice del mercado, a través de un uso perverso (desviado) de lo sentimental. El propio Gamboa asienta esta función en la novela misma: "... mientras más podamos contemplar a un infeliz solo contra todos... más nos regocijamos de sólo ser espectadores... en los abismos de aquella alma, hemos visto los abismos de la nuestra... pero aquella alma es una vencida y nosotros podemos retirarnos de la diversión al acabar el drama... ¡hasta podemos condolernos en voz muy alta de la suerte del condenado!" (p. 859).

El efecto de la lectura de *Santa* está precisamente en esa paradójica diversión ocasionada por un drama: el lector se conduele de Santa, después de haber gozado voyeurísticamente de su cuerpo, "cuando la bata se le deslizó y... una de sus axilas puso al descubierto, por un segundo, una mancha de vello negro, negro..." (p. 730).

²³ F. Gamboa, *Reconquista*, en *Novelas*, ed. cit., p. 964.

Santa, señala José Emilio Pacheco, “es un *cautionary tale*, como *Caperucita Roja* previene a las muchachas contra la seducción y a los jóvenes contra la prostitución”.²⁴ No obstante, este *cautionary tale* está concebido en el marco de las prácticas lectoras existentes al momento de su publicación, muchas veces escenificadas en las novelas del mismo autor: “El extracto del último crimen, del escándalo mundano último... minucias que preocupan y apasionan a los moradores de las grandes aldeas como México” (*Reconquista*, p. 981). Si bien la lectura de *Santa* propuso una función educativa, también se hizo cómplice del consumo y del entretenimiento. Dicha complicidad le permitió circular entre una clase media que no se reducía al núcleo de intelectuales capitalinos durante el Porfiriato.

A este público, Gamboa le propuso una lectura triste de un texto “casto” a sabiendas de que Santa ya estaba muerta desde la primera página.²⁵ Con el cadáver de Santa, Gamboa reconfiguró los bajos fondos ciudadanos de manera sentimental, levantó su copa y brindó por el porvenir de la muerta y de su ciudad. El mapa cultural de este “porvenir” no ha sido estudiado; es decir, la historia de la circulación de la novela, su lectura entre diversos grupos sociales, en diversos lugares y a través del tiempo, aún no se ha elaborado. No obstante, tan sólo cotejando sus tirajes e innumerables reimpressiones, es válido afirmar con Pacheco²⁶ que *Santa* es un *long-seller* mexicano: se continúa leyendo fuera de las aulas y se metamorfosea en cine, en teatro y en programas de televisión.

El cadáver de Santa empezó a circular como capital simbólico desde el momento en que la muerta abandonó su contexto para demandar inmortalidad al escultor finisecular Jesús Contreras, en la dedicatoria de la obra: “Acógeme tú y resucítame ¿qué te cuesta...? ¿No has acogido tanto barro, y en él infundido, no has alcanzado que lo aplaudan y lo admiren?” (p. 717). De aquí que, además de una restitución sentimental, la novela proponga una estetización de lo social: una bella mujer debe morir para producir una obra de arte, una obra de arte emerge a costa de la

²⁴ José Emilio Pacheco, “Introducción” a Federico Gamboa, *Mi diario I (1892-1896)*, Conaculta, México, 1994, p. xxi.

²⁵ En la dedicatoria a Jesús Contreras, Gamboa incorpora la frase que precede a *La fille Élisa*: “Ce livre, j’ai la conscience de l’avoir fait austère et chaste, sans que jamais la page échappée à la nature délicate et brulante de mon sujet, apporte autre chose à l’esprit de mon lecteur qu’une méditation triste”.

²⁶ J. E. Pacheco, art. cit., p. xvi.

muerte de una bella mujer.²⁷ Gracias a su muerte, el cuerpo de la prostituta cambia de contexto y se mistifica: regresa a su origen impreciso, el del Chimalistac del recuerdo, para descansar en paz con la ceguera de Hipólito por los siglos de los siglos. Gracias a su muerte, la cortesana, reificada en *Santa*, usurpa la memoria atribulada de una ciudad finisecular e invade el terreno de “lo real” con algunas calles que la conmemoran en el Chimalistac actual. La nueva geografía urbana y su pasado se reconcilian: el desastre se vuelve admisible en la visión nostálgica de generaciones venideras que disfrazan la muerte de Santa con “la eterna noche de su desconsuelo.”²⁸

²⁷ E. Bronfen, *op. cit.*, p. 73.

²⁸ Palabras de la canción “Santa” de Agustín Lara (1932). Véase: *Cancionero popular mexicano*, selec., recop. y textos Mario Kuri-Aldana y Vicente T. Mendoza Martínez, Conaculta, México, 1991.

“ELLA NO ERA UNA MUJER, ERA UNA...”

SANDRA LORENZANO
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

Pero son sus contradicciones y no sus
coherencias las que hacen de *Santa* un libro
fascinante: una novela lujuriosa para propagar
la castidad o una novela casta para celebrar la
lujuria, la crítica antiporfiriana de un porfiriano
o la crítica porfiriana de un enemigo del
régimen, la peor de nuestras novelas literarias o
la mejor de nuestras novelas subliterarias.

JOSÉ EMILIO PACHECO

1. *Yo sé que es imposible que me quieras, / que tu amor para mí fue pasajero,
/ y que cambias tus besos por dinero, envenenando así mi corazón.*¹

“En el principio era el Verbo”. Pero ahí nomás, en el comienzo de los tiempos, las cosas se complican. Dios decide que no es bueno que el hombre esté solo y crea una compañera para él. No, no estoy hablando de Eva, estoy hablando de Lilith. Cuentan que Lilith cometió dos transgresiones tan terribles que le valieron su expulsión no sólo del Paraíso, sino de la “historia oficial”; vaga desde entonces por los márgenes, por las fronteras del exilio, con largos cabellos y alas, algunas veces, con rostro de mujer y cuerpo de serpiente, o quizás, con la mirada lúbrica de los vampiros, otras.

¹ Todos los epígrafes están tomados de canciones de Agustín Lara, cuyas letras pueden consultarse en el volumen 2 del *Cancionero popular mexicano*, selec., recop. y textos Mario Kuri-Aldana y Vicente T. Mendoza Martínez, Conaculta, México, 1991.

Lilith no obedeció la orden de sumisión que le impusieron; pensaba que era igual a su marido, que tenía los mismo derechos que él porque habían sido creados con el mismo barro, no se sentía inferior, ni débil, ni dependiente. Era una mujer íntegra y como tal quería gozar, al igual que Adán, de la vida y de todo lo que ésta implicaba, incluidos la sexualidad y el erotismo. Le propuso, entonces, ciertos cambios para que también ella pudiera sentir placer. Él, por supuesto, se negó: ella debía aceptar la imposición de amarlo mirándolo siempre desde abajo. Sin embargo, Lilith se resistía a reconocer como superior al hombre, aunque él tuviera en el cuerpo la marca de la divinidad.² Evidentemente, no había lugar allí para dos iguales, por lo que decidió abandonar el Paraíso, antes que someterse y renunciar a sí misma. Pero antes de partir, cometió la segunda transgresión imperdonable: pronunció el nombre inefable de Dios.

Lilith osó pensar que tenía derecho sobre su voz, derecho a la palabra, derecho a nombrar, derecho al *logos*. Lilith osó pensar que podía decidir sobre su propio cuerpo, sobre su placer, sobre su sexualidad. Lilith osó pensar que tenía los mismos derechos que Adán, los mismos derechos que los hombres. Lilith osó disponer de su cuerpo; osó disponer de las palabras. El castigo divino fue su casi completa desaparición de la historia. Dios quiso borrar a Lilith. Así, la primera mujer es, al mismo tiempo, la primera “desaparecida” de la historia.

Dios decidió darle a Adán una nueva compañera. Para evitar problemas y que quedara claro desde el comienzo su lugar de sumisión y obediencia frente al hombre, la hizo de una costilla de Adán. Así nació Eva. Pero se ve que hasta la más sumisa nos puede “salir rana”, porque como sabemos Eva instigó a Adán a desobedecer el mandato divino probando el fruto del árbol del conocimiento. De este modo, se convirtió en causa de la caída y expulsión del Paraíso.

Frente a Eva se levanta la imagen de la Virgen María representando la prescripción de la pureza como modelo ético de la femineidad. Anulación de la sexualidad que devendrá en la aniquilación violenta del cuerpo femenino, propiciada por el ascetismo cristiano. La destrucción de lo corporal será signo de fuerza espiritual en los martirios: por la santa defensa de su virginidad, Eufemia será decapitada, Juliana puesta en una rueda que le destrozará hasta la médula de los huesos, y los pechos de Ágata serán cortados.

² La tradición judía considera la circuncisión como la marca de Dios sobre el cuerpo del hombre.

Sobre estos modelos —Lilith y Eva, por un lado, y la Virgen María, por otro— pueden leerse prácticamente todas las imágenes de mujeres a lo largo de la historia de Occidente. La mujer pura frente a la perversa; la inocente frente a la “perdida”.

“Mi honra antes que mi dicha, antes que mi vida”, exclama *Clemencia*, por obra y gracia de Ignacio Manuel Altamirano.³ El himen intacto de la Virgen va a ser signo de la imposición de una imagen de lo femenino. La castidad como modelo ético; cancelación del placer de los sentidos que en lo cotidiano significa cubrir el cuerpo con pesadas vestiduras. El cuerpo femenino sólo puede existir en tanto cuerpo materno.

La “pérdida irreparable”, la de la “rosa más valiosa del jardín”, convierte a la más pura en una “mala mujer”, en una “mujer pública”. Y hay quienes además tienen el descaro de disfrutar esta transformación. Santa, la primera gran protagonista de la literatura mexicana, se entrega por voluntad propia y lo goza. “Con el llanto que le resbalaba en silencio, con los suspiros que la vecindad del espasmo le procuraba, todavía besó a su inmolador en amante pago de lo que la había hecho sufrir, y en idolátrico renunciamiento femenino, se le dio toda, sin reservas, en soberano holocausto primitivo...”⁴ No cabe duda de que su “problema” es genético. La hipocresía de la sociedad celebra en el hombre lo que condena en la mujer: en un mismo acto, ella “pierde” su virginidad y él “se hace hombre”.

También la “casita de Chimalistac” vive esta dicotomía en sus dos únicas habitaciones: en una, el sueño de Santa y de su madre es velado por las imágenes que hay en las paredes, la virgen de Guadalupe y la virgen de la Soledad. En la otra, los hermanos duermen rodeados de “pequeñas estampas de celebridades: bailarinas, cirqueras, bellezas de profesión...” (p. 32).

Para algo son los hombres de la casa; ¡sí señor! La honra de Santa, como la pared que separa los cuartos, divide el mundo honesto del mundo de la perdición.

³ Ignacio Manuel Altamirano, *Clemencia*, Porrúa (*Sean Cuantos...*, 62), México, 1976, p. 52.

⁴ Federico Gamboa, *Santa*, pról. María Guadalupe García Barragán, Promexa, México, 1979, p. 45. Todas las citas corresponden a esta edición.

2. *Ya que la infamia de tu ruin destino / marchitó tu admirable primavera, / haz menos escabroso tu camino, / vende caro tu amor, aventurera*

“Santa, Santa mía...”, canta el *Flaco de oro* y es su voz aguardentosa el espejo en que quisieran verse tantas y tantas mujeres; el espejo en que se buscarán durante los muchos años en que Agustín Lara musicalice al país y a sus mitos. “Santa, Santa mía...” y la protagonista de Gamboa no será redimida por el escultor Jesús F. Contreras, al que ofrece su vida como maleable barro, sino por las metáforas rimadas de uno de nuestros mayores ídolos populares. Santa y Agustín Lara comparten la devoción del público; los dos juntos, convertidos en película, son la apoteosis del gusto de la gente. La novela es nuestro primer *best-seller* y, como dice José Emilio Pacheco, será nuestro más consolidado *long-seller*.⁵ El 22 de mayo de 1905, Gamboa escribe en su diario: “...concluí de corregir las últimas pruebas de Santa para su segunda edición de tres mil ejemplares que, sumados a los cinco mil de la primera, hacen un total de ocho mil”.⁶ Número nada despreciable en un país donde la mayor parte de la población es analfabeta. La novela fue llevada a la pantalla primero en 1918 en una versión muda, luego en 1931, en una versión que ha pasado a la historia como la primera película mexicana sonora, aunque hoy sabemos que esto no es así, pues antes de ella se filmaron unas seis o siete, pero ésta, con música de Agustín Lara, será la primera que utilice sonido directo; de inmediato se convertirá en el primer éxito de taquilla de nuestra filmografía, y fijará el modelo de uno de los mayores éxitos del cine nacional: las películas de rumberas. “Aventurera”, “Sensualidad”, “Cortesana”, “Víctimas del pecado”. Hasta Orson Wells escribió un guión basándose en la novela de Gamboa, como modo de expresarle su amor a Dolores del Río.⁷

¿En qué radica el éxito de estas “mujeres de la vida”? Podemos plantear algunas hipótesis: sin duda, el melodrama apela a la identificación a través de los estereotipos; hay, por otra parte, un universo moral proveniente de la tradición judeo-cristiana que tiende a establecer complicidades

⁵ J. E. Pacheco, “Introducción” a F. Gamboa, *Mi diario I (1892-1896)*, Conaculta, México, 1995, p. xvi.

⁶ Federico Gamboa, *Mi diario IV (1905-1908)*, Conaculta, México, 1995, p. 38.

⁷ El guión puede consultarse en *La Santa de Orson Wells*, ed. David Ramón, pres. Guadalupe Ferrer e Iván Trujillo, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1991.

entre el lector o espectador y los dolientes héroes y heroínas. Durante el Porfiriato, dice Carlos Monsiváis, "Los sueños de la hipocresía engendran prostitutas ideales y desvanecen la sordidez de la explotación abyecta de miles de mujeres en cuartuchos insalubres".⁸

La cultura prostibularia le atribuye a sus mujeres un aura romántica, angélica o perversa, y, por supuesto, "nobleza espiritual" a quienes las contemplan. La pecadora será redimida por amor. Hipólito, como sucede en los boleros, lo sabe y esperará, a pesar de sus arrebatos carnales, para guiar a Santa en el doloroso tránsito que la lleve de regreso a la pureza que la acercará a la virgen. "¡Santa!...¡Santa! Y seguro del remedio, radiante, en cruz los brazos y de cara al cielo, encomendó el alma de la amada, cuyo nombre puso en sus labios la plegaria sencilla, magnífica, excelsa, que nuestras madres nos enseñan cuando niños, y que ni todas las vicisitudes juntas nos hacen olvidar: *Santa María, Madre de Dios...*" (p.260). La "autobiografía" de la prostituta termina siendo, como su nombre lo anticipaba, casi una hagiografía. *Pureza, Vicio y Martirio*, las partes del tríptico en que se presenta la primera versión cinematográfica de la novela, ejemplifican este recorrido.

Una de las funciones principales de los prostíbulos es preservar la "decencia" de la mujer casta dándole espacio para el desfogue a la "hombria" de los ciudadanos de don Porfirio. La novela de Federico Gamboa tiene, como explica José Emilio Pacheco en la brillante introducción a los diarios del autor, una función similar: *Santa* les presenta a las mujeres, que constituyen la mayor parte del público lector, "un personaje con quien se pueden identificar a distancia y con la impunidad del espectador: miren de lo que se salvaron, esto hubiera podido pasarles en caso de nacer pobres y dejarse seducir [...] El relato ofrece a sus lectoras la experiencia que de otro modo no hubieran tenido: sepan, gracias al narrador intermediario, lo que se siente ser prostituta", "...previene a las muchachas contra la seducción y a los jóvenes contra la prostitución".⁹ De este modo, a través de la puesta en escena de un tema tabú y por lo mismo excluido de los discursos, como el sexo, Gamboa crea una novela a la vez edificante y "criptopornográfica". Jano es el rostro de la devoción de nuestra naciente clase media.

⁸ Carlos Monsiváis, *Amor perdido*, 7ª ed., Era, México, 1982, p. 73.

⁹ J. E. Pacheco, "Introducción", pp. xix y xxi.

3. *Te vendes, / quién pudiera comprarte, / quién pudiera pagarte / un minuto de amor*

Don Federico sabía algo que Roland Barthes plantearía más de medio siglo después: que lo que resulta verdaderamente excitante no es lo que se muestra sino lo que, oculto, simplemente se insinúa.¹⁰ Pocas cosas hay más eróticas que un cuerpo que apenas deja entrever sus partes: "...un hombro, una ondulación del seno, un pedazo de muslo: todo mórbido, color de rosa, sombreado por finísima pelusa oscura. Cuando la bata se deslizó y para recobrarla movióse violentamente, una de sus axilas puso al descubierto, por un segundo, una mancha de vello negro, negro..." (p. 22). También lo sabe Jenaro, quien hace una de las descripciones más sensuales de la novela para alimentar la pasión de Hipólito: "...su seno que le abulta lo mismo que si tuviera un par de palomas echadas y tratando con sus piquitos de agujerear el género del vestido de su dueña, pa' salir volando...asustadas, según veo yo que tiemblan cada vez que las manos de los hombres como que las lastimaran de tanto hacerles cariños" (p. 111).

Entre el erotismo y la escatología, el cuerpo de Santa alimenta la "concupiscencia" de sus visitantes al prostíbulo y de sus lectores. La carne de la joven aldeana caída en desgracia por creer en el amor, desatará la violencia antropofágica entre sus admiradores: "Más que sensual apetito, parecía un ansia de estrujar, destruir y enfermar esa carne sabrosa y picante que no se rehusaba ni defendía, carne de extravío y de infamia..." (p. 55). Hasta Hipólito besa las manos con "glotonería de can hambreado que hurta carne exquisita" (p. 244). Aquello que las "buenas costumbres" impiden nombrar es, sin embargo, lo que se encuentra más presente en la narración. Santa es un conjunto de puntos suspensivos, es una...; "la palabra horrenda, el estigma..." (p. 76); silencio elocuente, vacío que provoca fantasías que van del altar a las imágenes de la carnicería "a la moderna" instalada a pocos metros de la casa regentada por Pepa y Elvira; entre la santidad y el rastro, el camino del pecado es doloroso. Don Carnal le gana la partida a Doña Cuaresma y ambos mueren de enfermedades venéreas.

Lo alto y lo bajo dibujan el plano de una moralidad basada en la hipocresía y el doble discurso, pero así como lo "bajo" del cuerpo no puede ser mencionado, se habla cada vez más de las partes bajas de la ciudad.

¹⁰ Véase Roland Barthes, *El placer del texto*, 5ª ed., tr. Nicolás Rosa y Óscar Terán, Siglo XXI Editores, México, 1984.

Dentro de éstas está el prostíbulo, escondido tras pesadas cortinas u oculto en las "zonas rojas", esos "puntos suspensivos" de la ciudad, esos silencios elocuentes que subrayan lo que quieren hacer desaparecer. Pero se trata también del sitio donde nuestros escritores modernistas expresan su desacuerdo con "la moral pública del Porfiriato, los cerrojos del catecismo, las admoniciones del hogar y la familia".¹¹ Lugar en que conviven la sacralización de la prostituta y el comercio del cuerpo reglamentado, allí donde lo excremental guarda relación directa con la "carne de pecado" —nuevamente lo sexual y lo escatológico mezclados: "Santa rodaba en los sótanos pestilenciales y negros del vicio inferior, a la manera en que las aguas sucias e impuras de los albañales subterráneos galopan enfurecidas por los oscuros intestinos de las calles" (p. 211).

4. *A ti consagro toda mi existencia, / la flor de la maldad y la inocencia; / es para ti, mujer, toda mi vida. / Te quiero, aunque te llamen pervertida*

Dos modos fundamentales de disciplinamiento de los cuerpos marginales, de los cuerpos transgresores, son el discurso científico, médico fundamentalmente, y el discurso legal. Ambos cumplen un fuerte papel en el "encausamiento" de la prostitución.

Durante el periodo de conformación de los Estados nacionales latinoamericanos, la creación e imposición de diversos "códigos higiénicos" busca sanar un espacio que es a la vez el cuerpo individual, el cuerpo social y el cuerpo de la nación. Las reglamentaciones creadas entonces disciplinan, domestican, ordenan: el poder se inscribe en los cuerpos. "...la prostituta o *putain* —que deriva del latín *putida*— apesta por naturaleza y provoca exceso de fluido seminal en el cuerpo social, además de vincularse con lo mórbido y cadavérico y ser agente transmisor de sífilis congénita".¹² Sin embargo, fue reconocida la necesidad "higiénica" de tolerar la prostitución "como se toleran las alcantarillas", siempre y cuando se mantuviera oculta y vigilada. El prostíbulo se convirtió así, bajo control policíaco y médico, en una más de las instituciones disciplinarias de la

¹¹ Sergio González Rodríguez, *Los bajos fondos. El antro, la bohemia y el café*, Cal y Arena, México, 1990, p. 29.

¹² Alexandre Parent-Duchâlet, *De la prostitución en la ciudad de París...* (1836), citado en Sergio González Rodríguez, *op. cit.*, p. 61.

época, como la clínica, la cárcel o el manicomio. El sistema que se impuso en México, a partir de Maximiliano, fue un sistema reglamentarista que dispuso la elaboración de un registro con los datos personales y la fotografía de cada prostituta. En 1904, la Ciudad de México tenía 368,000 habitantes y 10,937 prostitutas registradas; a éstas hay que sumarle las “independientes” y los grupos marginales. El miedo a las enfermedades venéreas que causaban estragos entre la población hizo más rígido el control médico a las mujeres, pero no hizo objeto de revisión ni control a los hombres (“Usted es la culpable...”). Como claramente muestra Gamboa en *Santa*, se formó un red de corrupción, abuso y explotación de la que participaron, por supuesto, ¡faltaba más!, la propia policía y las autoridades sanitarias.

Por otra parte, a partir de las ideas científicas que dieron origen al naturalismo, se consideraba que las “mujeres de la vida” pertenecían por “naturaleza” al prostíbulo. Reglamentación, disciplinamiento, control de los “cuerpos de miseria”. De acuerdo con el positivismo dominante, el medio y las leyes de la herencia que hacían reaparecer “gérmenes de muy vieja lascivia” (p. 57) eran los culpables del hundimiento de Santa, quien, como queda claro desde el principio, “no nació para lo honrado y derecho” (p. 57).

Vendrán después otras tantas que tampoco habrán nacido para lo honrado y derecho. Aunque no nos queden muy claros los patrones de “honradez” y “derechura”; esa ignorancia, esos puntos suspensivos “constitutivos” del ser femenino, nos han hecho carne de melodrama. Quizás de lo que se ha tratado toda esta historia es de buscar otro modo de ser humano y libre, otro modo de ser.

LA ENCRUCIJADA LITERARIA

ENCUENTRO Y DIÁLOGO DE CORRIENTES DECIMONÓNICAS EN *SANTA*

LUIS QUINTANA TEJERA
Universidad Autónoma del Estado de México

INTRODUCCIÓN. LA NOVELA EUROPEA DEL SIGLO XIX

Es indudable que el siglo XIX se caracterizó por una marcada tendencia encaminada a la búsqueda de nuevas formas de expresión que a la postre se resolvieron en diferentes aportes que tuvieron su punto de partida en el Romanticismo y en sus variadas interpretaciones del universo socioliterario del momento. Nos proponemos llevar a cabo el análisis de la novela de Gamboa de acuerdo con los elementos señalados en el título e intentando perfilar con la mayor exactitud crítica posible la problemática e incidencia de las corrientes literarias que se hallaban en boga en la literatura europea de la época.

Pensamos que la mirada inquieta de los intelectuales mexicanos del porfirismo se dirige particularmente —aunque no exclusivamente— hacia el universo francés. Al respecto dice José Miguel Oviedo: “Gamboa fue un entusiasta porfirista que cumplió, como diplomático desde 1889, diversas misiones en Centroamérica, Argentina —donde conoció a Darío—, Francia, España, Alemania y otros países europeos [...] Fue el más internacional de este grupo de escritores; traducía profesionalmente del inglés y era un crítico acerbo en los peligros de la política imperial norteamericana, entonces en directa colisión con los intereses mexicanos”.¹ Precisamente en Francia las figuras destacadas de Víctor Hugo y Alexander Dumas

¹ José Miguel Oviedo. *Historia de la literatura hispanoamericana. 2. Del Romanticismo al Modernismo*, Alianza Editorial, Madrid, 2001, p. 186.

abren caminos válidos por los que el Romanticismo se realiza: uno, mediante la propuesta gigante y novedosa del extenso prefacio a *Cromwell*; el otro, gracias a la suave recreación del modelo que arraiga a la postre en la novela histórica.

En lo que refiere al realismo, coincidimos con Paul Morelle en que los verdaderos creadores de esta corriente son Henry Murger (1822-1861) y Jules Fleury Husson (Champfleury) (1821-1889). El primero, a través de su novela *Scènes de la vie de bohème*, responde a la invención realista de una reproducción exacta de la vida cotidiana; y el segundo, en la veintena de novelas que escribió inspiradas en Laon, su ciudad natal—entre las que destacan *Chien Caillou*, de 1847, *Les bourgeois de Molinchart*, de 1854, y *Les amis de la nature*, de 1859— ofrece una descripción minuciosa y satírica de la vida de provincia.² En ambos se revela ese carácter estenográfico ante lo real en donde las detalladas descripciones, exentas muchas veces de aportes complementarios que afinquen en lo estético, no otorgan elementos válidos para que su obra pueda ser considerada como depositaria de elementos literarios trascendentes.

Ahora bien, quizás podamos encontrar al auténtico creador del realismo en Louis Émile Duranty (1833-1880), quien en sus aportaciones deriva más hacia lo psicológico y analítico, arraigando así en un territorio figurado más propenso al desarrollo de la verdadera creación. Su novela *Le malheur d'Henriette Gérard* fundamenta este aspecto.

Presumiblemente, hasta el auge de la *Comedia Humana* de Balzac se verá recreada la figura del nuevo realismo que surgía con empuje en la escena literaria francesa. Flaubert y Stendhal se encargarán de dar corporeidad y afianzamiento a la tendencia que pretendía implantar nuevos modelos para que éstos fueran los que asumieran la tarea de regir el destino artístico de la época.

Destaca además la propuesta del grupo de Zola que resulta encaminada hacia baluartes diferentes en donde la novela será replanteada a la luz de las corrientes experimentales del momento. El naturalismo pretendió afianzar el trabajo que se basaría en la novela de tesis y con ello ofreció una visión descarnada y cruel de la realidad circundante.

Llama nuestra atención no sólo que Federico Gamboa tuviera en mente el modelo zoliano, sino que también otorgara un crédito muy especial

² Cfr. Paul Morelle. "El naturalismo", en *La literatura desde el simbolismo al Nouveau Roman*, coord. Bernard Gros, Mensajero, Bilbao, 1976, pp. 337-357.

a la novela *La fille Élise* de Edmond de Goncourt. Este hecho genera una doble necesidad crítica; la primera consiste en explicar la natural cercanía que existía entre los hermanos Goncourt y Zola; y la segunda, en dejar bien claro que la decisión autoral de inclinarse conscientemente por una tendencia no es un factor determinante para dar por hecho que las únicas constantes artísticas que hallaremos corresponderán al territorio novedoso del naturalismo. Falta reconocer otros aportes que arraigan en el bagaje cultural de quien escribe y que a veces de manera inconsciente se filtran para transparentar sus propias condiciones.

En cuanto al primer aspecto, que ubicaría a los Goncourt como naturalistas según Zola, nos conduce a entender que ellos en realidad fueron precursores de esta tendencia; descubrimos que son naturalistas por el método, pero no por el estilo. Además, es probable que el aspecto fenoménico de sus temas —el hospital, el circo, las prostitutas— haya sido lo que atrajo a Zola.

En 1879 Émile Zola descubre a Claude Bernard y el ensayo de este último titulado “Introduction à l’étude de la médecine expérimentale” influye notablemente en las ideas del escritor, quien publica en ese mismo año “Du roman expérimentale”, en donde sostiene que el método experimental aplicable a los cuerpos animales se extiende también a los seres vivos y, por tanto, a la vida pasional e intelectual. Considera además que:

El novelista es un observador, a la par que un experimentador. El novelista observa los hechos, los rasgos de carácter, y luego los provoca en una experiencia particular que es la historia que imagina y cuyos resultados registra. El interés esencial de este método —decisivo a los ojos de Zola— radica en que se funda sobre la duda. El experimentador no tiene idea alguna preconcebida de lo que va a ocurrir. Se coloca en presencia de fenómenos nuevos o de fenómenos viejos mal conocidos, y con ayuda de la experiencia trata de penetrar en sus secretos.³

Bajo el título de *Les soirées de Médan* se reunió una serie colectiva de novelas cortas debidas a algunos debutantes que admiraban a Zola. Estos individuos eran Guy de Maupassant, Henry Céard, Joris Karl Huysmans, Leon Hennique y Paul Alexis. El grupo así formado da los pasos iniciales

³ *Ibidem*, pp. 341-342.

alrededor de una idea del relato aplicable en el marco de la nueva escuela propuesta. Primordialmente discutieron en torno a las dificultades comparadas del relato largo y del relato breve. Cada uno de ellos debía elaborar un modelo y el conjunto apareció en mayo de 1880. El tema elegido era la guerra del setenta.⁴

He aquí entonces y a grandes rasgos, mediante apretada síntesis, el panorama de la literatura decimonónica europea. Si en este contexto espacio-temporal reseñado había confusiones que llevaron a Zola a señalar a *Madame Bovary* como la novela inaugural de la nueva tendencia que él encabezaba, ¿cómo no habría de plantearse estas mismas desavenencias en la incipiente literatura latinoamericana, en donde el modelo europeo no sólo llegaba tardíamente, sino que además resultaba distorsionado muchas veces por la carga interpretativa que algunas tendencias dominantes en el medio pretendían atribuirle?

Se ha dicho con frecuencia que *Santa* responde a características definitivamente naturalistas; quienes plantean tales afirmaciones quizás olvidan o no quieren ver la incidencia de las otras corrientes decimonónicas aquí enumeradas. Nuestro propósito consiste en analizar en la novela de Federico Gamboa no sólo los aspectos que sin lugar a dudas responden a las enseñanzas de Zola, sino también revisar ese diálogo innegable que existió —no sólo en Gamboa, sino también en numerosos escritores latinoamericanos— entre las tendencias que en el siglo XIX encabezara el romanticismo.

En fin, la revisión crítica que llevaremos a cabo en el presente trabajo se detendrá también en las nociones *tempo espaciales* acordes con el conocido cronotopo bajtiniano, amén de revisar nociones narratológicas que tienen su asiento en *Figuras III* de Gérard Genette.⁵ Todo lo anterior enmarcado en un profundo deseo de dar su verdadero lugar a la recreación del texto como parámetro preponderante y utilizar los elementos teóricos como un apoyo válido tan sólo para la mencionada revitalización de lo escrito.

⁴ Los textos proporcionados fueron: *L'attaque du moulin* (Zola), *Boule de suif* (Maupassant), *Sac au dos* (Huysmans), *La saignée* (Céard), *L'Affaire du Grand* (Hennique), *Après la bataille* (Alexis).

⁵ Gérard Genette, *Figures III*, Éds. du Seuil, París, 1972.

EL TÍTULO

No deseamos distraer nuestra atención en la figura del escritor, de quien ya algo hemos dicho. En relación con esta novela, publicada en 1903, lo primero que despierta nuestro interés es —inevitablemente— el título, el nombre de la joven mujer, que de manera paulatina irá incorporando la dura noción del oxímoron que lo define y proyecta en el abismo de la perversión individual. Se me ocurre pensar que una prostituta no podría alcanzar el estatus de santidad que en variadas ocasiones algunas instituciones religiosas reparten a diestra y siniestra; de la misma forma, una *santa* no puede ejercer como ramera sin antes renunciar a su condición anterior. En fin, queremos detenernos en una serie de causas y consecuencias que tienen que ver con este nombre y que nos permitimos comentar a continuación.

1. Sin lugar a dudas, el hecho de que la joven haya recibido desde pequeña el apelativo en cuestión revela la cultura religiosa católica de la familia. Es decir, se trata de un hecho que surge en el seno de esa misma familia y que involucra no sólo una postura personal de los padres ante la inocencia de su infanta, sino también un deseo de dar a la sociedad una mujer que desde el nombre comenzara a perfeccionarse. Las cosas no fueron así, pero no nos adelantemos a los acontecimientos y dediquémonos a observar tan sólo el valor que estas intenciones conllevan.
2. Sabemos que el nombre propio tan sólo denota, señala, al sujeto que lo lleva. La probable connotación del mismo se agrega después. Y nos enfrentamos así al hecho de que una mujer de costumbres poco ortodoxas y de oficio que involucra perdición se llame *Santa* es tanto o más contradictorio que si se llamara *Inmaculada*. Es así como la semántica de los términos en conflicto exige determinada posición frente a los hechos; y esto no sucede porque nos instalemos en una postura hipócritamente moral, sino porque simplemente salta a la vista la oposición analizada.
3. El contexto religioso en que se yergue este nombre es lo más importante. Y lo es más aún si se considera que *la castidad y la virginidad* representan atributos obsesivos en el espacio católico. Puede notarse que *Santa* es expulsada del ámbito familiar en dos instancias: la primera, cuando pierde la honra, y la segunda, cuando sus hermanos la ven y reconocen como prostituta. Son dos momentos que conllevan la ruptura con la norma impuesta de integración a un hogar católico, y los sujetos que actúan para castigarla con el ostracismo y la indiferencia son

respectivamente la madre y los hermanos. Y lo terrible arraiga también en el hecho de que para esta joven no existe la posibilidad del arrepentimiento; esto ocurre no sólo porque la virginidad es irrecuperable en términos de moral, sino también porque el camino de la perversión que ella se ve obligada a recorrer no tiene regreso. Es igual que aquella puerta del infierno dantesco que al abrirse sólo permite entrar, pero no autoriza jamás la salida.

4. La cuarta reflexión está precedida de dos interrogantes: ¿qué piensa el hombre cotidiano de las prostitutas y de la prostitución organizada? y ¿no es acaso una forma decadente notable a la que acuden muchos desamparados de amor y de sexo? Si las respuestas son afirmativas y van en la dirección que sugiere la segunda interrogante, la profesión de Santa resultaría censurada también por las mentes liberales que nunca han pisado siquiera una iglesia. Y más todavía, el seductor, el don Juan, el Casanova de tantas épocas, no frecuentan para nada los prostíbulos y a su manera vuelven prostitutas a las mujeres que conquistan. Don Juan Tenorio llega a profanar el territorio sagrado de Dios en los brazos de doña Inés. ¿No serán estas formas más o menos mediatizadas de usurpación y profanación las que de un modo u otro tienen que ver con la figura de esta —llamémosle así— “santa pervertida”?
5. El nombre de nuestro personaje ha de funcionar también para los hombres que la visitan como una especie de motivo lujurioso, afrodisíaco verbal que les ayudará a saciar sus perversiones más ocultas y sus mitos sexuales más lejanos.
6. En fin, aunque el nombre connote, aun así bien podemos encontrar en esta humilde muchacha una prostituta santa; santa por su inocencia, por su búsqueda desesperada, por su necesidad de ser amada y liberada, por su sinceridad constante. ¿Acaso no perdonó Jesús a la pecadora que lavó con lágrimas sus pies y acaso don Quijote no cayó en el sublime absurdo de transformar por un instante al menos a aquellas dos rameritas en doncellas? La vida está hecha de contradicciones y los más radicales oxímoros se han transformado en símbolos perennes, reveladores de profundas verdades.
7. ¿Y los hombres? Ellos son los curiosos consumidores de una mercancía pasajera que cuanto más la utilizan, más la corrompen. Cual nuevos Apolos, parecen llorar sobre su desesperada Dafne. La bella prostituta de ayer es hoy una piltrafa humana a quien el tiempo no ha perdonado. Y además, estos varones son, a la manera griega, “inocentes culpables”

por entregarse a esta pasión que los acorralla y abisma; porque no pueden dejar de hacer lo que hacen; porque en ellos anida esa extraña sustancia que los lleva al lupanar para demostrarles y demostrarse que son hombres, que son machos mejores que otros machos. No se detienen a pensar que al mismo tiempo que deshumanizan, se deshumanizan.

PRÓLOGO

El primer texto de la novela se ofrece en un marco lúdico en donde hay por lo menos tres elementos a tener en cuenta: la dedicatoria a Jesús F. Contreras, las palabras que el narrador pone en boca del personaje y las breves consideraciones finales del autor.

En primer lugar, el carácter de la dedicatoria ofrece una condición interna, puesto que es Santa quien le pedirá al escultor que preserve su memoria de la ingratitud del tiempo que pasa.

En segundo término, podemos leer el conmovedor discurso de la joven, quien expresa su dolorosa condición, las circunstancias fatales de su vida y la desdicha de la muerte. Empieza diciendo: “No vayas a creerme santa, porque así me llamé. Tampoco me creas una pérdida por mi manera de vivir”.⁶ Esta exhortación inicial pretende elaborar los justos términos en que debe observarse su condición de mujer sufriente. Por encima de la profesión que cada uno de nosotros desempeña, debe registrarse nuestra condición humana. Decía José Enrique Rodó en *Ariel* que hay una profesión universal que es la de ser hombre.⁷ Y Santa reclama para sí su estatus de mujer más allá de su situación como prostituta.

Agrega: “Barro fui y barro soy; mi carne triunfadora se halla en el cementerio”. Parece hablar ahora desde el territorio misterioso de la muerte. Se adivina en seguida el intertexto bíblico: “Polvo eres y en polvo te convertirás...” Ella le agrega ese presente en el cual continúa siendo barro a pesar del intento devastador de la muerte. Y hay además un grito irrevolvente en donde se habla de su carne triunfadora.

⁶ Federico Gamboa, *Santa*, Editer, México, 1995, p. 9. Todas las referencias posteriores a la obra corresponderán a esta edición y sólo se señalará el número de la página entre paréntesis y junto a la cita.

⁷ Cfr. José Enrique Rodó, *Ariel*, en *Obras completas*, intr., pról. y notas Emir Rodríguez Monegal, Aguilar, Madrid, 1957.

Se introduce así en el taller del escultor para pedirle que descubra en ella los profundos sentimientos que en todo momento la guiaron y le permitieron ser mujer como todas. En aquellos instantes, y desde sus carnes cotidianamente mancilladas por la presencia no querida del terrible depredador, el hombre, le dolían en lo más hondo todas las injusticias que aquellas “buenas gentes” cometían con su persona.

Así ella se cosificó, se degradó, se volvió un objeto catalogable. Peor aún, la sociedad hizo todo esto: fue un número en la inspección de Sanidad; en el prostíbulo, un trasto de alquiler; en la calle, un animal rabioso; y en todas partes, una desgraciada.

En el territorio de sus sentimientos pretendió inútilmente ser como toda fémmina normal; pero al reír la regañaron, y al llorar, no creyeron en sus lágrimas. Y llega en este momento al inmenso fenómeno que tan sólo se pareció a un pequeño oasis en el desierto de su vida: el amor. Confiesa que amó tres veces —he aquí una prolepsis que el lector podrá confirmar al leer las páginas de la diégesis— y en las tres fracasó de manera irremediable. Su verbo atormentado dice además: “Cuando cansada de padecer me rebelé, me encarcelaron; cuando enfermé, apenas se dolieron de mí, y ni en la muerte hallé descanso; unos señores médicos despedazaron, sin aliviarlo, mi pobre cuerpo magullado y marchito por la concupiscencia bestial de toda una metrópoli viciosa” (p. 9).

A partir del momento en que llega al prostíbulo, su existencia se abisma cada vez más en el dolor. Conoció la cárcel, la enfermedad, y ni siquiera en la muerte halló el anhelado descanso, porque su cuerpo tuvo que soportar el agravio final de la autopsia. Señalamos como un valor poético muy alto el de la metonimia con que se cierra el párrafo transcrito: “La concupiscencia bestial de toda una metrópoli viciosa”. Lo que es el pecado individual se vuelve pecado colectivo en el terreno invaluable de la metáfora.

Aguarda así el milagro del artista y propone por último para el lector una especie de catarsis que éste ha de alcanzar, no hay duda, al leer su diégesis desdichada.

En la tercera de las instancias anunciadas, la palabra del autor ofrece la cita de Edmond Goncourt en *La fille Élise*, así como también manifiesta su inclinación hacia este precursor de la escuela zoliana tal y como lo explicamos arriba.

La inevitable herencia romántica aflora en este texto a través de la propia condición de la mujer expósita en este mundo, olvidada de Dios y

de los hombres. Además, el profundo sentimiento expresado vuelve ego-céntrico y lírico el desarrollo casi total de este prólogo. Es cierto también que los elementos naturalistas, con todo el rigor del impacto de lo cruel, lo despiadado y amargo, se imponen al escuchar las palabras recopiladoras del personaje. En cuanto al tema de la *prostituta*, aparece compartido entre las dos corrientes mencionadas en este párrafo. Los románticos se sentían atraídos por el misterio de estos planteamientos, al mismo tiempo que un particular sentimiento protector y redentor los invadía. Reconocemos que los naturalistas pretendieron llegar mucho más lejos al enfocar los aspectos señalados; intentaron entender tantos porqués y a través de la novela de tesis dieron una respuesta que fue más elaborada que la romántica.

LA NOVELA

El inicio de la novela *in medias res* es importante en doble sentido. Primero, porque quien lee debe asumir que ya han pasado muchos acontecimientos que el narrador se reserva para ofrecerlos posteriormente; y segundo, porque los hechos omitidos funcionarán como elementos ocultos que al lector le corresponderá incorporar e interpretar en el devenir del relato: “—Aquí es— dijo el cochero deteniendo de golpe a los caballos que sacudieron la cabeza hostigados por lo brusco del movimiento” (p. 11).

Esta forma inicial de discurso, integrada tan sólo por un deíctico y por la tercera persona del verbo ser conjugado en presente del indicativo —lo que sigue después del guión ya no forma parte del discurso sino que corresponde a una intervención del narrador focalizador cero encabezada por el verbo *dicendi* que se encuentra ubicado después de lo dicho por el personaje—, representa una manera de introducirnos al que ha de entronizarse como el mundo de Santa: el universo corrupto y denigrante en donde vivirá el personaje la mayor parte de su tiempo y de donde saldrá de manera definitiva únicamente para morir. Subrayamos la trascendencia de este adverbio de lugar no sólo porque señala un sitio todavía indeterminado y misterioso, tanto para la protagonista como para el lector, sino también porque el prostíbulo, en su misma condición de amenidad, terminará apropiándose del espacio en donde arraiga para llegar a ser un personaje más en el desarrollo de la novela que estamos estudiando.

Si observamos además el explicable asombro de Santa cuando afirma extrañada “¡Aquí...!” (*id.*) y pregunta en seguida: “¿En dónde?” (*id.*), es

esto una forma de plantear la lejanía que el sujeto tiene en este momento ante el objeto de su contemplación. “Aquí” como deíctico no es nada, es tan sólo algo indeterminado que luego iremos conociendo. Tanto o más que el “—Allí, al fondo, en aquella puerta cerrada” (*id.*) con que el cochero asevera lo que ya había dicho. Así, la mujer se aleja del carruaje y se dirige hacia el sitio en donde espera encontrar hospedaje y trabajo que le permitan paliar la difícil situación que está viviendo en este momento.

Aunque no constituye el motivo central de este ensayo, nos referiremos a la problemática del narrador siguiendo los planteamientos de Gérard Genette ya anunciados. En la novela analizada predomina la focalización cero y la voz es heterodiegética. Sabemos que el narrador ordena y jerarquiza acontecimientos en el tiempo y en el espacio, adopta una perspectiva (un foco, una óptica) y un modo (diálogo, narración, descripción) para su relato.

Comenzamos preguntando quién mira los hechos, desde qué perspectiva se enfocan; es ésta la materia a tratar por la aspectualidad. A su vez, la *focalización* es hablar de quién ve, no de quién cuenta. En la mayoría de los casos coinciden voz y foco, pero no debe impedirnos distinguir las dos funciones, especialmente si consideramos los casos en que no coinciden en un mismo elemento del relato.

Genette replantea la trilogía de la perspectiva de Todorov de la siguiente manera:

TODOROV	GENETTE
Narrador omnisciente	Focalización cero
Narrador equisciente	Focalización interna
Narrador deficiente	Focalización externa

Además la focalización interna se articula en:

Focalización interna	Fija
	Variable
	Múltiple.

El primer tipo de *focalización*, *la cero*, es la del típico relato decimonónico al estilo de Flaubert y Zola; se trata de un narrador que no puede ser ubicado en un lugar fijo, preciso; por el contrario, externo a la acción, se mueve con libertad para dar cuenta de ella según considere pertinente.

En el segundo tipo, el narrador se ubica en la conciencia de algún o algunos personajes. Es focalización interna fija cuando a lo largo del relato

la voz narrativa está ubicada en la conciencia de un personaje, y siempre el mismo. Es *variable*, cuando el narrador cambia de óptica, de conciencia, para contar distintas acciones. Es *múltiple*, cuando un mismo hecho resulta narrado desde la conciencia de dos o más personajes.

Por último, es *externa* cuando el narrador ve a los personajes desde fuera, sin entrar en la conciencia de ninguno.

En cuanto a la categoría de la *voz*, según Gérard Genette, en un relato *homodiegético* el narrador cuenta una historia en la cual participa; si el narrador es el protagonista de la historia que cuenta, la voz es *autodiegética*. En contraste, en un narrador ajeno a la historia —así sucede en *Santa*— se reconoce una voz heterodiegética.⁸

ESPACIO Y TIEMPO

Nos permitimos un breve paréntesis para referir —en primer lugar— a la categoría *espacio*, que adquiere una determinada condición y representatividad en el desarrollo de la novela no sólo como un referente material y directo, sino también como un elemento que arraiga en lo espiritual. Al respecto nos dice Mijaíl Bajtín: “Saber ver el tiempo, saber leer el tiempo en la totalidad espacial del mundo y, por otra parte, percibir de qué manera el espacio se llena no como un fondo inmóvil, como algo dado de una vez y para siempre, sino como una totalidad en el proceso de generación, como un acontecimiento: se trata de saber leer los indicios del transcurso del tiempo en todo, comenzando por la naturaleza y terminando por las costumbres e ideas de los hombres”.⁹

Nos adelantamos a comentar que el espacio inicial está representado por la casa familiar en donde vivió la joven en sus primeros años hasta el embarazo, el aborto y la expulsión. Descubrimos referentes implícitos que aluden a connotaciones bíblicas, como es el caso de la casa de los padres, que simboliza el paraíso perdido como consecuencia del pecado cometido. Es un lugar humilde, pero en él la conciencia individual está tranquila y no padece los oscuros remordimientos que atormentarán a Santa cuando enfrente las vivencias posteriores de la degradación y el abandono.

⁸ Cfr. G. Genette, *op. cit.*

⁹ M. M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, 10ª ed., tr. Tatiana Bubnova, Siglo XXI Editores, México, 1999.

El segundo de los sitios de reflexión está dado por el prostíbulo señalado por el cochero con el déctico ya estudiado. En el devenir del relato hay otro tugurio que no hace más que acentuar la decadencia en el marco de la decadencia misma y adonde va a parar el cuerpo enfermo de Santa. Son los espacios sórdidos a los cuales acuden aquellos huérfanos de amor y de sexo para degradarse aún más. En este sitio, las mujeres ofrecen sus cuerpos y reservan su alma. Viven una pasión sin placer mientras esperan por el amor imposible. Algo más, el prostíbulo adquiere por momentos la condición aparente de ser el hogar que estas pobres mujeres perdieron alguna vez; pero no sólo es un hogar sustituto, sino que también representa al infierno individual de cada una de estas ninfas abandonadas por la suerte.

En el capítulo II, que analizaremos abajo, mediante el recurso de la analepsis el personaje central comienza a recordar, y se yergue así, en el espacio de la memoria, su casa familiar. Si bien ese territorio en donde gobernaba la madre ya se había señalado como el primero de los lugares, resulta diferente al ser transformado por la magia y el sentimiento de los recuerdos.

Por último, la casa de Hipólito constituye otro espacio válido y lleno de significación. Es un sitio humilde igual que el hogar materno, pero bien puede simbolizar el abrigo que en el pasado le diera la casa en donde había nacido. El narrador señala: “Santa, que tanto tiempo llevaba de no contemplar sino las peores lobregeces, no pudo menos de elogiar la casa” (p. 214). En el terreno de la comparación, el hogar que Hipólito le ofrece ahora es superior a todos los que antes había conocido. Y el contraste golpea duramente: cuando quiere entregarle su cuerpo; éste se resiste porque ya no puede funcionar, está desgastado por la dura enfermedad y la muerte coquetea con él, como lo dice el narrador.

DIÁLOGO CON DOÑA PEPA

Asistimos primero a un breve diálogo con Eufrasia, la portera, y luego, al encuentro con doña Pepa, la encargada del lugar. Es éste un mundo integrado preponderantemente por mujeres que se dividen entre las que todavía pueden usar sus cuerpos para satisfacción del macho en turno y las que cuidan y organizan, con sus figuras cansadas, desgastadas por los años de ignominia transcurridos. Todo es sórdido y decadente. La figura casi virginal de Santa representa un severo contraste con lo que la rodea, y a

medida que ella se vaya integrando a este triste lupanar de ilusiones muertas, la oposición se volverá identidad de contrarios; desaparecida la esperanza sólo le restará asumir su nueva condición.

Las primeras palabras de la encargada refieren al *leit motiv* que representa el nombre de la muchacha, y esto sucede en dos momentos: 1) —¡Santa...! Sólo tu nombre te dará dinero, ya lo creo; es mucho nombre ése” (p. 15); 2) “—Pero, niña —exclamó Pepa, que había comenzado a palparla como al descuido— ¡qué durezas te traes...! ¡Si pareces de piedra...! ¡Vaya una Santita!” (p. 16).

Las reflexiones utilizadas por la patrona para dar la “bienvenida” a la nueva marcan algo que ya habíamos anunciado en las consideraciones en torno al nombre de la joven. Con particular ironía, alude la destartada mujer a la recepción que tendrá entre los clientes esa denominación que en su planteamiento habla de santidad y que en su carácter operativo tendrá que marcar precisamente todo lo contrario. En fin, las “durezas” de su físico prometen desde ya que ella ha de ser una contradictoria “santita” al peculiar servicio de sus devotos de tantas horas.

Observemos a Santa y a doña Pepa. No escapa a nuestro discurso crítico que ellas representan el presente y el pasado y que la primera de las nombradas reflejará su suerte en la segunda. A manera de curioso espejo, Pepa proyecta desde su cuerpo desgastado y terrible lo que ha de ser el cuerpo de Santa en el futuro. Dice el narrador: “E impudicamente se levantó el camisón, con trágico ademán triste, y Santa miró, en efecto, unas pantorrillas nervudas, casi rectas; unos muslos deformes, ajados, y un vientre colgante, descolorido, con hondas arrugas que lo partían en toda su anchura” (p. 18). La descripción física adopta rasgos violentos que revelan no sólo el paso del tiempo, sino también la acción terrible de factores externos sobre su físico desgastado por el tiempo y el vicio.

Un breve paréntesis para aludir —en segundo término— al factor *tiempo* anunciado en el título. Lo temporal funciona como doble punta de lanza en el relato; por un lado, se desplaza con fuerza devastadora y sólo deja ruinas a su paso; por otro, es el tiempo terrible vivido por Santa en los diversos momentos en que le toca incorporar a sus vivencias lo que está sucediendo alrededor. Lo temporal se asocia inevitablemente a lo espacial. Por ello, si hay una casa familiar, también hay un tiempo para estas circunstancias, en las cuales el personaje principal no había conocido la fuerza que posee la vida y las feroces consecuencias por tener que actuar tan sólo como una víctima del poder escondido tras las diversas máscaras que

aparecen en el relato. A propósito de esto, señala José Miguel Oviedo en el libro citado que no en balde son dos militares los que irrumpen en instantes trascendentes de la vida de la muchacha: un alférez para llevar a cabo el ignominioso acto de la violación disfrazada de amor; y un general que será su primer cliente en aquella noche inicial; un general que por suerte para Santa duerme el sueño del alcohol y no hace uso del sexo hermosamente joven que en esta ocasión ella le hubiera ofrecido. Ellos ostentan la máscara del poder irracional que los lleva a etapas cruelmente degradadas en sus existencias.

Además, el otro tiempo penosamente largo se asocia con los prostíbulos ya mencionados y con la existencia vacía de la joven, que lucha para no morir en ese fango proceloso en que los hombres terribles la sumergen. Y en esa misma temporalidad del relato no podría faltar el factor que simboliza ese Tersites moderno que es Hipólito; su espera, su larga espera, debe asumirse también en marcas temporales, porque desde que conoce a Santa se enamora y cuando ella desea responderle voluntariamente, su cuerpo agotado se lo impide. Éste es el lapso en el cual el pianista aguarda; él vive la esperanza desesperanzada; esperanza que cuando se concreta ya no sirve para nada. E Hipólito es un optimista en términos de acción; simultáneamente se comporta como un individuo muy humano: lo da todo por esa prostituta que trae con su presencia un carisma nunca observado. A partir del instante en que la conoce, vive por ella, vive para ella. Cuando la muchacha muere, queda abismado en su soledad.

EL REGRESO TEMPORAL EN EL RELATO: ANALEPSIS. CAPÍTULO II

Para dar razón de ser al denominado *comienzo en mitad de la materia narrativa*, se ofrece este capítulo II, en donde una extensa analepsis pondrá en su lugar los acontecimientos que corresponden a un ayer nada lejano, un pasado que casi la joven puede tocar con sus propias manos. Estas anacronías hacia el pasado, como las estudia Gérard Genette en *Figures III*, están casi siempre caracterizadas por una profunda subjetividad, en donde el personaje en cuestión, a medida que recuerda, sufre de cara a la fórmula dantesca planteada por Francisca en el canto V de la *Divina Comedia*.¹⁰

¹⁰ “No hay mayor dolor que acordarse del tiempo feliz en la miseria” (Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Sonzogno, Milán, 1959, p. 46; la traducción es mía).

Se trata, además, de una curiosa metadiégesis que cuenta la historia de la joven antes de la diégesis, pero que se narra después del inicio de la novela. Es importante también dejar constancia de esta temporalidad del relato que avanza inmersa en un esquema bastante novedoso para la época, en donde los saltos en el tiempo responden en todo momento a necesidades del relato. Dice el narrador: “Santa quiso espantar sus recuerdos ahuyentándolos con las manos extendidas, no logrando otra cosa que anudársele en la garganta, humedecerle los ojos y lastimarle el corazón más virginal aún que su cuerpo soberbio de prostituta joven” (p. 34). Las intervenciones de la voz que cuenta los hechos están cargadas de elementos poéticos trascendentes y éstos forman parte del estilo del autor, quien en los momentos de contar dimensiona y enriquece todos los factores que tienen que ver con ese mismo acto de narrar.

Los recuerdos la atormentan igual que al personaje medieval mencionado. E igual que Francisca también, Santa es una mujer hermosa y buena, con esa hermosura despiadada que tortura al macho que no puede poseerla y con esa bondad dura que muy pocas prostitutas saben tener. Y esos recuerdos se le anudan en la garganta, le humedecen los ojos y le lastiman el corazón; ese corazón que es más virgen aún que su cuerpo. Observemos el paralelismo empleado entre las parejas de sustantivo-adjetivo: cuerpo soberbio; prostituta joven. La soberbia de ese cuerpo radica precisamente en el acto de entregarse sin hacerlo realmente; ella puede ser de todos y no pertenecer a ninguno; tres hombres quisieron hacer suyo la realización imposible de tenerla sólo para ellos; y los tres fracasaron porque esa fuerza arrolladora del determinismo social que tanto defendieron los naturalistas se encarga de regresarla siempre a la senda que, en por lo menos dos oportunidades, quiso abandonar. Y la juventud de la ramera es un tesoro envidiable que si bien le hace entender que la vida se va rápido, también le confirma que es el único baluarte inexpugnable, al menos en los momentos iniciales de su existencia mercantil. Junto con la juventud van la fuerza y la capacidad de aguante en el tedioso ejercicio del sexo compartido con nadie. Se dice que todo lo que se institucionaliza se corrompe. El sexo transformado en acto diario de oferta y demanda se involucra con el tedio más terrible que nos podamos imaginar. Quien no se entrega por completo reserva algo, se supone que reserva lo más importante de su ser; el problema surge cuando se pierde la noción de tal manera que ni siquiera sabemos qué es lo que hemos guardado y para qué.

Ahora bien, en el marco de estos recuerdos hay un sitio muy especial para su madre y sus hermanos. Y un desdén indiferente para el alférez que le arrancó su paz espiritual. La madre y la hija duermen en la misma cama que aparece defendida en lo alto “por una litografía de la Virgen de la Soledad” (p. 35). En este permanente diálogo de corrientes decimonónicas, emerge ahora el poder del simbolismo. Esa Virgen no sólo es virgen, sino que además representa el atributo de la soledad. En el esquema de pérdida y apropiación se elaboran estas dos nociones en el cuerpo y alma de Santa: la pureza abandonada y la soledad más acerba que la espera para destrozarle el corazón inocente.

La dimensión de ese pasado se valora en varias direcciones que podemos sintetizar en: primero, la vida feliz caracterizada por el trabajo ímprobo que al mismo tiempo que une a la familia, también la castiga con la dureza de cada jornada. Segundo, la fortaleza familiar que se fundamenta en las relaciones filiales, en donde Agustina es el centro de atención de sus adorados hijos; así como también las relaciones fraternales en donde emerge el profundo respeto de los dos hermanos por Santa. Tercero, la primera menstruación y el crecimiento de la joven que se transforma en una bella mujer, promesa del futuro. Cuarto, la presencia del intruso, el alférez Marcelino, que trae destrucción y desamparo con sus lujuriosas acciones. Vayamos por partes.

En primer lugar, el desarrollo de los hechos nos enfrenta a una familia pobre, pero feliz. Siempre está allí la amenaza que tiene su fundamento en la inseguridad laboral y en el carácter menesteroso de cada jornada. Los hermanos madrugan, y al despedirse de la madre y la hermana, se nos ofrece un cuadro casi bucólico en donde las carencias económicas resultan compensadas por esa paz que el espíritu tranquilo sólo puede dar. Los elementos románticos que asocian al hombre con la naturaleza se imponen aquí con el inevitable rigor que las tendencias decimonónicas reclamaban a los escritores de la época. Veamos un ejemplo: “¡Qué lindo despertar el de los días de trabajo, antes que el sol, que es sol madrugador! De súbito, el mutismo imponente de la noche, que arrulla a su modo, interrumpe con el canto de un gallo al que van contestando otros. Y otros, remotos, en rumbos que no pueden precisarse. Santa medio abre los ojos que sólo alcanzan a descubrir a su madre, que le queda junto a quien se acerca, medrosa, en demanda de más arrimo” (p. 37). Ésta es la naturaleza expresada en toda su imponente sencillez; mediante las notas sensoriales auditivas que otorga el canto repetido de los muchos gallos que habitan la noche se

abre el panorama de un universo puro en donde Dios gobierna y en donde el hombre habita con placidez. Por ello Santa, medio despierta, busca el abrigo en brazos de su madre y ni siquiera imagina en este momento lo que el destino cruel le deparará.

En segundo término, los lazos que unen a la familia son recordados por Santa con mucho amor. La figura de la madre es el eje en torno al cual los acontecimientos se suceden; los hermanos quieren y protegen a la joven adolescente y ven en ella la esperanza de un futuro en donde pueda haber hijos y una nueva familia que se integre a la actual. La fortaleza de los hermanos contrasta con la tierna debilidad de ambas mujeres; pero ellos están allí para protegerlas, aunque la enseñanza de los tiempos que pasen les mostrará que es muy difícil cuidar cuando ni siquiera saben de dónde proviene el verdadero peligro.

En tercera instancia, asistimos a un acontecimiento simbólico que está dado por la primera menstruación, que transforma a la adolescente en mujer y que la integra al difícil territorio en donde impera el macho prepotente y violador de intimidades celosamente guardadas. La novela nos demuestra la profunda soledad en que se halla Santa cuando cae en los brazos del alférez Marcelino; faltarán más que nunca los consejos de la madre y la autoridad de los hermanos.

En cuarto lugar, la joven recuerda al hombre que quiso, pero también al ser humano que la traicionó castigándola con el abandono. Ella se enamora de una forma inocente y tierna de Marcelino Beltrán, pero la inexperiencia de éste y su incipiente condición de macho en ciernes le impide entender lo que realmente está sucediendo. Dice el narrador al respecto: "Como de rigor, ni su madre ni sus hermanos advirtieron mudanza tanta; y la muchacha, mariposa del campo, no pudo sustraerse a la flama que le fingía el vicioso y descuidado mancebo, quien, a su vez, ardía en deseos de morder aquella fruta tan en sazón que no perseguía por amor, sino porque creía tenerla al alcance de su ociosa juventud" (p. 45). Nos parecen excesivamente radicales las palabras de la voz que cuenta los hechos, aun cuando no escapa a nuestra reflexión crítica que la muchacha quedó a merced de un despreocupado e inexperto galán. En Marcelino, ¿era sólo pasión? ¿No había verdadero amor? Probablemente se dejó llevar por sus impulsos, se enamoró a su manera y cuando vio los hechos se asustó, no quiso perderlo todo y huyó como un cobarde.

Por ello quizás son tan hermosas aquellas palabras de Santa que revelan un compromiso y una decisión que el joven está muy lejos de sostener.

Nos referimos al pasaje en que le confirma la constancia de su amor: “—¿Que se me acabó el cariño...? Mira, te quiero tanto, que si mil virgindades poseyera y las apetecieras tú, las mil te las daría a tu antojo, una por una, para que la dicha que en mi cuerpo alcanzaras no la igualaran los cuerpos de las demás mujeres que de ti han de enamorarse” (p. 49). Es el valor de la hipérbole dicho con tanta convicción que se transforma en un auténtico grito de amor. Es la decisión de amar que al mismo tiempo reclama la necesidad de ser amada.

Hay mucho más en este capítulo del recuerdo, pero los elementos de análisis deben interrumpirse ahora porque creemos haber cumplido con la labor de perfilar un enfoque de *Santa* acorde con la propuesta que transparenta el título de este ensayo.

CONCLUSIONES

En la primera parte de nuestro trabajo nos dedicamos a exponer aspectos relevantes de las corrientes literarias que ocupan la escena europea en el siglo XIX. Todo el razonamiento nos condujo al encuentro del naturalismo, que es indudablemente el punto de apoyo más importante para este momento. Es decir que hay dos polos que de alguna manera constantemente se están tocando: el romanticismo y el naturalismo.

Los elementos que definen el estilo de *Santa* son muy variados. Hemos marcado la condición y características de algunos de ellos con el objeto de valorar los aspectos artísticos manejados por el narrador en forma peculiarmente magistral.

El cronotopo adquiere su razón de ser a través de una lógica que lleva al acercamiento constante de ambas categorías. No podemos pensar un espacio que no se realice en un tiempo específico. Esto sucede en la novela analizada en tanto que los espacios físicos como los espirituales se retroalimentan de manera permanente.

Finalmente se ha dejado constancia expresa de la cercanía que existe entre las diversas corrientes presentadas al comienzo del ensayo y su representatividad en el marco del relato. El aporte de una novela de esta categoría nos conduce a pensar que bien podría tratarse de una obra contemporánea con alcance universal.

EL TÓPICO EN SANTA

YLIANA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ
El Colegio de México

El 13 de junio de 1893, Federico Gamboa escribió en su *Diario*, a propósito de una crítica a sus *Impresiones y recuerdos* aparecida en *Tribuna*: “Nuestro deber ineludible [como escritores profesionales] es, o debiera ser, depurar el habla de nuestros cortijos respectivos y acercarla lo más que individualmente podamos al nivel de la castiza de los escritores iberos contemporáneos (dos, tres y vuela...), dignos del nombre de maestros. Sólo estamos obligados a no sacrificar éstos y otros idiotismos que imprimen tanto carácter regional, cuando copiamos el hablar de nuestros personajes, mas nunca cuando nosotros mismos hablemos o escribamos”.¹

La obra de Gamboa no disimuló esta tesis, de manera que Manuel Pedro González pudo alegar en ella “un prurito, no ya casticista sino arcaizante, que llevaba [a Gamboa] a emular a los prosistas más inflados, retóricos y vanos de la España clásica”; dijo más “Si don Federico no hubiera sido académico, lo probable es que hubiera escrito como hablaba y [con] eso hubiéramos salido ganando todos”.² Por su parte, Genaro Fernández McGregor, refiriéndose al estilo de los *Diarios* (sobre todo en los primeros cuatro tomos), sostuvo que Gamboa “se arroja herméticamente en su pudor o se atiene a la falta de imaginación (que él se reconoce, atribuyendo a ella haber escogido el naturalismo para crear su obra literaria) y, así, no

¹ Federico Gamboa, *Mi diario I (1892-1896)*, intr. José Emilio Pacheco, Conaculta, México, 1995, p. 76.

² Manuel Pedro González, *Trayectoria de la novela en México*, Botas, México, 1951, pp. 112 y 76.

libra nada de sí mismo [...] Parece su estilo el de un buen burgués [...] Lo salpica de lugares comunes y de frases hechas, y ni siquiera de los que se usan en México, sino de los que corren por España”.³ Naturalista, arcaizante, retórico, infectado de Academia; como se ve, los lectores “profesionales” de Federico Gamboa reconocieron en él, mediante estos epítetos, a uno de los tantos usuarios del tópico literario, y su obra, en virtud de un paradójico principio que rige esta fórmula, adquirió, sin embargo, certificado de autenticidad;⁴ el tópico puede representar un buen punto de partida y es, quiérase o no, un principio inventivo.⁵

Como instrumento de la retórica, la tópica fue indispensable en la elaboración de textos. La *inventio* retórica, a decir de Heinrich Lausberg, consistía en abastecer de

indicaciones para el hallazgo de las ideas apropiadas al asunto y a la utilidad de la causa, esto es, del contenido [...] El resultado es que el orador en una *quaestio finita* concreta e individual [...] no tiene que buscar a ciegas, sino que puede encontrar argumentos apropiados a la *quaestio finita* (argumentos que, aunque se ajusten a la *causa finita*, sin embargo no son exclusivamente de ella, dada la significación general que entrañan), y puede encontrar esos argumentos en sitios determinados y fijos, pues el trabajo de la búsqueda se facilita mediante una ordenación sistemática del conjunto de los *loci*.⁶

Topoi, loci, elementa son un modo de distribución que la retórica propuso para dar cuenta de la *vis et natura omnium rerum*, un universo en algún sentido inabarcable que, organizado, era capaz de dar cuerpo a la materia narrativa y hacer de su comunicación un arte. La imagen con que Ernst R. Curtius ilustra este fenómeno es inmejorable: “la tópica hacía las veces de almacén de provisiones; en ella se podían encontrar las ideas más generales, a propósito para citarse en todos los discursos y en todos los

³ Genaro Fernández McGregor, “Don Federico Gamboa como diplomático”, en *Homenaje a don Federico Gamboa*, Academia Mexicana, México, 1940, p. 82.

⁴ Véase Mariano Baquero Goyanes, *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*, Universidad de Murcia, Murcia, 1955, p. 40.

⁵ Cf. Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, tr. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, p. 127.

⁶ Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, vers. esp. de José Pérez Riaseco, Gredos, Madrid, 1966, pp. 312-313.

escritos”.⁷ Pero la poesía también produjo sus tópicos: la belleza natural, el paraíso terrenal, la Edad de Oro, etcétera.⁸ A decir de Curtius, en su origen los tópicos (antes conocidos como *loci communes*, “lugar común”) eran medios utilizados para elaborar discursos (en palabras de Quintiliano “asientos del argumento”), y su propósito era, en pureza, sólo práctico. Ante la desaparición, en la vida política, de cierto tipo de discursos para refugiarse en la retórica, esta última extravió su sentido original,⁹ de modo que los tópicos “adquirieron una nueva función [...] se convirtier[on] en clichés literarios aplicables a todos los casos y se extendier[on] por todos los ámbitos de la vida literariamente concebida y formada”.¹⁰

Podemos decir entonces que el tópico es la “expresión del sentir común e impersonalizado respecto de determinados temas [...] representa el mínimo de coincidencia irreflexiva de todos los que componen una determinada comunidad”¹¹ (y aquí, en la coincidencia irreflexiva compartida, el tópico justifica su leyenda negra). En sentido puramente literario, se trata, de manera simple, de una idea o un procedimiento estilístico muy repetido.¹² Hay que subrayar, además, que el estilo en que se expresa el

⁷ E. R. Curtius, *op. cit.*, p. 122.

⁸ Curtius abunda: “Uno de los temas de la tópica es la belleza natural, en el sentido más lato, esto es, el paisaje ideal con sus elementos típicos. Además, las épocas y los lugares perfectos: los Campos Elisios (con su eterna primavera libre de trastornos atmosféricos), el paraíso terrenal, la Edad de Oro; y también las fuerzas vitales: el amor, la amistad, la transitoriedad de las cosas. Todos estos temas se refieren a relaciones básicas de la vida y son por tanto intemporales, en mayor o menor medida; los menos intemporales son la amistad y el amor, que reflejan un acontecer de momentos espirituales” (*ibid.*, pp. 122-123 y 126-127).

⁹ La retórica, al perder su sentido original y su “meta primitiva [...] penetró en todos los géneros de la literatura, y su sistema, artificiosamente elaborado, se hizo común denominador, arte de la forma y tesoro de las formas de la literatura” (*ibid.*, p. 109).

¹⁰ *Ibid.*, pp. 108-109.

¹¹ Enrique Tierno Galván, “El tópico, fenómeno sociológico”, *Revista de Estudios Políticos*, 1952, núm. 45, p. 116.

¹² Ana María Platas Tasende, *Diccionario de términos literarios*, Espasa Calpe, Madrid, 2000, s.v. La autora aclara: “Son tópicos literarios la fugacidad de la vida, la vida-río, la vida-teatro, la vida-viaje, la vida-sueño, el sueño-muerte, el *Ubi sunt...*?, el *Carpe diem*, el *Sic transit...*, el *locus amoenus*, el *locus eremus*, el *mundo al revés*, la *Edad de Oro* [...] Hay grandes tópicos que caracterizan toda una época, como algunos de los citados, y otros muchos: ciertos *epítetos* abusivamente usados, las dicotomías renacentistas armas/letras, corte/aldea, el prototipo rubio de belleza femenina frente a la mujer morena (vigente hasta el

tópico, otra vez con Curtius, estará siempre condicionado históricamente.¹³ Para José María Viña Liste, un tópico es un motivo que se cristaliza “formulado en un sintagma breve, constituido en cada caso por parecidas palabras esenciales [...] es comprensible que las fronteras entre tópico y motivo, así como entre ambos y la fórmula o «frase formularia» no siempre puedan ser delimitadas con precisión”,¹⁴ de manera que, para evitar arduas disquisiciones teóricas, el crítico decide utilizar motivo y tópico como sinónimos. El tópico es pues, a su juicio, un “tema o motivo convencional utilizado en el texto de modo reiterado como recurso literario o retórico”.¹⁵ Además, vale la pena reiterar que tiene un tiempo de vida relativo, bien puede disfrutar de gran éxito durante un largo período, “extinguirse en su uso o reaparecer más tarde en la serie literaria [...] Algunos tópicos o motivos repiten de manera sistemática una base léxica elemental que puede reproducirse de modo literal o con pequeñas variaciones, adaptándose al contexto expresivo de cada situación, facilitando así el tratamiento artístico de personajes en sus acciones o en situaciones esteoreotipadas” (*loc. cit.*).

El lugar común, la frase hecha, el *slogan*, el cliché, la fórmula,¹⁶ son algunas formas del tópico que se expresan desde lugares y personas específicas y con fines diversos. Se puede decir que el tópico se genera en el

Romanticismo), el paisaje idealizado en el *Renacimiento*, el paisaje aborrecido, reflejo de los sentimientos del hombre romántico...”

¹³ Cf. E. R. Curtius, *op. cit.*, p. 127.

¹⁴ J. M. Viña Liste, “Variaciones sobre el motivo o el tópico del llanto en el *Libro del caballero Zifar*”, *La Corónica*, 27 (1999), pp. 208-209.

¹⁵ *Ibid.*, p. 208.

¹⁶ Sigo en estas definiciones a E. Tierno Galván: lugar común es “la opinión admitida por todos como indiscutiblemente válida, dentro de una determinada situación histórico-sociológico-cultural, para desde ella formular juicios y adoptar actitudes” (art. cit., p. 112); frase hecha es “una opinión cargada de convencimiento en la que participa un conjunto amplio de personas y que se manifiesta convencionalmente por medio de expresiones ya consagradas para formular tal convencimiento” (p. 113); el *slogan* “es una frase hecha que expresa con la mayor fidelidad la importancia vital de un sentimiento común” (p. 114); el cliché “es la solución formularia que la opinión considera imprescindible para determinados temas que se repite con la pretensión de ser original [...] acusa cierta consciencia crítica frente a lo tópico” (*loc. cit.*); por último, la fórmula “el recurso verbal consagrado por la opinión para substituir la vacuidad [...] es el resultado de la opinión frente a cierta vacuidad; pero [...] denuncia que la opinión misma está, además, vacía” (p. 115).

texto a partir de una técnica literaria tan añeja “como el arte de novelar”:¹⁷ la ampliación generalizadora, es decir la fórmula que resume lo general en lo particular. El procedimiento, que obedece en principio a un afán moralizador muy cercano al costumbrismo, se puede enunciar así: “inicial digresión sobre una especie, clase social u oficio; paso de la especie al individuo, que no hace sino expresarla y definirla a título de ejemplo particularizador”.¹⁸ Ahora, gracias al espléndido estudio de Mariano Baquero Goyanes, dedicado a la obra de Emilia Pardo Bazán, el uso del tópicico en el naturalismo se estima de modo positivo. La topiquización naturalista no es del todo pernicioso, aunque “cabría decir que la novela naturalista se nutre de temas-tópicos, abunda en ideas-tópicos y se expresa, también, a través de fórmulas topiquizadas.”¹⁹ Lo cierto es que el naturalismo imprimió al tópicico un valor que no tenía y pudo, incluso, paradójicamente, “destopiquizar” la existencia al mostrarnos que en ésta “no se da lo normal ni lo excepcional, sino que todo es uno, hecho cotidianidad y costumbre tanto lo trágico como lo trivial” (*loc. cit.*). Al naturalismo le atrajo más el dato concreto, lo particular, pues aun cuando buscara la apoyatura generalizante, su intención era crear seres únicos, legítimamente humanos; los naturalistas, a decir de Baquero Goyanes, aludieron a gestos y costumbres condicionadas por el sexo, pero sobre todo por el oficio, la profesión y la clase social.²⁰ El escritor basaba su construcción en la observación personal a la que aunaba, a pesar suyo, sus naturales prejuicios. De más está decir que la ansiada reproducción naturalista se quedó, en muchos casos, en mero espejismo, y que el abuso del tópicico condujo a una literatura mecanizada y superficial.²¹ Y de más está decir también que no toca a este trabajo ubicar el estilo de Gamboa en alguna corriente literaria específica; no es ésta mi intención. Como sucedió con la mayor parte de sus contemporáneos, Gamboa no desarrolló un estilo puro. Lo mismo fue romántico que naturalista, costumbrista, modernista,

¹⁷ M. Baquero Goyanes, *op. cit.*, p. 23.

¹⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹⁹ *Ibid.*, p. 39.

²⁰ Cf. *ibid.*, p. 33.

²¹ M. Baquero Goyanes opina que es una lástima que “en tal empresa los naturalistas pusieron excesivo artificio y énfasis, quedando entonces patentes el ademán teatralizado, la retórica y el tópicico” (*ibid.*, pp. 39-40).

realista, pero de todo tuvo, no hay duda, y ahí, donde es posible identificar constantes claras, el análisis se puede desarrollar.

En *Santa* reconocemos tópicos de toda naturaleza: en el habla, en el espacio, en el tiempo, en los temas reiterados. Las secuencias tienen su fundamento en los tópicos de los que Gamboa echa mano. Algunas veces, por ejemplo, cuando ambienta “La Guipuzcoana” o cuando hablan el Jaramiño o Jenaro, los tópicos lingüísticos le son muy útiles; otras, los espaciales provocan el efecto. El paraíso perdido, por ejemplo, es estrategia tópica espacial que se da de manera ortodoxa. El contraste espacial empata el campo con la infancia y la ciudad con la adolescencia: “Ambos extremos vitales, el nacimiento y la infancia, la muerte y la vejez, ambos espacios, el refugio del rincón rural y ese otro hogar volandero y humilde que es la vivienda de Hipólito, tienen como denominador común la castidad y la purificación a través de la inocencia, ya sea ésta primigenia o recuperada”.²²

La novela descansa en dos personajes que representan figuras frecuentes en la literatura: el ciego y la prostituta, la bestia y la bella, lo cual deriva en la atracción entre la fealdad y la belleza, tema éste, habitual.²³ Las fórmulas que Gamboa introduce en la novela se identifican con relativa facilidad. Se alude a una idea de Edad de Oro, como hemos dicho, cuando se narra la infancia y el principio de la adolescencia de Santa en Chimalistac; he aquí un ejemplo: “dueña de la blanca casita [...] hija mimada [...] ídolo de sus hermanos [...] gala del pueblo, ambición de mozos y envidia de mozas; sana, feliz, pura”;²⁴ la expulsión del “Jardín del Edén”, se escenifica en el juicio “sagrado”²⁵ que realizan la madre y los hermanos de

²² María Teresa Zubiaurre, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, pp. 245 y 249.

²³ Esta característica la observa Manuel Pedro González cuando apunta que “La heroína de la novela es una prostituta y al autor no se le ocurre otro nombre que el de Santa. Ya en esta denominación contrapuesta a la profesión poco edificante de quien la lleva, tenemos la antítesis tan dilecta a los románticos —y romántico empedernido era don Federico y romántico en su enfoque de la vida y de las pasiones humanas. Dentro de esta novela se dan otras varias antítesis, como por ejemplo, la vida que llevaba la protagonista y su aspiración y supuesta nobleza de espíritu; la fealdad física y la belleza moral de Hipólito, etc.” (*op. cit.*, p. 74).

²⁴ Federico Gamboa, *Santa*, ed. Javier Ordiz, Cátedra, Madrid, 2002, p. 50. Cito por esta edición.

²⁵ Como lo califica Javier Ordiz en su “Introducción” a la citada edición (p. 50).

Santa: “Volvió el rostro y sólo contempló a su madre entre los brazos de sus hermanos, la diestra levantada como cuando la mandara irse, en solemne grupo patriarcal de los justicieros tiempos bíblicos” (p. 123); de ahí que el tema del “Paraíso perdido” obre en la caída de Santa y el de la “Edad de Oro” en su añoranza. Santa dice: “sí, sí, bellísimo todo, pero qué distante, Señor, qué distante [...] no regresaría a su pueblo ni a los demás porque el regreso era imposible (¿acaso regresamos a los países del sueño?)” (p. 173). La redención y el regreso al Edén están en la enfermedad, la muerte y el silencio: “si me muriera, júrame tú que me enterrarás en el cementerio de mi pueblo, en Chimalistac, lo más vecina que se pueda de mi madre” (p. 351), y en las oraciones de Hipólito frente a su tumba:²⁶ “*Santa María, Madre de Dios... Ruega Señora, por nosotros, los pecadores [...]*” (p. 362).

La redención de Santa se cumple por medio de Hipólito, porque es el único hombre que, a pesar de desearla e intentar poseerla, no lo logra; el contacto sexual entre ellos jamás se consuma, de manera que la negación del propio deseo, latente durante toda la obra, la abstención, en fin, marcan el camino a una redención que los implica a ambos.²⁷ Hipólito representa, además, la devoción ciega; Santa, la autohumillación: únicas vías hacia la virtud. Hipólito, como Tiresias, puede ver el destino de Santa y adivinar una tragedia;²⁸ en ese sentido, su ceguera es un tópico: el ciego que puede ver más allá, no sólo de la belleza física, sino con una sabiduría intemporal. El “epíteto épico” (como lo califica Javier Ordiz) “horribles ojos blanquiczos, de estatua de bronce sin pátina”, que acompaña a Hipólito en la novela, es señal repetida que determina al personaje y que, a su vez, define sus acciones; sus actos responden a su ceguera y a su fealdad. El epíteto funciona, pues, como un tópico de creación original que trabaja

²⁶ Otros tópicos que se repiten en su obra son la responsabilidad frente a la mujer, la culpa, los hombres alejados de Dios que hallan en el amor puro la fe (véase Guillermo Ara, *La novela naturalista hispanoamericana*, Eudeba, Buenos Aires, 1979, p. 57).

²⁷ “This divine clemency is directly bestowed upon her by Hipolito, who... suffers his own ordeal —namely, his desiring Santa and not being able to have her, or not willing to «possess» her in the same way her clients and lovers did— so that she may be redeemed and saved” (Joao Sedycias, *Crane, Azevedo and Gamboa: A Comparative Study*, Tesis doctoral, State University of New York at Buffalo, 1985, p. 79).

²⁸ Contesta Hipólito a Jenaro, refiriéndose a los ojos de Santa, que si pudiera verlos “Volvería a cegar”, a lo que el narrador asienta: “declaró Hipólito profético” (p. 187).

únicamente al interior del texto; como tópico sólo puede bosquejar al personaje porque su valor está en determinar sus acciones, ahí es donde resulta efectivo. Esta particularidad en el uso del tópico prueba la tesis de Baquero Goyanes con respecto a la topiquización del naturalismo, aludiendo a la obra de la Pardo Bazán:

[...] los tópicos utilizados en la narración por la propia autora ofrecen un aspecto curioso: el de presentar a la Pardo Bazán —tan pedante expresivamente, en muchas ocasiones— manejando recursos del lenguaje corriente y familiar, para así dar más sensación de verdad. La escritora tiene conciencia, en muchos casos, de que maneja tópicos —“es la frase de cajón”, “el tan traído como llevado símil de la luz de la aurora”—, pero no los evita por estimar, posiblemente, que su utilización acerca, una vez más, su mundo novelesco al de la realidad cotidiana.²⁹

Esas frases de cajón, generalizaciones al fin, aparecen aquí y allá en *Santa*: “su sensibilidad de mujer” (p. 150), “Santa... hembra al fin, sentíase halagada” (p. 126), “el rezo se ha inventado para [...] los viles y los desgraciados, los que no supimos resistir y habemos más grande necesidad de cura” (p. 176); “aquel instinto femenino que raramente se equivoca” (p. 128); “mi patria es [...] La tumba de mis viejos” (p. 145); “y remontándose la coleta con el ademán peculiar a todos los toreros cuando se retiran el calañés” (p. 203), “¡Por el amor volvían a Dios!” (p. 342), “¡Dios queda siempre!” (p. 362), “¡A Dios se asciende por el amor o por el sufrimiento!” (p. 362), etcétera, dan a la novela su necesario grado de verosimilitud.

La odisea de la protagonista se podría parangonar con el camino del héroe (separación-iniciación-retorno), tema constante en la literatura, que tiene aquí una naturaleza muy particular. Es el tópico tan repetido, traducido al lenguaje del realismo, de la metamorfosis. La iniciación en el caso de Santa se da porque la expulsión la arroja a un viaje de autoconocimiento que le otorga (sobre todo en la segunda parte de la novela³⁰) voluntad e,

²⁹ M. Baquero Goyanes, *op. cit.*, p. 39.

³⁰ La evolución de Santa en la segunda parte de la novela, no obligada a la perdición por el medio sino, ya moldeada por éste, consciente de su caída (consintiéndola y gozándola, además) responde, como bien observa Joao Sedycias, a la verosimilitud del final de la novela: “this tranformation points to de disposition on the part of the author to make plausible and credible a final redemption of Santa’s sins” (*op. cit.*, p. 73).

incluso, le permite bosquejar, de modo pedestre, un plan de vida: “Realizaré un deseo que ya se me enmohecía de puro viejo, Hipo [...] conocer cómo viven las prostitutas pobres. Si no me agrada, siempre habrá tiempo de desandar lo andado y de volvernos atrás [...] y en realizando este capricho o regreso a una de las casas de lujo o me pongo a vivir con usted, muy sosegada, para que usted alcance su sueño y yo me alivie” (p. 320). Se trata, en alguna medida, del “difícil y peligroso oficio del descubrimiento de sí mismo y de su desenvolvimiento”.³¹ Su iniciación, que en principio no debió darse, es, por lo tanto, de signo negativo, y su camino va en dirección inversa a la del héroe: Santa debe caer, como las piedras que ella arrojaba a los abismos del Pedregal, hasta perder su identidad y su forma, y extraviarse en un fondo oscuro y desconocido.³² El simbolismo del misterio de la creación es evidente en el camino de Santa: ella se separa, por obra del descubrimiento del bien y el mal en su pecado, de la visión y recuerdo de su madre, y del paraíso terrenal que compartía con su familia. Pero esa dualidad, que debía propiciar la “división de uno en dos y luego en muchos, así como la generación de vida nueva a través de la conjunción de los dos”,³³ no se cumple en la novela porque lo que Santa concibió, muere, y a partir de esa muerte, que el narrador califica de homicida, producto de una “pecaminosa preñez” (p. 121), Santa vive ejercitando el acto de la reproducción estéril. Tampoco adelante, cuando la muralla que le impedía volver al Paraíso desaparece, la protagonista encuentra y recuerda la forma divina y recobra la sabiduría.³⁴ Santa no es capaz de renovar, no lleva consigo, a su regreso, los misterios de la sabiduría y no puede compartírselos con su comunidad; Santa no es heroína,³⁵ Santa tiene

³¹ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997, p. 29.

³² Santa explica a Hipólito la escena: “las lanzaba así, en el Pedregal, y me causaba pena no poder detenerlas, verlas tan chiquitas golpeándose contra peñas grandes, de puntas de lanza y filo de cuchillo, que las volteaban, les quitaban los pedazos, sin que ellas lograsen detenerse, ni las raíces de los árboles, sus hojas o sus ramas las defendieran, no; continuaban cayendo, cayendo, cayendo, más pequeñas y destrozadas mientras más caían, hasta que invisibles... nomás dejaban oír un sonido muy amortiguado, el de los golpes que se darían allá abajo” (p. 180).

³³ J. Campbell, *op. cit.*, p. 143.

³⁴ Cf. *ibid.*, p. 143.

³⁵ Aunque así lo establezca el texto que abre la novela. Después del monólogo de Santa dirigido a Jesús F. Contreras, se dice: “Hasta aquí, la heroína” (p. 66). Es evidente que

que morir para regresar. Como remate de la parábola, Hipólito enuncia una plegaria, que cumple con un sentido de disolución personal, y en la que “el individuo debe [...] retornar al momento de su conocimiento prístino de la divinidad creadora del mundo que durante su vida se reflejó dentro de su propio corazón”.³⁶ Sin embargo, la fórmula funciona, y para que pueda hacerlo, y la odisea tenga sentido, el camino deberá revelar un misterio y alguien recibir la enseñanza; aquí aparece entonces, claramente, la figura del lector, con la que se sella el círculo (separación-iniciación-retorno): la novela que el lector tiene en sus manos es “la enseñanza”. Hay que señalar que a partir de la lectura se generan, como era de esperarse, nuevos tópicos: que *Santa* es la *Naná* mexicana, que Hipólito era feo, pero bueno, y Santa bella, pero mala, que Gamboa es el naturalista mexicano por derecho, etcétera; convengamos en que una novela forjada por el tópico está condenada a leerse desde el tópico.

No hay que perder de vista que para Gamboa la novela era, más que pasatiempo, un recurso que le permitía informar: sus textos querían “dar testimonio y edificar moralmente”.³⁷ Para José Emilio Pacheco, Gamboa propuso “la sumisión a Dios como única posibilidad de que en el nuevo siglo el arte no se autodestruy[era]”.³⁸ Gamboa enfrentó, lo mismo que sus contemporáneos, la amenaza de la industrialización, de la modernidad avasallante, e intentó comunicar, casi desesperadamente, el miedo a la quimera de fin de siglo: ser moderno. Marshall Berman explica este fenómeno:

se trata de una mera convención literaria para designar a la protagonista de la novela, que no debería tener mayores implicaciones. Sin embargo, es importante hacer notar —como lo hicieron algunos colegas durante el desarrollo del coloquio en que se basa este libro— que ese texto es en esencia contradictorio con lo que se plantea en la novela, al grado de que la propia idea de redención pierde sentido con él.

³⁶ Se puede identificar con la “plegaria a los muertos” (*ibid.*, p. 324).

³⁷ José Emilio Pacheco, “Introducción” a Federico Gamboa, *Mi diario I (1892-1896)*, ed. cit., p. xi. Como de Micrós, se dijo de Gamboa que fue “el historiador de la gente que no t[enía] historia” (*loc. cit.*), y eso es ciertamente un lugar común.

³⁸ *Ibid.*, p. xii. Pacheco dice más: “...se registra para la literatura mexicana el desconcierto que provocó en los intelectuales la aparición de la gran industria y por tanto del proletariado en sentido estricto. Al acabar con las artesanías la industrialización representaba una amenaza para el propio oficio literario que en adelante iba a verse sujeto a las leyes del mercado” (p. xiii).

ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos [la modernidad] es la unidad de la desunión: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia [...] Las personas que se encuentran en el centro de esta vorágine son propensas a creer que son las primeras, y tal vez las únicas, que pasan por ella; esta creencia ha generado numerosos mitos nostálgicos de un Paraíso perdido premoderno.³⁹

Mediante el uso del catálogo de tópicos nacionales, Gamboa propone un cierre total, la vuelta a un mundo ideal donde los valores permanecen intactos, inmóviles. La ciudad y el movimiento son los enemigos. El tópico de Gamboa petrifica, y sus referentes compartidos lo hacen accesible al lector y muy eficiente en su labor comunicadora. Frente a la semiapertura de la novela realista que permitía vislumbrar un exterior amenazante, pero donde el barrio paupérrimo no resistía en la comparación, Gamboa proclama la existencia de un paraíso terrenal, de una Edad de Oro,⁴⁰ que sí soporta el examen.

El tópico, como hemos visto, reitera el mensaje;⁴¹ la intención al expresarlo es afirmar “algo que en el fondo no dice nada o lo dice velado por

³⁹ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, tr. Andrea Morales Vidal, Siglo XXI Editores, México, 2001, p. 1.

⁴⁰ En la que “la verdad y el amor son las únicas fuerzas que existen”; estos valores se repiten en todas las novelas de Gamboa (véase Alexander C. Hooker Jr., *La novela de Federico Gamboa*, Olympic, s. l., 1967, p. 84).

⁴¹ Y por ello constituye una clave de lectura sumamente valiosa, al grado que Eduardo Urbina alega, refiriéndose al análisis de un tópico específico en *El Quijote*, que “A través de [este] estudio hemos de poder interpretar a una nueva luz la trayectoria de don Quijote, su evolución y crecimiento, y hasta percibir un nuevo sentido en la estructura misma de su historia en dos partes” (“Don Quijote, *puer-senex*: un tópico y su transformación paródica en el *Quijote*”, *Journal of Hispanic Philology*, 12.2 [1988], p. 128). Es tal la importancia de esta figura que no reconocerla puede provocar errores de interpretación. Para reforzar esta idea, basta citar lo que Ángel Gómez Moreno declara con respecto al tópico de la modestia, en el *Libro de buen amor*: “Un estudio particular de las formas de modestia en el siglo xv, como de cualquier otro tópico, cerraría las puertas a posibles falsas interpretaciones” (“Una forma especial del tópico de modestia”, *La Corónica*, 12.1 [1983], núm. 1, p. 81).

lo equívoco o la tautología”.⁴² Al contrario de lo que Galdós hizo con el tópico, Gamboa propone un tópico fijo, permanente y agotado; lo revive, en fin. Galdós revitaliza el tópico al reformularlo y lo hace blanco de la ironía,⁴³ permitiendo, en su no uso o en su actitud frente al uso constante, vislumbrar al individuo (a decir de Gilman, “ser él mismo dentro de los contextos sociales y estilísticos ajenos”⁴⁴). Lo que Gamboa hace es usar tópicos gastados para afirmarlos, convencido y deseoso de persuadir al que lo lee de que la fórmula, de suyo hueca, dice algo, de que su valor es anterior al hombre mismo, que es original, y, sin quererlo quizás, logra perpetuar esa coincidencia irreflexiva en la comunidad. Reafirman esta idea frases hechas como “¡que en este Valle de lágrimas fuerza es que todos los mortales carguemos nuestra cruz...” (p. 126); o “si tu padre resucitara, lo habrías apuñaleado” (p. 122), o construcciones del tipo: “y ella suena [refiriéndose a la campana de Dolores el día del Grito] maravillosamente, como ha de haber sonado, allá en Dolores, cuando despertó a los que nos dieron vida en cambio de su muerte” (p. 149), o esta otra: “Hay madres que han levantado a sus hijos por encima de la multitud y en alto sostienen, como una ofrenda, como una restitución de sangre que nada más a la patria pertenece” (*loc. cit.*). Estos dichos no representan una novedad intelectual y exigen de parte de quien los recibe pasividad absoluta. La protagonista de la novela experimenta esta misma situación: “¿Por qué tan pronto estar tan pervertida, si ayer, sí, ayer no más, todavía era buena?... No ahondó, ni sabía ni quería ahondar, se resignaba pasivamente a lo que es, con la pasiva resignación que igual invade a sabios e ignorantes, humildes o poderosos, frente a los designios insondables y las fuerzas secretas que, como a hojas secas, nos arrastran y desmenuzan a todos por los traicioneros caminos de la vida” (pp. 249-250).

⁴² E. Tierno Galván, art. cit., p. 119.

⁴³ Vale la pena hacer aquí un apunte. En el capítulo primero de la segunda parte de *Santa*, Gamboa revela, sin embargo, una indiscutible influencia de Galdós en la construcción de diálogos; de ahí que sea posible encontrar, en el uso del tópico, atisbos de originalidad e ironía. Por ejemplo, cuando Isidoro Gallegos alega, en plena discusión con el cura: “¿queréis «seguir la senda por donde han ido» —éste es de un verso de... de... no me recuerdo de quién ni os importa tampoco, ¡es un verso superior!— por donde han ido tantos Sánchez y tantos Pérez y tantos López [...]” (pp. 222-223).

⁴⁴ Stephen Gilman, “La palabra hablada en *Fortunata y Jacinta*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15 (1961), p. 560.

La mirada de Gamboa se sitúa en un ideal: un lugar en el que no pasa nada que supere en interés a lo habitual y lo común; y precisamente allí, donde sus habitantes están “adormecidos por el sosiego de las noticias de importancia estrictamente local”, se crea un ambiente propicio al tóxico.⁴⁵ No cabe duda de que uno de los secretos del éxito de *Santa* como novela está justo en el deseo de hacer perdurar los viejos tópicos, que renacen huecos, y perpetuarlos, aun después de la Revolución, por el horror al cambio.

⁴⁵ E. Tierno Galván, art. cit., p. 117.

SANTA: UN MELODRAMA DISFRAZADO DE NATURALISMO

ADRIANA SANDOVAL

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Tradicionalmente, la crítica mexicana ha considerado a Federico Gamboa como el mejor ejemplo —en ocasiones el único— de escritor naturalista que se produjo en nuestro país. Ello se debe, en gran medida, al *tema* de *Santa*, su novela más conocida —la más vendida, la más producida, la más adaptada—, que en el 2003 llegó al centenario.

Como otros contemporáneos suyos, Gamboa conocía la lengua francesa, y había leído a Émile Zola y a los hermanos Goncourt. Llegó incluso a visitarlos durante una estancia en Europa.¹ Pese a su admiración expresa por Zola, *Santa* parecería más emparentada con los novelistas franceses anteriores, de filiación romántica, es decir, con Eugenio Sue, Victor Hugo y Alexandre Dumas;² en otras palabras, pese a su admiración hacia el naturalismo, la novela de Gamboa se ubica con soltura en el modo melodramático. Comparte, asimismo, características del realismo, y son visibles también elementos del romanticismo, pues, como es sabido, las corrientes

¹ Gamboa visitó a Zola en 1893. Su admirado escritor, por cierto, lo desilusionó: “En toda su conversación, *hélas!*, poquísimas ideas, lugares comunes, respuestas de escaso interés”, aunque luego matiza: “o sólo revela su genio cuando escribe, o mi visita, que a mí me significa tanto, a él maldito lo que le importa” (Federico Gamboa, *Diario [1892-1939]*, intr. José Emilio Pacheco, Siglo XXI Editores, México, 1977, p. 44). Cuatro días después conoció a Edmond de Goncourt.

² Del lado ibérico, en la novela se menciona explícitamente a un par de escritores con los que Gamboa comparte el modo melodramático, a saber, Enrique Pérez Escrich y Manuel Fernández y González —autores de novelas de folletín de gran éxito editorial en su momento.

se entrelazan y coexisten. Por melodrama entiendo un conjunto de características, en la forma en que lo ha explorado y estudiado Peter Brooks,³ y no en un sentido peyorativo. La estructura de *Santa* es melodramática, al igual que muchos de sus elementos; el naturalismo está dado más bien por una serie de pinceladas adicionales, de terminados; es más bien una novela melodramática que juega a ser naturalista.

El meollo del modo melodramático es la lucha constante entre el bien y el mal. El mundo del melodrama es bipolar, de oposiciones, de blancos y negros. No hay medias tintas. Esta lucha es eterna y parte de una base moral a partir de la cual se construye lo demás; su base moral se identifica plenamente con valores religiosos. Al final de los melodramas, el mal es castigado y el bien recompensado: la intención moralizadora y consoladora es evidente.⁴ El título mismo de la novela de Gamboa sugiere ya su contrario: a una santa se opone una pecadora. La lucha entre el bien y el mal tiene implícita —en última instancia—⁵ una admiración desbordada por la virtud y un repudio del vicio. Santa, la prostituta, es un ejemplo vívido del opuesto que entraña su nombre, de la pérdida de la virtud. El sufrimiento moral y físico que experimenta, y que desemboca en la muerte, es el castigo que se le impone por sus pecados. El premio final será el perdón divino, que habrá de surtir efecto en la otra vida, no en ésta. Sin embargo, a diferencia de como suele ocurrir en los melodramas, el mal aquí no está personificado en un villano; pero ciertamente podría decirse que el mal es el cuerpo pecador de Santa. Y éste sí que es castigado, puesto que es usado y desechado, estrujado y manoseado. El ejercicio mismo del pecado lo empuja a la enfermedad y termina matándolo.

En el modo melodramático es necesario decirlo todo, no ocultar nada. Los gestos deben corresponder a este deseo de expresión. Hay muchos ejemplos, pero uno de los mejores en la novela sucede cuando la familia de Santa se ha percatado ya de su embarazo, a través del aborto, y la echa del hogar familiar mancillado y deshonorado. Chimalistac aparece en

³ Véase Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*, Yale University Press, New Haven, 1976.

⁴ Véase Humberto Eco, *Socialismo y consolación*, Tusquets, Madrid, 1974.

⁵ Es clara, no obstante, la fascinación que el vicio y el mal —ejemplificados en este caso en el mundo de la prostitución— ejercen sobre Gamboa y sobre sus lectores. Esta fascinación es en gran medida la responsable del “best-sellerismo” de la novela, a lo largo de cien años, y no excluye el triunfo de la virtud.

oposición a la ciudad; de nuevo, se trata de una bipolaridad cuyos orígenes se remontan a Rousseau. La idea subyacente es que la vida en el campo rebosa salud, es pura e inocente —“sana, feliz, pura”⁶—, mientras que la vida en las ciudades es lo opuesto —malsana, corrupta y pecadora.⁷ Santa, como una Eva pecadora, es arrojada del Paraíso por haber cedido a la tentación. No hay posibilidad de reconsideración. Una vez deshonrada, no hay marcha atrás. La mujer deja de tener derecho a vivir en el Paraíso, representado, en un primer nivel, por la casa familiar, y en un segundo, por el pueblo de Chimalistac.

Los términos en los que está descrita esta escena desbordan una moral religiosa, como ya se mencionó. Los gestos, que deben expresarlo todo en el melodrama, son fundamentales en este pasaje, adaptado con el mismo espíritu en la primera versión cinematográfica de la película (1918).⁸ La traducción a los gestos actorales sigue fielmente la línea exacerbada del texto: “¡Vete, Santa!... — ordenó la madre mancillada en sus canas, ¡vete!... que no puedo más... / De veras no podía más, y a modo de añosa encina que un rayo descuaja, desplomóse en brazos de Fabián y Esteban, que en su auxilio vinieron” (p. 123). El estilo afectado, elaborado y artificial de Gamboa —a ojos de los lectores del siglo XXI—, pleno de enclíticos, contribuye a la teatralidad de la escena. Segundos antes de salir, Santa “... en la reja se detuvo aún, con la esperanza de que la llamaran. Volvió el rostro y sólo contempló a su madre entre los brazos de sus hermanos, la diestra levantada como cuando la mandara irse, en solemne grupo patriarcal de los justicieros tiempos bíblicos.” (p. 123). El contraste entre el bien (la madre) y el mal (Santa, el pecado) está planteado con toda nitidez,

⁶ Federico Gamboa, *Santa*, ed. y pról. Javier Ordiz, Cátedra, Madrid, 2002, p. 99; en lo sucesivo, las citas de la novela serán de esta misma edición, por lo que sólo pondré la página respectiva entre paréntesis.

⁷ Esta idea aparece en numerosas novelas decimonónicas, pero basta con mencionar de nuevo *Los misterios de París*, donde Rodolfo lleva a Flor de María a recuperarse, física y moralmente, al campo.

⁸ Muchas de las películas mudas se inscriben en el modo melodramático y de las novelas de aventuras; basta pensar, por ejemplo, en un pasaje de *Broken Blossoms* (1914), donde la actriz Lillian Gish: “acosada por su verdugo, gira en la trampa estrecha de una alacena, con la espalda encorvada por el espanto y crispadas las graciosas y ligeras manos” (Georges Sadoul, *Historia del cine mundial*, 16ª ed., tr. Florentino M. Torner, Siglo XXI Editores, México, 1998, p. 118).

expresado en un conflicto dentro del modo melodramático. Así, “las cosas dejan de ser meramente ellas mismas, los gestos dejan de ser meramente muestras del intercambio social cuyo significado es asignado por un código social; se convierten en vehículos de metáforas cuyo tenor sugiere otro tipo de realidad”.⁹ No es la única escena de este tipo. A lo largo de este trabajo destacaremos tres de ellas.

Esta primera expulsión del hogar familiar, del pueblo de Chimalistac, tendrá distintas variantes a lo largo de la novela. En la segunda, Santa es echada de la iglesia donde intenta rezar por la madre muerta. “Sólo ella sabía por qué la expulsaban, sólo ella; era huérfana y era ramera, pesaba sobre ella una doble orfandad sin remedio” (p. 178), dice el narrador. Éste, continuando con obvias alusiones bíblicas, se refiere a este incidente como “la expulsión del templo”. Es decir, se le niega el consuelo de la religión.

Habrà una tercera expulsión, de la casa de huéspedes “La Guipuzcoana”,¹⁰ después de que el Jarameño descubra la “inmotivada infidelidad” de Santa con Ripoll.¹¹ Después del descubrimiento, el torero intenta matar a la pérfida, pero la figura de la Virgen lo impide: interviene con la finalidad de precipitar a la mujer hacia una vida de mayor sufrimiento, de humillaciones, en el curso de la cual pueda llegar a expiar sus numerosos pecados. Santa todavía no está lista para morir en ese momento. Debe seguir cayendo hasta el fondo de la vida de la prostitución (la echan de varios burdeles, cada uno de peor categoría que el anterior). A medida que Santa es arrojada de distintos sitios, su lugar vital se va reduciendo y se la va acorralando.

El encargado de la cuarta expulsión será Rubio;¹² ésta se da por una conjunción de razones: él no puede controlar los celos retrospectivos, ella “contrae” —dice el narrador— el alcoholismo, empieza a padecer algunos

⁹ P. Brooks, *op. cit.*, p. 9; la traducción de ésta y de las citas futuras del mismo autor es mía.

¹⁰ Por cierto que habría que explorar la presencia y función de los españoles y de lo español en algunos textos de Gamboa; en particular en éste.

¹¹ En las adaptaciones cinematográficas de 1931 y de 1943, Santa engaña al torero con Marcelino, no con Ripoll. Este cambio contribuye en las películas a un tratamiento aún más exacerbadamente melodramático. Así, el personaje femenino no resulta tan “malo”, engañando al Jarameño por aburrimiento, porque sí; cede ante su primer seductor, su primer amor.

¹² El narrador usa el mismo verbo: “cuando [Rubio] la *expulsó* despiadada y brutalmente [...]” (p. 305); las cursivas son mías.

malestares físicos y además, Santa le es repetidamente infiel: otra “inmotivada infidelidad”. La quinta expulsión ocurre en el último burdel en el que vive, de donde es echada porque la enfermedad ya le impide trabajar. Es importante señalar que la primera y última expulsiones corren a cargo de dos mujeres opuestas en la escala moral (de nuevo la polaridad melodramática), que cierran el círculo: la madre y la matrona de un burdel de ínfima categoría —la mujer más santa y la más pecadora. De ese tugurio de mala muerte la rescatará Hipólito.

En la novela ocurre un asesinato que refuerza la lucha eterna entre el bien y el mal. Bajo el efecto del alcohol, escribe el narrador “no se pierde la noción del bien y del mal —¡esa es perdurable!— pero se los confunde, se les disloca” (p. 272). El alcohol facilita que salgan “los instintos perversos, las levaduras del crimen, los legados y las herencias ancestrales, de los hombres de las cavernas, de nuestros antepasados delincuentes” (p. 272) —en términos naturalistas. Después del asesinato, escribe el narrador, queda “en la atmósfera un perezoso olor a azufre” (p. 274), que indica claramente el triunfo provisional del Maligno —en un mundo propio del melodrama.

Tanto Santa como Hipólito son dos especies de minusválidos, de marginales; son “dos desperdicios sociales” (p. 350). Los personajes con condiciones físicas extremas, como escribe Brooks,¹³ sirven para representar estados morales, estados extremos. La pareja de Gamboa recuerda a la de Victor Hugo: Cuasimodo y Esmeralda (la bella y sensual gitana) personajes de *Nuestra Señora de París*. Él sufre de alguna deformación física (uno es ciego, el otro jorobado), y ella es bella pero marginal (una es prostituta, la otra gitana). Hipólito será capaz, como otros minusválidos melodramáticos, de “ver” pese a su ceguera: ve que Santa seguirá su descenso y que tendrá una relación con el Jarameño (p. 182); ve el sufrimiento de Santa y su arrepentimiento al final y, sobre todo, ve que en el fondo de su corazón ella es buena, como analizaré a continuación.¹⁴

¹³ P. Brooks, *op. cit.*, p. 46.

¹⁴ Este elemento dio lugar, en las adaptaciones cinematográficas de la novela, a la serie de películas de las prostitutas-de-buen-corazón, como ha señalado Gustavo García: la “joven que ha sido seducida y obligada a abandonar su pueblo por el distrito de nota roja, donde florece como prostituta sólo para expiar su culpa” (Gustavo García, “Melodrama: The Passion Machine”, en *Mexican Cinema*, ed. Paulo Antonio Parnaguá, tr. Ana M. López, British Film Institute-Conaculta, Londres, 1995, p. 154). Es el viejo cliché romántico, escribe Brooks, de la prostituta redimida (*op. cit.*, p. 150).

Una de las oposiciones presente en estos dos seres marginales es la separación tajante entre la carne y el corazón, entre lo externo y lo interno, correspondiente, claro está, a la división religiosa entre la carne y el espíritu. Al inicio de su carrera, Santa piensa: “Ya que era esclava de todo el mundo, ya que no se pertenecía, defendería su corazón” (p. 139). Hipólito, pese a estar consciente de las reticencias de ella hacia él, incluso de su repulsión, le declara su amor, teniendo cuidado de establecer la diferencia entre su aspecto (lo exterior) y lo que siente (lo interno): “porque soy un monstruo de fealdad, pero aquí adentro, Santita, mi fealdad no es tanta, puede que hasta haya pureza que no todos le ofrecen porque no todos la poseen...” (p. 263). La declaración suprema de esta división vuelve a estar a cargo de Hipólito, al final, cuando ha rescatado a Santa del último de los burdeles: “Apuesto a que en el fondo eres buena, ¿verdad que sí? Me lo revela el que hayas acabado por quererme y por venirte conmigo que, fuera de mi madre y de ti, no me ha querido nadie...” (p. 337) —en una especie de competencia de ver quién ha sufrido más de los dos.¹⁵ Aquí se da la segunda de las escenas más melodramáticas de la novela, descrita en los siguientes términos:

Y a la débil flama de la vela, que zozobraba en el limbo de las sombras del cuarto, destacábase el grupo simbolizando el ciego con aquella paloma en su hombro y con aquella mujer a sus pies, una escultura trágica del irremediable y eterno sufrimiento humano, abandonada en una de las tantas encrucijadas de la vida, maltrecha por las inclemencias de los tiempos, pero siempre

¹⁵ No nada más compiten por el primer premio al sufrimiento, sino por el de pecadores. En la novela se dice en diversas ocasiones que Hipólito es un depravado, un “granuja de marca mayor” (p. 129), un “pervertido” (p. 135), un “vicioso” (p. 161) —afirmado por él mismo—, pero se trata de una calificación del narrador que simplemente hay que aceptar como verdadera, pues nunca vemos los motivos que tiene para caracterizarlo así, más allá de la necesidad estructural de mostrarlo como un ser marginal y pecador como Santa. Sufre ataques de celos, de ira, no siempre trata bien a su lazarillo —pero no hay nada mucho más allá de eso. En las versiones cinematográficas se da una “idealización por omisión”, al descartar cualquier aspecto del ciego que pareciera criticable. A partir del Hipólito de la versión muda —Alfonso Busson— (1918), la elección misma de los subsecuentes actores va eliminando el elemento de repulsión física, casi monstruosidad, que le atribuye el narrador: Carlos Orellana (1931), José Cibrián (1943), hasta llegar a Enrique Rocha (1968), considerado como un galán.

erguida, sin nunca desmoronarse, yendo a parar en ella el amor en sus formas únicas de terrenal y alado (p. 338).

Obsérvense el estatismo de la escena, los claroscuros efectistas de la iluminación, la mujer caída física y moralmente, todo ello culminado por la presencia de la paloma, clarísima referencia al Espíritu Santo.

Al final de la novela, el narrador sentencia lo que ya siempre había sido evidente: “[A Santa e Hipólito] Sólo les quedaba Dios. ¡Dios queda siempre! Dios recibe entre sus divinos brazos misericordiosos a los humildes, a los desgraciados, a los que apestan y manchan, a la teoría incontable e infinita de los que padecen hambre y sed de perdón... ¡A Dios se asciende por el amor o por el sufrimiento!” (p. 362).

Los dos personajes marginales habrán cumplido con las dos condiciones: han sufrido interminablemente y, al final, aunque brevemente, llegan a experimentar y, sobre todo, expresar amor el uno por el otro. El avanzado estado de la enfermedad de Santa resulta apropiado, pues les impide tener relaciones sexuales, es decir, volver a pecar. Atrás quedan los celos exacerbados de Hipólito, la casi violación que comete con Santa, sus deseos bestiales. Así, el amor permanecerá puro, más acorde con el camino hacia la salvación, una vez que se ha tocado fondo. En la medida en que ambos se alejan de los cuerpos, de los instintos, la novela se aleja igualmente de los preceptos naturalistas a la Zola.

Varios de los personajes de *Santa* son huérfanos, como otros de las novelas decimonónicas, muchas de ellas melodramáticas. Están desamparados, expuestos a las inclemencias de la vida en general, y de la vida en la ciudad, en particular. La protagonista es huérfana de padre desde que empieza la novela, y para fines prácticos, huérfana de madre, desde que es echada de su casa. Hipólito tampoco tiene padre; de niño fue abandonado (echado, como Santa) por la madre en la Escuela para Ciegos, con muchas lágrimas de por medio, a la edad de seis o siete años (el lazarillo del ciego, Jenarillo, es aparentemente huérfano, también). Es decir, tanto Santa como Hipólito son huérfanos, han sido abandonados y repudiados.

Los personajes melodramáticos tienen que sufrir y sufrir mucho. Por su condición de prostituta, Santa es una esclava del deseo masculino en general, un objeto para usar y desechar: así la trató Marcelino, el alférez seductor, seguido después por los medicuchos en la primera inspección de sanidad, pasando, desde luego, por la innumerable clientela masculina a la que atendió, hasta los doctores encargados de la histerectomía, y luego

de la autopsia. La idea de la esclavitud de la protagonista se vincula también con el elemento de la virgen mancillada, que mencionaremos más adelante. En otro momento, el narrador va más allá, pues parece implicar que las mujeres son esclavizadas por los hombres desde el momento de la primera relación física. Al describir a una pareja anónima dice: “y el hombre la besa en el misterioso y variable lugar en que lo hizo por la primera vez, cuando la encadenó” (p. 154).

Santa parece incapaz de inspirar una relación sancionada social y moralmente. Así, se vincula primero con un alférez seductor e irresponsable, luego se vuelve prostituta; dentro del burdel se enamora de ella un ciego monstruoso, además de una prostituta lesbiana (la Gaditana). La audacia —dentro de la literatura mexicana— de incorporar una lesbiana en la novela caería más del lado naturalista de la novela. La excepción sería el Jaraméño, cuyo amor por ella parece ser más derecho, más constante: no durará, por la “inmotivada infidelidad” de Santa.

El melodrama viene acompañado de una fuerte dosis de sentimentalismo. En no pocas ocasiones, éste desemboca en un abundante derrame de lágrimas. Al final de las primeras palabras de la novela, supuestamente expresadas por Santa al escritor, ella dice: “Y ya verás cómo, aunque te convenzas de que fui culpable, de sólo oírla [su historia] llorarás conmigo. Ya verás cómo me perdonas, ¡oh, estoy segura, lo mismo que lo estoy de que me ha perdonado Dios!” (p. 66).

La historia de la infancia de Hipólito, asimismo, está expresamente diseñada para provocar el llanto. Santa, al menos, así responde, cuando escucha cómo el pianista fue abandonado por su madre en la Escuela de Ciegos, en medio de más lágrimas.

El tema de la virgen mancillada (*la vierge souillée*) es tan viejo como la literatura, pero en la novela de folletín —inscrita en el modo melodramático—, adquiere una nueva vitalidad; el epítome de esta figura sería Flor de María, en *Los misterios de París*.¹⁶ La historia de Santa en Chimalistacae en esta modalidad, pese a los ocasionales brochazos naturalistas. El narrador hace que ella se líe a golpes en alguna pelea ocasional, en la que

¹⁶ Flor de María tiene el alma más pura que uno pueda imaginar, aunque “la vida” la ha llevado a la prostitución. Sus pecados, así hayan sido involuntarios, le impiden ser feliz, una vez que ha sido rescatada por su padre, el príncipe Rodolfo. Renuncia a la posibilidad de un matrimonio y se retira a un convento. Como Santa, su única liberación vendrá a través de la muerte, y se dará en el mundo eterno, no en éste.

aprovecha para golpear preferentemente a los hombres, en una especie de venganza inútil, agrupándolos a todos en el mismo paquete: “Buscaba a los hombres, al Hombre para dañarlo, para herirlo, para marcarlo e infamarlo con sus uñas pulidas y tersas de cortesana, saciando en el que más cerca le quedase al alcance de su cuerpo prostituido, el alevoso golpe que le asestara aquel que le quedaba lejos, en sus borrosos recuerdos de virgen violada” (p. 159).¹⁷ Luego de enterarse de la muerte de la madre, en la soledad momentánea de un cuarto de hotel, piensa: “Señor, qué distante... mucho más allá de lo bueno y de lo malo, de sus purezas de doncella recatada y de sus liviandades de prostituta en boga, lejos, lejos, lejos...” (p. 173) Un poco después, intentando rezar en la Iglesia, escribe el narrador: “Y retrotraída, de improviso, a sus prácticas de campesina católica, humilló la cerviz y se abatió en la tierra que besó, y besó, fervorosamente, con sus labios frescos y carnosos de hembra mancillada” (p. 177). Una vez más, cuando ha vuelto a casa de Elvira y reanuda su vida de prostituta, se lamenta: “Lo único que ambicionaba, su pureza, su honra, su conciencia tranquila e inmaculada de virgen crédula y confiadísima que ignora el pecado y sin compasiones la inmolan porque ama, habíalo perdido, perdido para siempre...” (p. 254). Santa no sólo es una perdida (de la vida recta y honrada) sino también una perdedora: pierde la virginidad, la honra, el novio, el embarazo, el hogar familiar, el pueblo; durante las fiestas del Grito, dice que también ha perdido la patria; más adelante pierde al amante torero, al amante Rubio. Luego perderá la salud y finalmente perderá hasta el nombre —en el último burdel le dicen Loreto. En la operación pierde la matriz, es decir, lo que para muchos define a una mujer.¹⁸ Al morir, pierde también, de manera importantísima, el cuerpo, el instrumento que la ha

¹⁷ Santa no llega, de ninguna manera, al plan de venganza de la sifilítica Estrella en *La prostituta* (Juan Muñoz Editores, Madrid, 1884), del andaluz Eduardo López Bago, la cual decide “morir matando” (p. 225). Para todo lo relativo a este autor y a los “naturalistas radicales” españoles, véase el libro de Pura Fernández: *Eduardo López Bago y el naturalismo radical. La novela y el mercado literario en el siglo XIX* (Rodopi, [Teoría Literaria: Texto y Teoría, 18], Amsterdam, 1995). Fernández me informó que López Bago y Gamboa se conocieron, dato que Rafael Olea Franco comprobó en la entrada del 12 de junio de 1893 del *Diario* de Gamboa (*Mi diario I [1892-1896]*, intr. José Emilio Pacheco, Conaculta, México, 1995, p. 75).

¹⁸ Una expresión en particular, empleada con cierta frecuencia para la histerectomía, es harto elocuente: a la mujer a la que se le ha practicado esta operación, “la vaciaron”.

vuelto pecadora. Lo último que perderá, claro, es la vida. Pero a cambio de todas esas pérdidas, se hará acreedora a la vida eterna.

La novedad —dentro de la literatura mexicana—¹⁹ en el tratamiento es la caracterización de la protagonista, más acorde a una idea realista y naturalista, proporcionada por la incorporación del aspecto biológico, físico, de algunos procesos vitales. El lenguaje naturalista que usa el narrador para referirse a la enfermedad de Santa, en la última etapa de su vida, parece copiado, apropiadamente, de un manual médico: “Santa sentíase atacada de insidioso mal venido a luz con la pulmonía. Síntomas alarmantes y raros, unas hemorragias atroces, escoltadas de pesantez en el abdomen, dolorosa irradiación en los riñones y en los muslos, en el perineo y en las ingles...” (p. 304). La primera enfermedad asociada con una prostituta del siglo XIX sería la sífilis. Según Javier Ordiz, así aparecía el término en la primera edición,²⁰ en el pasaje donde Santa deduce ese mal respecto de los dolores que la aquejan. Sin embargo, en el momento del diagnóstico médico, Gamboa opta por el cáncer. El escritor ignoraba entonces lo que hoy se sabe: algunos tipos de cáncer cérvico-uterino son ya considerados como enfermedades venéreas; sin embargo, el cambio de sífilis a cáncer en el

¹⁹ Gamboa no fue el primero en abordar la prostitución en la literatura mexicana. Sergio González Rodríguez (*Los bajos fondos*, 4ª ed., Cal y Arena, México, 1990), registra al menos dos novelas anteriores: *Las tres aventureras* (Tipografía de Nabor Chávez, México, 1861), de José Rivera y Río, y *Memorias de Paulina* ([1874] Premiá, México, s. f.), de José Negrete, “que le valdría encarcelamiento a su editor” (p. 64). Pese al título, la novela de Rivera no se centra en las tres aventureras; la novelita de Negrete es un recuento en primera persona de una dama francesa de la vida galante, que viene a México. Ninguna de estas novelas alcanzó, huelga decirlo, la fama de *Santa*. Belem Clark de Lara editó hace poco una novela de Manuel Gutiérrez Nájera sobre la vida de otra prostituta, publicada por entregas en 1882: *Obras XI. Narrativa I. Por donde se sube al cielo*, pról., intr., notas e índices Belem Clark de Lara, ed. Ana Elena Díaz Alejo, Universidad Nacional Autónoma de México (*Nueva Biblioteca Mexicana*, 118), México, 1994. De Francia son los referentes anteriores obligados: *Germinie Lacerteux* (1865), de los hermanos Goncourt, *La fille Élisa* (1877) de Edmond de Goncourt —de la que Gamboa inserta una cita en la primera página de su novela— y la ineludible *Naná* (1880) de Émile Zola. Hay que mencionar, asimismo, *La dama de las camelias* de A. Dumas, hijo, producida para el teatro en 1852, basada en su novela *Camille ou La dame aux camélias*, de 1848. Es sabido que Giuseppe Verdi popularizó la historia con su ópera *La Traviata* (1858).

²⁰ J. Ordiz consigna el dato en la nota 137 (p. 316) de la edición de *Santa* aquí consultada.

texto es acertado en la medida en que estaría más de acuerdo con la idea de que el segundo es una enfermedad producida desde dentro, por uno mismo, en contra de uno mismo; la sífilis, en cambio, como ya se sabía en tiempos del diplomático porfiriano, es una enfermedad que viene desde fuera, más externa.²¹

Así, Gamboa narra las inquietudes psicológicas, los malos humores, la excesiva sensibilidad que la joven experimenta días antes de su primera menstruación. La madre no va más allá de ordenarle silencio con respecto a su inicio en la vida de madurez física: “—¡Chist! [...] esas cosas no se cuentan, sino que se callan y se ocultan... ¡Es que Dios te bendice y te hace mujer!” (p. 107). La bendición se convertirá en su preciso opuesto. El elemento fisiológico del naturalismo se desactiva con la aplicación de la moral religiosa materna. El cura con el que ella se confiesa, incapaz de manejar y enfrentar la sexualidad incipiente, le aconseja olvidarse de sus sentimientos, olvidarse de su cuerpo y tener cuidado con los hombres: “enamórate del Ángel de tu guarda, único varón que no te dará un desgano” (p. 99).

Al no ser capaz de entender, ni dar el cauce adecuado a su sexualidad, de tener relaciones sexuales sólo dentro del marco de un matrimonio santificado y aprobado familiar, social y —sobre todo— religiosamente, Santa cede a los instintos animales de su cuerpo. A lo largo de la novela, Gamboa emplea una metonimia para referirse a la muchacha, identificándola con “la carne”. Esta imagen aparece desde el momento en que ella llega a casa de Elvira por primera vez: el narrador se detiene a describir una carnicería cercana, donde las moscas rondan las reses abiertas en canal, en clara alusión zoliana a las prostitutas y sus clientes. El nombre de la carnicería es irónico: *La Giralda*.²² La grácil y airosa figura que remata el alto minarete de la catedral de Sevilla (un lugar donde se rinde culto al espíritu,

²¹ Al respecto, véase el iluminador libro de Susan Sontag, *Illness as Metaphor and Aids and its Metaphors* (Anchor Books, Nueva York, 1990). Curiosamente, ni siquiera López Bago, el “naturalista radical” español, menciona explícitamente la enfermedad, aunque queda clarísimo que sus personajes la padecen; lo que sí incluye son varias páginas con explicaciones médicas de los síntomas (*La prostituta*, pp. 70 y ss.).

²² Pura Fernández me informa que hay una novela española, sin autor registrado, de la década de 1890, llamada precisamente *La Giralda*, que trata de una prostituta falsamente arrepentida. Aprovecho esta nota para agradecerle la lectura de este trabajo y sus comentarios.

un lugar sagrado, santo) establece un marcado contraste con un sitio donde se vende carne.²³ La imagen se cerrará al final de la novela, antes de la histerectomía de Santa, con los “médicos, practicantes y enfermeros encandilados y hasta los codos remangadas las camisas” (p. 355), como carniceros dispuestos a destazar a una res.²⁴

El naturalismo de Gamboa se concentra en las inserciones provenientes de las fisiologías (término usado desde la época del realismo), de la biología, de la ciencia. A las palabras iniciales de la página previa a la novela, supuestamente desde la voz de la propia Santa, subyace la idea del naturalismo de Zola, como un experimento, como una disección: es lo que hicieron con su cadáver los médicos: “unos señores médicos despedazaron mi cuerpo, sin aliviarlo” (p. 66). Gamboa nos habla de la primera menstruación de Santa, del aborto que sufre, de su enfermedad. El factor de la herencia —tan caro al naturalismo a la Zola— aparece de una manera totalmente artificial y forzada, con la famosa frase del narrador, al intentar explicar el instinto sexual mal resuelto de Santa, pues “es de presumir que en la sangre llevara gérmenes de muy vieja lascivia de algún tatarabuelo que en ella resucitaba con vicios y todo” (p. 127). Esta predeterminación es fulminante: “Rápida fue su aclimatación [en el burdel], con lo que a las claras se prueba que la chica no era nacida para lo honrado y derecho, a menos que alguien la hubiese encaminado por allí, acompañándola y levantándola, caso que flaqueara” (p. 127). El primer hombre que se le acerca, lejos de guiarla, como pretende Gamboa, la seduce y abandona. Así, en un nivel, Santa es la virgen mancillada del melodrama, pero al insertar Gamboa el elemento de la herencia, el fisiológico, intenta ubicarla dentro del naturalismo. En cualquier caso, no parece estar en ella el ejercicio del

²³ Aunque no es el propósito de este trabajo, quiero mencionar que Gamboa no desaprovecha oportunidad para describir el cuerpo de Santa. Como Zola con *Naná*, el escándalo que ocasionó su novela se debe más a lo que sugiere que a lo que de hecho dice, apelando a la imaginación lujuriosa de sus lectores (véase la idea de Jean-Claude Bory, citada por Henri Mitterand, en *Le regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, Presses Universitaires de France, París, 1987).

²⁴ Las referencias a las prostitutas —y en particular a Santa— como carne, o como reses, son abundantes. Recuerda una solamente: después del crimen, las mujeres han debido asistir como testigos al juicio. Elvira se queja de que “habíanle retenido sus reses”. Ya de vuelta al burdel, “parada en medio de su ganado sumiso”, las examina minuciosamente (p. 291). Este tipo de referencias no son privativas de Gamboa.

libre albedrío: el gen del tatarabuelo está ahí; toca luego al destino ponerla frente a un buen hombre. Tal vez por eso piensa: “¡No tenía culpa! ¡No se declararía culpable nunca!” (p. 255) —en flagrante contradicción de lo que afirma al inicio la supuesta voz de Santa, reconociéndose culpable (p. 66). Gamboa parece tener en mente que el pecado se remonta a la naturaleza femenina misma, al pecado original. La situación es análoga a aquélla en la que ocurre el crimen en la novela: nuestros “instintos perversos”, la parte bestial de los humanos que puede aflorar violentamente, por ejemplo, bajo la influencia del alcohol.

En otro momento, Santa advierte que se siente caer como una piedra, por una fuerza que no ubica, y que cabría identificar como el destino, como el determinismo que dirige su vida: “Si parece que me empujan y me obligan a hacer todo lo que hago, como si yo fuese una piedra y alguien más fuerte que yo me hubiera lanzado con el pie desde lo alto de una barranca, ¡ni quién me detenga!, aquí reboto, allá me parto, y sólo Dios sabe cómo llegaré al fondo del precipicio, si es que llego...” (p. 180).²⁵ Hipólito comparte esta idea determinista, con respecto a la naturaleza de los amores: igual que algunos bebés nacen deformes, dice, entre los amores “unos nacen sanotes y derechos, para con el juez y con el cura; otros medio tuertos, acarrean llantos, desdichas y engaños... el de usted con el militar, Santita, sin ir muy lejos... y otros son los monstruosos, como éste de la *Gaditana*, por ejemplo” (p. 194). Ya en pleno descenso, se reitera la idea de un destino marcado: “Igual a lo que se pudre o apolilla y que, en un momento dado, nadie puede impedirlo ni nada evitarlo, así fue el descenso de Santa, rápido, devastador, tremendo” (p. 306). Este narrador que opina y califica está más cerca del narrador de folletines, de melodramas, que de aquel impersonal al que aspiraba el realismo flaubertiano, o del científico teorizado por Zola.

En la novela hay un par de referencias a los teóricos vinculados con el naturalismo. La primera se da al pasar, y está planteada sin mayores

²⁵ Para un estudio de *Santa* y las imágenes relacionadas con las caídas y las piedras, véase el artículo de Juan Alcántara Pohls, “El cuerpo de Santa y la reducción experimental”, *Historia y Grafía*, 1997, núm. 9, pp. 155-165. Vale mencionar, asimismo, que, como en el modo melodramático, los nombres son simbólicos, tanto el de Santa como el de Hipólito lo son: “hipo” significa “inferioridad o subordinación”; “lito” podría referirse a piedra; así, su nombre podría significar piedra inferior o subordinada. La parte de la piedra estaría relacionada con su fidelidad (casi) a prueba de todo hacia Santa —en especial en las películas.

discusiones ni conflictos, en torno a la teoría darwinista de la evolución. En la pensión española donde vive el Jaraméño, Ripoll les dice a sus compatriotas que todos son “hijos del antropopiteco”. A lo que el narrador añade: “Si no les aclara tan pronto que el antropopiteco [...] era un monstruo primitivo que, según sabios de nota, fue nuestro antepasado, como si dijéramos el tatarabuelo de los humanos, [Ripoll] la pasa mal” (pp. 228-229). Este comentario un tanto más cuanto gratuito es similar, de alguna manera, a la “explicación” del comportamiento de Santa, en su fácil adaptación a la vida del prostíbulo. La otra referencia se da en el curso del juicio suscitado por el asesinato ocurrido en medio de las copas, cuando el narrador menciona a un agente del ministerio público, “un positivista furibundo, un científico que se desayunaba con Lombroso, comía con Brocca [*sic*] y cenaba con Ribot” (p. 289), que no va más allá de eso. En ninguno de los dos casos el narrador discute, combate o se adhiere a las ideas detrás de estos pensadores; parecería simplemente que desea hacer saber a su lector que está al tanto de su existencia y de sus teorías, entonces en boga.

Gamboa yuxtapone elementos melodramáticos con elementos naturalistas. Es el caso de la escena en que los hermanos de Santa la encuentran en el Tívoli. Para hablar con ella, salen, apropiadamente, al jardín, en un émullo mínimo y degradado del verdor de Chimalistac. Ahí, antes de que le informen que su madre ha muerto, y que la ha perdonado, en contraste naturalista, cerca de ellos, un borracho vomita (p. 173). Sin embargo, en la medida en que se trata de un fuerte contraste (la noticia de la muerte de la madre, el borracho vomitando), el cuadro también podría ser considerado melodramático.

Un elemento fundamental del melodrama es la restitución, al final, después de numerosas peripecias, de un orden que se ha visto perturbado, invertido. Santa fue expulsada del Paraíso que representaba la casa familiar, ubicada en un medio puro y rural. A partir de ahí, ella sigue una carrera hasta alcanzar un clímax como la prostituta de moda. Pero no ocupa ese lugar por mucho tiempo y empieza a descender dentro de las categorías de la prostitución y a perder la salud. La enfermedad física que padece en la última etapa de su vida es, claro, una expresión de la enfermedad moral, del pecado; es el castigo divino. De nuevo, como en el melodrama en el que todo hay que decirlo, el narrador escribe: “Todo lo hizo Santa y su mal persistía, inatacable, insidioso, progresando, como castigo venido de lo alto por culpas endurecidas y que mina un organismo sometiendo a padecimientos crueles y sin cura” (p. 317). La idea, el tono, son

melodramáticos; el toque naturalista estaría apenas dado por el término “organismo”.

No llama la atención que nada se diga de la otra parte necesaria para cometer el pecado de la carne: de los hombres. Marcelino, el primer seductor de Santa, queda impune para seguir su carrera de don Juan en los puestos militares que le asignen. Y de la innumerable lista de clientes de los prostíbulos, pecadores también, nada se dice. El narrador se limita a calificarlos como licenciosos, como lascivos, pero ni siquiera se plantea la *posibilidad* de algún castigo. En esta medida, Gamboa sería naturalista, pues el mostrar a la lascivia como una lacra social es parte del ideario zoliano.²⁶ Estos hombres seguirán su vida pecadora, con algún arrepentimiento fácilmente subsanable después de una visita al confesionario. La responsabilidad del pecado de la carne reside, bíblicamente, y también para Gamboa, en la Eva incitadora al mal y al pecado. Resulta apropiado, entonces, que ella sea la que sufra y pague.

Después de penas, de enfermedades, Santa parece estar lista para ser perdonada. El sufrimiento, después de todo, es uno de los caminos recomendados en el catolicismo para expiar los pecados. Perdonada, pues —pero muerta— se le permite volver a ocupar un lugar al lado de su madre, en el cementerio del pueblo de donde fue expulsada. La oposición en juego es la fundamental en un mundo religioso: la salvación *versus* la condenación eternas. El orden se ha restablecido y todo ha vuelto a ser como al principio. La protagonista ha vuelto al Paraíso físicamente, pero sobre todo —según los valores religiosos— moralmente, pues ha sido perdonada por la madre, por el escritor y, se presume, por el lector —al menos es el deseo de la voz que pretende ser Santa, al principio de la novela— y *last, but not least*, por Dios y por la Virgen.²⁷ No es casual que la novela termine con el Salve María, rezado por Hipólito, de rodillas ante el sepulcro de la mujer: otra imagen plenamente melodramática, retomada tal cual por la versión cinematográfica muda. Vale mencionar que durante la pulmonía

²⁶ Véase el ya mencionado libro de Pura Fernández, p. 161.

²⁷ En el hospital donde operan a Santa, al llegar el ciego poco antes del ingreso al quirófano, ella exclama: “¡Hipo, gracias a Dios!” (p. 355). La distancia de Santa con la religión empezó desde su “caída”: se retira respetuosa y conscientemente el escapulario que siempre traía al cuello, antes de empezar a trabajar (p. 93); ya en la vida de la prostitución, ha dejado incluso de mencionar el nombre de Dios, por no sentirse digna de hacerlo (p. 128). Ya muy cerca del final, vuelve a ser capaz de nombrar al Altísimo.

de Santa (su primera enfermedad), Hipólito intenta rezar junto a ella, por ella, pero es incapaz de recordar las palabras religiosas, las palabras mágicas que podrían obrar algún efecto benéfico. Aún no es tiempo de orar por ella, de ayudarla, pues no ha terminado de sufrir. El ciego finalmente recordará la oración en el cementerio, ante la tumba de Santa. Aquí se da la tercera escena rebotante de melodrama:

Transfigurado, su rostro horrible vuelto al cielo, vueltos al cielo sus monstruosos ojos blanquicos que desmesuradamente se abrían, escapado del vicio, liberado del mal, convencido de que ahí, arriba, radica el supremo remedio y la verdadera salud, como si besase el alma de su muerta idolatrada, besó el nombre entallado en la lápida y, como una eterna despedida, lo repitió muchas veces: —¡Santa!... ¡Santa!...

Y seguro del remedio, radiante, en cruz los brazos y de cara al cielo, encomendó el alma de la amada, cuyo nombre puso en sus labios la plegaria sencilla, magnífica, excelsa, que nuestras madres nos enseñan cuando niños, y que ni todas las vicisitudes juntas nos hacen olvidar: *Santa María, Madre de Dios...* (p. 362).

Del cementerio ya nadie la echará: ha encontrado por fin un hogar y la paz, al hacer que la protagonista se salve al final, que busque el perdón, que Hipólito rece por ella, y que vuelva —aunque muerta— a Chimalistac: es el momento del reencuentro con la madre, con la madre tierra, pero sobre todo, con la Santa Madre de Dios y de todos los pecadores.

DIÁLOGO CON OTROS TEXTOS

HISTORIA DE DOS BELDADES

ÁLVARO URIBE
Escritor, México

1

Apenas hay capítulo de la historia de la literatura hispanoamericana que no comience en París. El episodio que reconstruyo en esta página tiene lugar en el 21 bis de la Rue de Bruxelles, en la Ribera Derecha, entonces no desdenada por los artistas e intelectuales de izquierda. Son las seis de la tarde del 4 de octubre de 1893. Un escritor aún joven, recién llegado desde Buenos Aires en la tortuosa travesía que lo lleva de vuelta a México, aprovecha su segunda visita a la capital del siglo XIX para realizar “uno de los mayores deseos de [su] vida de hombre de letras”.¹ El involuntario objeto de su devoción lo recibe en casa sin extremar la hospitalidad. Varias coincidencias biográficas podrían facilitar la entrevista. Ambos son hijos de ingenieros dedicados a las grandes obras públicas; ambos conocieron la pobreza en la infancia; ambos entraron en la mansión de la escritura por la puerta de servicio de la actividad editorial; ambos se ejercitaron en el periodismo para aprender a escribir; ambos combinan un gusto profesional por el teatro con un innato talento narrativo. Pero una compartida vocación literaria no conduce siempre a la simpatía por el prójimo y, cuando se sientan frente a frente en una sala colmada de bibelós, nada propicia la comunicación entre ellos, salvo el idioma francés, que el forastero maneja con soltura.

A sus cincuenta y tres años, el anfitrión de este desigual encuentro no sólo de dos literatos, sino de dos literaturas, se sabe el narrador más

¹ Federico Gamboa, *Mi diario I (1892-1896)*, intr. José Emilio Pacheco, Conaculta, México 1995, p. 108.

influyente de Francia, es decir, del mundo, pues es una época en que no se puede no ser afrancesado. Unos meses antes, el 14 de mayo de ese mismo 1893, puso el punto final a un ciclo novelístico de veinte volúmenes que rivaliza con la *Comedia Humana* de Balzac y convierte a su autor en la figura tutelar de la vanguardia narrativa de ese fin de siglo.² El visitante, en cambio, a pocas semanas de cumplir los veintinueve, no tiene en su haber sino una colección de relatos, unas memorias precoces aunque no por ello prematuras y una novela compuesta según los modernos cánones franceses: tres obras que por su ambición o calidad ya le granjean cierto prestigio literario en Hispanoamérica, pero que junto a la producción ingente del señor de la casa son cuando mucho un buen principio. Para significar que entiende y acepta su condición subordinada, el discípulo aclara que no se atrevió a traer ejemplares de sus pergeños, redactados naturalmente en español. El maestro desdeña la oportunidad de ser magnánimo: “Si supiera” —dice con fastidio— “cuántos libros me llegan escritos en esa lengua, que yo no abro siquiera... Sólo leo en castellano, y eso con dificultades grandísimas, los artículos de diario en que hablan de mí...”³

Un despliegue de soberbia indiferencia por el universo extra parisien se fue así el clímax o, para ser exacto, el anticlímax, de la primera y única reunión personal entre el portaestandarte de la escuela naturalista francesa, Émile Zola, y su más aventajado seguidor mexicano, Federico Gamboa. El discípulo no escarmentó. Cuatro días después de esa desilusión importunó en Auteuil, entonces un suburbio occidental de París, a otro de sus modelos vivientes en el arte de narrar. Porque a sus setenta y un años se enternece nostálgicamente con la juventud ajena, o acaso porque a él lo visitaban menos admiradores, Edmond de Goncourt lo acogió con desusada cortesía. Gamboa dirigió la plática hacia el maestro que lo había decepcionado en persona. “Zola” —lo aleccionó a su vez De Goncourt— “es un ingrato y un afortunado. Ingrato, porque nos debe a [Alphonse] Daudet y a mí muchas cosas [...] afortunado, porque, Daudet enfermo, yo viejo y achacoso y Maupassant muerto, nadie hay que le dispute el triunfo, y él impónese, vence con su libro anual y reglamentario, se declara

² Véase “Cronología”, en Émile Zola, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, ed. establecida por Colette Becker con la colaboración de Gourdain-Serrenière y Véronique Lavielle, Ed. Robert Laffont, París, 1991, p. cxlviii.

³ F. Gamboa, *op. cit.*, p. 110.

jefe del *naturalismo* y se declara inventor de lo del *documento humano* (frase mía exclusivamente)".⁴

Pinta a Gamboa de cuerpo entero que esta maledicencia, de obvia utilidad para el historiador de la literatura y de interés sabroso para cualquier lector, le haya causado "malísima impresión",⁵ según acotó en la entrada correspondiente de su *Diario*. Supongo que su juicio moral acerca de Edmond de Goncourt habría sido aun peor si hubiera sabido que éste, aunque le concedió dos horas completas de audiencia el 8 de octubre de 1893, no escribió palabra bajo esa fecha en su propio *Journal*, ni mencionó siquiera de paso la visita de un curioso escritor mexicano en los días siguientes. Quizá lo habría consolado de este magistral ninguneo enterarse de que el viejo De Goncourt tampoco anotó nada el 21 de junio anterior, cuando todo París celebró con un inmenso banquete literario la conclusión del último volumen de *Los Rougon-Macquart*.⁶

2

El trato con un autor consagrado rara vez resulta ser tan placentero o tan instructivo como la lectura de sus libros. Federico Gamboa no tuvo ni acaso deseó otra oportunidad de hablar cara a cara con Émile Zola, pero en dos ocasiones posteriores a ese desencuentro entabló con él un fértil diálogo en el orbe metapersonal de la literatura. La segunda, de la que sólo diré aquí que desde el punto de vista estético me parece la menos afortunada, engendró las conjunciones temáticas y las disyunciones ideológicas entre *Reconquista*, publicada en 1908, y *La obra*, de 1886. La primera, por supuesto, es la que procreó los destinos paralelos de Naná, cortesana parisiense, y Santa, hetaira de Chimalistac.

Las dos beldades emblemáticas del naturalismo tienen, no sólo en las novelas que protagonizan, más de una historia en común. Por un juego de correspondencias que no voy a atribuirle únicamente al azar, los narradores que les dieron vida literaria a *Naná* en 1880 y a *Santa* en 1903 se

⁴ *Ibid.*, p. 112.

⁵ *Idem.*

⁶ Cfr. "1893", en Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire. III. 1887-1896*, ed. Robert Ricatte, Ed. Robert Laffont, París, 1989, y "Cronología", en É. Zola, *op. cit.*, p. cxlvi.

encontraban en puntos homologables de sus respectivas trayectorias. Ambos, en el periodo de ejecución de sus futuros *best-sellers*, se aproximaban a los cuarenta: edad que suele inaugurar la madurez de los novelistas. Ambos habían desbrozado el sendero espinoso de la prostitución en relatos previos acerca de amores ilícitos: Zola en la muy bovarista *Una página de amor*, de 1878, y desde luego en *La taberna*, de 1877, donde Naná aparece por primera vez en *Los Rougon-Macquart*; Gamboa en sus tres libros anteriores, *Apariencias* (1892), *Suprema ley* (1896) y *Metamorfosis* (1899), que dibujan en conjunto una parábola ascendente del adulterio, desde la mundana infidelidad conyugal de la esposa o el marido hasta el repudio de Cristo por una monja lúbrica. Ambos gozaban, por último, de una relativa estabilidad material que les permitía concentrarse en la redacción de una obra importante: Zola por el éxito de ventas de *La taberna*, con cuyas regalías adquirió la residencia campestre Médan en 1878;⁷ Gamboa porque, pese a los enfrentamientos recurrentes con el dictador Manuel Estrada Cabrera, su segunda estancia diplomática en Guatemala, entre 1899 y 1903, le otorgó el tiempo libre y la seguridad económica suficientes para escribir a sus anchas.

Es posible argumentar que cuando acometió su propio estudio novelístico de una prostituta, el discípulo estaba en mejor posición que el maestro. Como el ficticio Pierre Menard de Borges, Gamboa había leído la obra que se proponía reescribir. En contraste con Zola, que debió recurrir a infidencias ajenas y efectuar apresuradas prácticas de campo,⁸ era además un experto en el terreno, un oficiante de los turbios misterios del sexo comercial, un asiduo de burdeles y otros antros de mala muerte, un ejemplar tan destacado en la fauna putañera del México decimonónico que los testigos de sus calaveradas lo consideraban con envidia como un pájaro de cuenta, de donde derivó su apodo de *El Pájaro*.⁹ El privilegio natural de haber nacido veinticuatro años después y la ventaja naturalista de conocer de primera mano el asunto novelable estaban compensados de sobra, sin embargo, por las circunstancias históricas y personales o, para usar un término más afín al naturalismo, por la fatalidad. Zola, republicano

⁷ “Cronología”, en É. Zola, *op. cit.*, p. cviii.

⁸ Cfr. Roger Ripoll, “Introduction”, en Émile Zola, *Naná*, Garnier Flammarion, París, 1968, pp. 14-18. Las citas de la novela, cuya traducción es mía, se harán por esta edición.

⁹ Alberto María Carreño, “Federico Gamboa”, en *Homenaje a Federico Gamboa*, Academia Mexicana de la Lengua, México, 1940, p. 10.

a ultranza y adalid de la libertad de expresión, concibió *Los Rougon-Macquart*, según reza el subtítulo general del ciclo, como la historia de una familia bajo el Segundo Imperio francés, del que él había sido un constante y militante opositor. Gamboa era, en cambio, un monarquista resignado a la dictadura, un porfirista de corazón, un funcionario cada vez más alto en la jerarquía oficial del Porfiriato; sus novelas historiaban sin incondicionalidad, pero dentro de los límites autoimpuestos de la conveniencia política, la sociedad porfiriana a la que él no estaba descontento de pertenecer.

3

Cuando se abre el libro que lleva su nombre, Naná tiene dieciocho años y ya es toda una puta, “segura de la omnipotencia de su carne” (*Naná*, p. 53). Para conocer sus orígenes, hay que remitirse a *L'Assommoir*, que se ha traducido como *La taberna* pero que con mayor justicia debería ser “El apaleadero” e incluso “El matadero”. Olvidando lo que la escuela naturalista en general y él en particular le deben a *Germinie Lacerteux*, publicada en 1864 por los hermanos Jules y Edmond de Goncourt, Zola se jacta en el “Prefacio” de que su obra es “la primera novela sobre el pueblo que no miente y que tiene el olor del pueblo”.¹⁰ Aquí sólo me incumbe apuntar que Naná, anagrama cariñoso de Ana, hija del plomero Copeau y de la lavandera Gervaise Macquart, nace en París, “el último día de abril” de 1851, meses antes del autogolpe de Estado de Luis Napoleón Bonaparte que instaurará el Segundo Imperio francés.¹¹ A los tres años ve caer de un alto techo a su padre, que nunca se recuperará del todo de la caída; a los diez lo ve dormido en un charco de vómito alcohólico, mientras su madre se escabulle con otro hombre; a los doce atestigua, con más curiosidad que horror, la muerte de su abuela, tendida en la misma cama que ella; a los quince, empleada como aprendiz de florista, se hace amante de un empresario cincuentón; a los dieciséis empieza a prostituirse con descaro. En ningún momento Naná aparece como víctima, ni mucho menos como inocente; a lo largo de la narración de *La taberna*, en que desempeña un

¹⁰ É. Zola, *L'Assommoir*, pref. Jean Louis-Bory, ed. Henri Mitterrand, Gallimard, París, 1978, p. 18; la traducción es mía.

¹¹ *Ibid.*, p. 127.

papel secundario, su conducta o su aspecto se presentan asociados por lo menos doce veces a la palabra *vicio*.

Salvo por la edad que se le asigna al principio, diecinueve años, nada identifica por lo pronto a Santa con su antecesora. Más parecida en esto a Germinie Lacerteux, es una flor silvestre destinada a marchitarse en la atmósfera turbia de la ciudad. Nace en la provincia o en el villorrio casi provinciano de Chimalistac, contiguo a la capital, el 1º de noviembre de un año impreciso que, por la ausencia de conflictos armados en el trasfondo del relato, podría suponerse posterior al Imperio de Maximiliano e incluso a la rebelión de Tuxtepec que llevó a Porfirio Díaz al poder. De su padre se ignora todo; ella vive con su madre, quizá demasiado vieja para tener una hija tan joven, y con dos hermanos mayores que trabajan en la fábrica de tejidos de Contreras. De no ser por ese trasunto del rudimentario capitalismo porfiriano, la infancia de Santa transcurre pastorilmente: en la plazuela del pueblo, donde juega con otros niños campiranos, y en las soledades del Pedregal de San Ángel, donde la sorprende su primera menstruación. A los diecisiete años conoce a Marcelino Beltrán, alférez de un destacamento de la gendarmería municipal, quien no tarda en desflorarla a la fuerza, aunque con efectos colaterales que no parecen ingratos: “vibró con él, con él se sumergió en ignorado océano de incomparable deleite [...] que sólo era de compararse a una muerte ideal y extraordinaria”.¹² Luego de unas semanas de amoríos esquivos, Marcelino —“un ignorante, un irresponsable, un macho común y corriente” (p. 748)— se va sin despedirse y ella queda encinta. A los cuatro meses, aborta en presencia de su madre y, en un inexorable juicio familiar, la vieja y los hermanos de “la que ha dejado de ser virgen” (p. 755) la expulsan de la casa. Santa no es pues una viciosa ni vástago de viciosos, como Naná, sino una muchacha humilde orillada a prostituirse por los prejuicios morales de su familia.

Sin embargo, origen no siempre es destino. Aunque sus respectivas iniciaciones en el mester de putería son diferentes, casi antagónicas, Naná y Santa siguen derroteros simétricos en las novelas que llevan sus nombres. Ninguna de las dos dejará nunca de putear, en el sentido de entregar puntualmente su cuerpo por dinero o por arbitrariedad. Ni siquiera se abstendrán de venderse o regalarse al primer ofrecido cuando sus amantes

¹² Federico Gamboa, *Santa*, en *Novelas*, pról. Francisco Monterde, Fondo de Cultura Económica, México, 1965, p. 749; todas las citas, cuya identificación se hará entre paréntesis, corresponden a esta edición.

ricos les den toda su fortuna y todo su amor. Por “desdén natural del hombre que pagaba” (p. 300), en el caso de Naná, o por afán de desquitarse en persona interpósita del hombre que la sedujo (cfr. *Santa*, p. 780), en el de Santa, quieren más y más. Ambas conocen el poder ilimitado de su sexo y lo ejercen a plenitud: menos para enriquecerse que para destruir, para usar a su antojo al macho que cree usarlas, para cobrarse con creces la doble inferioridad de haber nacido pobres y de ser mujeres.

Es cierto que el camino de Naná está mejor adoquinado. En menos de un año de amasiatos pagados en especie, pasa de vivir en un departamento pequeñoburgués a poseer una finca en la campiña y de ahí a enseñorearse en un palacete junto al parque parisiense de moda, sin contabilizar las muchas otras posesiones que sus amantes sucesivos o simultáneos sacrifican en aras de sus caprichos; con el paréntesis de los pocos meses en que se infatúa de Fontan, un actorzuelo que la explota y golpea (cfr. *Naná*, cap. VIII), su carrera trepadora no se detiene hasta el final. Santa, reflejo de la sociedad más modesta en que medra, debe contentarse con una recámara compartida en una mediocre pensión de españoles y con una casa sin lujos manifiestos ni escrituras a su nombre, antes de caer en picada desde un prostíbulo de primera categoría a un “fementido burdel de a cincuenta centavos” (*Santa*, p. 892).

Por lo demás, el abismo que se ahonda entre sus rutas originalmente paralelas no es sólo de índole socioeconómica; es, ante todo, de naturaleza moral. Naná padece epidérmicos remordimientos religiosos inducidos por el temor a la muerte (*Naná*, pp. 361-362), pero es refractaria a la culpa. Su conducta perversa hasta el crimen resulta no de su inmoralidad sino de su amoralidad: como la de una bestia o la de una diosa pagana. En palabras de Zola que reacomodo para mis propósitos, es “la mosca de oro emanada de los barrios bajos y portadora del fermento de la podredumbre social, que emponzoña a los hombres con sólo posarse en ellos”; es asimismo, y con igual inconciencia de serlo, la Venus rubia que, “semejante a uno de esos monstruos antiguos cuyo dominio estaba cubierto de osamentas, tiene cráneos a sus pies y catástrofes en torno suyo” (*Naná*, p. 422). Santa, creyente de escapulario y rezos furtivos, se juzga reiteradamente culpable. Al entrar en funciones en su primer burdel, se recrimina porque ya “—¡No era una mujer, no; era una ...!” (*Santa*, p. 726); un 15 de septiembre, luego de oír el Grito de la Independencia, lamenta con patético nacionalismo que su única patria sea un prostíbulo y piensa que ella será “siempre una ...” (p. 774); muchos amantes más tarde, la humilla todavía

que uno de ellos le espete “la maldición, las cuatro letras implacables” (p. 878). En el fondo de su conciencia formada por el catolicismo y deformada por el alcoholismo, nunca renuncia a su condición primitiva: la de una niña pura como su nombre, una doncella inmolada como tantas mártires del santoral, una virgen morena como la de Guadalupe, incapaz de reconocer sin puntos suspensivos que es una puta.

Las diferencias morales entre ellas se expresan gráficamente en sus respectivas relaciones con su fisiología. Naná, cada vez más hermosa y deseable, practica una impudicia solipsista. A la mitad de la novela, hay una escena provocativa en que ella se desnuda ante el espejo en presencia del Conde Muffat, su amante devoto, y “absorta en el amor de sí misma”, “[va] fundiéndose en una caricia de todo su cuerpo” (*Naná*, pp. 214-217); varios capítulos después, el conde la sorprende en la cama de cincuenta mil francos que él pagó, acostada con el suegro del propio Muffat y desplegando el sexo “descubierto, en un religioso impudor de ídolo temido” (p. 415). Ajeno a esos descaros masturbatorios y exhibicionistas, el cuerpo de Santa, progresivamente estropeado por el alcohol y la enfermedad, se presenta de soslayo: ya sea a través de los ojos infantiles del lazarillo Jenaro, que describe a petición del ciego Hipólito “una onda onde todos tenemos la carne, atrás”, y el seno abultado “lo mismo que si tuviera un par de palomas echadas” (*Santa*, pp. 800-801); o bien cuando ella se viste junto al inocuo Hipólito, reducido por su ceguera a ser no un *voyeur* sino un *oieur* que compone en su fantasía, sin hacerla explícita para el lector, una imagen de la desnudez de Santa con base en los sonidos de las telas al rozar la piel (pp. 851-852).

Por debajo del vínculo que cada una establece con su propia carne por mediación de los hombres, la medida íntima de sus diversos grados de libertinaje se encuentra en su acercamiento a las demás mujeres. Naná infiere de inmediato que su amiga Satin es lesbiana y apenas titubea para acostarse con ella a la primera oportunidad; hay una época, incluso, en que la prefiere a los hombres y llega a traicionarla con otras hembras (*Naná*, pp. 308-309). A Santa, ya lejos de ser nueva en el burdel, tienen que explicarle en qué consiste “el vicio antiguo, el vicio ancestral y teratológico [...] el vicio contra la naturaleza, el vicio anatematizado e incurable” (*Santa*, p. 803), del que ella abomina en cuanto entiende qué implica y al que nunca, ni siquiera por malsana curiosidad, se le ocurre asomarse. Es muy probable que, como propone el naturalista Zola, una mujer que se prostituye con hombres esté naturalmente predispuesta a tener relaciones sexuales también

con mujeres. Tanto menos comprensible resulta que *El Pájaro* Gamboa, eminencia prostibularia de una camada de varones que se privó de pocos placeres prohibidos, le atribuya a una puta, además del rechazo al lesbianismo, un inverosímil desconocimiento de la sexualidad femenina.

4

En el álbum de autógrafos que el discípulo tuvo la precaución de llevar consigo en su única visita al maestro, Zola anotó: “Una obra de arte es un rincón de la naturaleza visto a través de un temperamento”.¹³ No existe un resumen más autorizado de los preceptos de la escuela naturalista, en cuyas mejores novelas, pese a los dogmas suscritos por sus autores, lo temperamental prevalece sobre lo natural.

Respecto del Segundo Imperio francés, respecto de cualquier sociedad inicua, Zola era visceralmente crítico: un intransigente acusador. El romántico que había en él pudo tomar el partido de la prostituta, identificable con el artista y otros descastados por ser marginal; el demiurgo que hay en todo novelista optó por una severa imparcialidad. Nadie está a salvo de la corrupción que es el hilo conductor de la novela. Ni los burgueses y aristócratas, pilares del orden imperial, que al irse de putas “eran los más sucios” (*Naná*, p. 260), como el Marqués de Chouard que en público le da la espalda a su yerno y en privado codicia a Naná. Ni sus esposas en teoría inasequibles, como la Condesa Sabine Muffat, que en la práctica termina por coleccionar amantes. Ni el propio Muffat, que por lujuria accede a ponerse en cuatro patas o a pisotear su uniforme de chambelán de la emperatriz (pp. 413-414). Ni el misterioso y beato señor Venot, quien alega sin ruborizarse que “la religión tolera muchas debilidades, siempre que se mantengan las apariencias” (p. 376). Ni la tía Lérat, que finge desconocer de dónde saca el dinero su sobrina y se lo acepta sin remilgos. Ni siquiera Louiset, el hijo de Naná, que muere de abandono y de viruela. Ni por supuesto ella misma, fulminada por el mal que contrae en su único arrebató de responsabilidad materna.

Gamboa, fiel a su contradictorio temperamento, prefiere ser parcial. El perspicaz narrador realista que es en sus muchas buenas páginas no puede no detectar la hipocresía de la alta sociedad porfiriana de ambos

¹³ F. Gamboa, *Mi diario I*, p. 110; la traducción es mía.

sexos; el libertino que empieza a renegar de su pasado según asciende en la escala gubernamental, se concentra en la tragedia de una hembra humilde y lujuriosa. En la novela hay hombres de buen corazón, como el torero el Jarameño y desde luego el pianista Hipólito, cuyos oficios los ubican en las lindes de la buenas costumbres; hombres indiferentes a la suerte del sexo opuesto, como los pseudoaristócratas del Sport Club que se turnan a Santa y el rubio señor Rubio que la desecha en cuanto se cansa de ella; hombres desalmados como el alferez que la desvirga, los clientes que la desprecian porque la compran o el médico que le practica una operación inútil. Todas las mujeres que desfilan por el relato, con excepción de la madre de Santa, son putas y más o menos susceptibles de maldad. Como no sea para expulsar a la protagonista de una iglesia en donde la juzgan indigna de refugiarse (p. 792), las damas decentes y creyentes del Porfiriato están piadosamente excluidas de la narración.

El último capítulo de *Naná* puede visualizarse como un vodevil trágico-cómico, semejante a las fábulas musicalizadas a las que la heroína debe su popularidad entre los noctámbulos de París. Dos escenas simultáneas reúnen, en el bulevar, a los amantes de Naná temerosos de contagiarse de viruela y, en un cuarto del Grand-Hotel, a las prostitutas que acuden al lecho de muerte de la amiga y rival atraídas por una morbosa solidaridad. Mientras la Venus rubia se descompone en un hervidero de purulencia que le pudre su hermosa cara, la muchedumbre agolpada en las calles corea: “¡A Berlín! ¡A Berlín! ¡A Berlín!” (pp. 438-439). Zola no necesita mencionar la fecha; es el 19 de julio de 1870 y Francia acaba de declararle la guerra a Prusia.¹⁴ Naná, la cortesana parisiense cuya vida abarca los veinte años escasos que duró el Segundo Imperio francés, muere así el día preciso en que todo su mundo, todo el microcosmos social sobre el que ella reinó como una emperatriz alterna, se encamina al desastre en la batalla de Sedán.

El capítulo final de *Santa* puede vislumbrarse como una pieza alegórica, un íntimo auto sacramental. Juntos al fin, Santa e Hipólito proceden a ayuntarse. Sin embargo, ella agoniza de cáncer en el útero y sus dolores la obligan a pasar con él “la noche más casta” (p. 903). Su unión se vuelve casi mística. Antes de dormirse, confunden a un palomo que vela por su sueño con el Ángel de la Guarda (p. 903), si no es que, se antoja terciar, con el Espíritu Santo. Al día siguiente, el lazarillo Jenaro tapiza de flores la

¹⁴ Véase “Cronología”, en É. Zola, *Les Rougon-Macquart*, p. lxxxviii.

recámara y salta alrededor de ellos “como un cordero” (p. 905), que remite desde luego al de Dios. Cuando Santa muere en plena histerectomía, Hipólito la vela sin avisar a nadie y, también por su cuenta, la entierra en el panteón de su pueblo natal, Chimalistac. Una tarde, cuando se recoge frente a la lápida para él invisible donde mandó grabar el nombre de Santa, tiene una revelación. Entonces dirige una plegaria quién sabe si a las alturas o a la tumba: “*Santa María, Madre de Dios [...] Ruega, Señora, por nosotros, los pecadores*” (p. 919). La alegoría es apenas ambigua. Santa, la hetaira de Chimalistac victimada por el desamor de los hombres que la vieron desnudarse, goza después de su muerte de una literal apoteosis debida acaso al ciego amor de Hipólito.

5

Gustave Flaubert, maestro de todos los naturalistas y amigo de Émile Zola, escribió meses antes de morir que Naná “se torna en mito sin dejar de ser mujer”.¹⁵ Cabe observar que el mismo Flaubert inició la mitificación al llamar mujer a una entelequia de papel y tinta; cabe acotar además que al carácter mítico del personaje corresponde, no tan paradójicamente, el talante secular de su autor. Trataré de explicarme. Aunque pueda crearlos una mente individual, una inteligencia única como la de Platón, los mitos suelen ser anónimos, obras de incontables generaciones. Su naturaleza, en cualquier caso, estriba en condensar un razonamiento o una experiencia universales. A nadie se le pide creer que, según dice Aristófanes en el *Banquete*, alguna vez existieron seres humanos compuestos de dos varones, dos hembras o mixtos; basta con entender el amor como la búsqueda de una perdida o hipotética unidad. De modo análogo, no es necesario suponer que en el siglo XIX vivió en París una cortesana de carne y hueso llamada Naná; el propio Zola la veía como un experimento socioliterario que él, con su ciencia de novelista, verificaba a los ojos del público.¹⁶ Al leer el libro, basta con percibir que el destino de esa mujer más o menos imaginaria universaliza una forma posible de la feminidad.

¹⁵ G. Flaubert citado por Henri Mitterrand, en “Vie d’Émile Zola”, en É. Zola, *L’Assommoir*, ed. cit., p. 530.

¹⁶ Véase É. Zola, *Le roman expérimental*, citado por Roger Ripoll, en “Introduction” a É. Zola, *Naná*, p. 20.

No en balde las francesas, cuando se ponen íntimas y coloquiales, designan hoy en día a las demás mujeres, e incluso a sí mismas, con el nombre no despectivo de *naná*: como si ahora que la sexualidad femenina se ha vindicado en las leyes y hasta cierto punto en los hechos, todas ellas reconocieran sin avergonzarse el legado libertario de ese arquetipo de la prostitución.

Santa, que no se queda atrás, dejó de ser personaje para volverse leyenda. El primero en emanciparla del escritor que la había concebido fue el mismo Gamboa, quien le cedió la palabra en la dedicatoria de la novela donde ella le habla de tú al escultor Jesús F. Contreras (p. 717); por lo demás, su propensión a ser legendaria resulta sin paradojas de los pruritos religiosos del novelista. A diferencia del mito, o de lo que entiendo aquí por mito, las leyendas suelen ser creaciones individuales de gente que a veces llega a firmarlas y publicarlas. No importa, en todo caso, quién o quiénes las urden y las propagan; su propósito es otorgar realidad histórica, particular, a una abstracción. A esa índole no falsificadora sino demiúrgica obedece que sean el subgénero literario predilecto de los hagiógrafos. Un creyente no necesita que le demuestren la existencia de San Jorge, ni mucho menos la del dragón; sólo requiere de que alguien documente en un relato esa creencia previa. Con ánimo equiparable, unas lectoras crédulas viajaron en 1918 desde San Antonio, Texas, hasta la Ciudad de México para visitar en sus alrededores la tumba de Santa. Muy pocos personajes en cincuenta siglos de literatura han merecido ser más reales que sus autores. Santa, que ya en vida de Federico Gamboa lo eclipsaba, tenía inscrito en su nombre un futuro de mártir; constituye una triste victoria de las letras que, cien años después de su nacimiento, la realidad de tantas mujeres mexicanas vejadas por los usos y costumbres de los hombres siga imitando el martirio de la virgen morena de Chimalistac.

Como los demás ejercicios de la fantasía verbal, los mitos y las leyendas se nutren de reinterpretaciones sucesivas o caducan. La historia común de las dos beldades originarias del naturalismo no tiene para cuándo terminar. Obras de teatro, películas mudas y sonoras, páginas virtuales de la red y exégesis periódicamente revisadas, como la de José Emilio Pacheco en que ésta abreva,¹⁷ proyectan hasta nuestros días las imágenes simétricas de las dos prostitutas ejemplares de sus respectivas literaturas. No es

¹⁷ Véase José Emilio Pacheco, "Introducción" a F. Gamboa, *Mi diario I*, ed. cit., pp. IX-XXX.

descabellado esperar que en los próximos años todavía posmodernos del siglo XXI, un narrador (o de preferencia una narradora), con pareja filiación a la cultura francesa y a la cultura mexicana, decida operar en una novela transgénica el milagro de que Santa conozca por fin el amor entre iguales con una reencarnada Naná.

GUIÑOS ESPACIALES ENTRE *SANTA* Y *NANÁ*

LOURDES FRANCO BAGNOULS
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

En los albores del siglo XXI y a cien años de distancia de haberse publicado, la recapitulación de la novela más famosa de Federico Gamboa: *Santa*, se vive como una experiencia nueva y fascinante a la luz de reflexiones teóricas actuales en torno a la narrativa como género de ficción. La aplicación de distintas calas a la novela que inmortalizó al pueblo de Chimalistac demuestra y reafirma no sólo su valor historiográfico, sino, lo más importante, su valor *per se* dentro de los parámetros de la narrativa realista latinoamericana e incluso, me atrevería a decir, su carácter auspicioso respecto de la novela moderna.

En el contexto de la novela realista latinoamericana, *Santa* es considerada como prototípica en el proceso de hibridación de distintas corrientes que van del costumbrismo hasta el modernismo finisecular del XIX, sin olvidar sus contactos con el naturalismo de Zola. Cuando de realismo o de naturalismo se trata, se proclama siempre como paradigmática su fidelidad a la realidad circundante aunque esto no es así; ya Maupassant afirmaba que “escribir lo verdadero consiste en ofrecer la ilusión completa de lo verdadero. Concluyo, pues, que los realistas de talento deberían más bien llamarse ilusionistas”.¹ Crear en literatura una ilusión de realidad es crear una representación verbal de esa realidad entendida como la conjunción de bloques de sentido; de esta manera, dice Roland Barthes, “la lectura de un retrato realista es una lectura cubista”.²

¹ Guy de Maupassant citado por María Teresa Zubiaurre. *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, p. 79.

² Roland Barthes citado por Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción. Ficciones*

En el surgimiento de esta ilusión participan una serie de procesos escriturales, entre los cuales uno de los más importantes es la iconización, entendida, de acuerdo con Greimas, como la culminación del proceso de figurativización del espacio descrito. Se crea así una particularización del entorno forjado en la novela de manera que éste adquiera un carácter único, autorreferenciable y autónomo.³

El acto de narrar contiene implícita una idea de temporalidad que no puede escindirse, sin embargo, de un contexto espacial en el cual se lleve a cabo el hecho narrado; algo tan obvio en apariencia no fue concretado teóricamente sino hasta que Mijail Bajtín precisara el término *cronotopo*, enunciado originalmente dentro de la teoría de la relatividad, para significar con él la conjunción esencial de las relaciones espaciales y temporales en un texto literario, concebidas como unidad inseparable e indivisible; es la materialización del tiempo en el espacio, es la figura que dota de cuerpo y de materia a toda novela.⁴

A lo largo de un siglo, la crítica tradicional ha hecho hincapié en la cercanía que la obra de Gamboa mantiene con el naturalismo de Zola y de los Goncourt. Las siguientes líneas habrán de establecer, con base en observaciones centradas en el análisis de los espacios y la conformación del discurso literario en el primer capítulo tanto de *Santa* como de *Naná*,⁵ las profundas diferencias en el planteamiento central de ambas novelas, así como el grado de modernidad y de complejidad de la novela del escritor mexicano.

Ese primer capítulo es fundamental en ambos textos, puesto que es el que define el espacio diegético en el que se ubican los dos relatos y habrá de determinar, por su naturaleza misma, el sentido que cobra cada una de las protagonistas, lo cual arroja luz sobre las profundas diferencias existentes

espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos, UNAM-Siglo XXI Editores, México, 2001, p. 110.

³ Cf. Julien A. Greimas, *Semántica estructural*, tr. Alfredo de la Fuente, Gredos, Madrid, 1971.

⁴ Cf. Mijaíl Bajtín, "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela", en *Teoría y estética de la novela*, tr. Helena S. Kriúkorva y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989, pp. 237-250.

⁵ Como aquí sólo se analiza el primer capítulo de ambas novelas, no se consideró necesario especificar la página de cada cita. Las ediciones consultadas son: Federico Gamboa, *Santa*, 13ª ed., Botas, México, 1947; Emilio Zola, *Naná*, pról. Emilia Pardo Bazán, Porrúa, México, 1983.

en ambas obras, más allá de la obviedad de la similitud de oficio en las dos mujeres y de su consecuente desempeño en los distintos estratos sociales, ya sea en el París de Zola o en el México de Gamboa.

La primera palabra escrita por don Federico en su novela es profundamente significativa para el establecimiento del cronotopo en torno al cual se desarrolla la misma; esa primera palabra es “Aquí”, pronunciada por el cochero que conduce a Santa hacia el prostíbulo; “aquí”, adverbio que significa “en este lugar”, por lo que el análisis pormenorizado del sitio habrá de constituir la pauta que conformará toda la novela: ese “aquí” determina no sólo un espacio, sino también un mundo cuyas interrelaciones establecen el papel desempeñado por cada uno de los actores colocados en ese escenario específico.

Y Santa, que permanece oculta por el carruaje, irrumpe en la escena asomando sólo el rostro por la ventanilla; sin pertenecer aún al espacio que se ofrece a su vista, accede a él por un primer postigo, por un cronotopo emblemático, un marco de ventanilla que ofrece precisamente los límites de ese primer espacio diegético en el que se desarrollará la acción.

“¿En dónde?”, pregunta Santa al cochero en busca de esa definición paulatina de los contextos que tan clara resulta en *La Regenta* cuando Fermín de Paz atisba por el telescopio los edificios de Vetusta y el jardín de la Regenta. “Allí, al fondo, aquella puerta cerrada”, aclara el cochero. Esa puerta cerrada es también un símbolo de valor icónico. Colocada al fondo, implica un espacio oculto, apartado del entorno visible; la puerta cerrada representa lo desconocido, lo oculto e irredento, la vía de acceso al inframundo; es también el límite entre lo permitido y lo prohibido y, finalmente, el umbral del sinretorno.

“Soy del sitio de San Juan de Letrán número 317 y bandera colorada”, aclara el cochero a Santa; aquí resulta muy clara la fusión que establece el cronotopo entre espacio y tiempo: una Ciudad de México con una nomenclatura específica de calles (San Juan de Letrán, hoy Eje Central) y una particular forma de organización urbana: los coches de bandera de distinto color según su categoría; esa sola frase establece un aquí y un ahora para la historia que habrá de desarrollarse.

“A su derecha quedaba un jardín anémico y descuidado” es una frase que marca un espacio caracterizado por los signos de la depreciación física, la cual augura también la depreciación moral que habrá de consumarse en la novela. En el mismo contexto se observa una “fonda de dudoso aspecto y mala catadura” que contribuye a establecer la atmósfera ruinosa

que resume el nuevo *hábitat* de Santa, quien “llamó distintas veces, con tres golpes en cada vez”; la protagonista percibe vanamente a través del oído y de la vista el mundo al cual ingresa, aunque no lee sus signos y llama con un aldabón a ese cronotopoi que es la puerta cerrada del prostíbulo, punto de ingreso al inframundo con tres —número cabalístico— golpes cada vez. Ese primer tiempo-espacio es como un compás de espera que el destino ofrece a Santa para que retroceda; anuncia el carácter irreversible de la decisión tomada y ratifica la existencia de dos dimensiones claramente diferenciadas: el mundo diurno y el nocturno, el bien y el mal, el adentro y el afuera, la vida y la muerte, mundo bipolar cuyo punto de encuentro es la puerta.

En ese contexto espacial hay otros signos que ofrecen una lectura clara de la significación de la novela: “frente por frente del jardín” ruinoso hay una escuela de niños, ironía de Gamboa que sugiere la condición de escuela del vicio al prostíbulo y de escolapia a Santa; en ese sitio hay también un taller de monumentos fúnebres y una carnicería habitada por “nubes de moscas inquietas”; si pensamos que en este acto de ilusionismo que es el texto narrativo nada es al azar, la marmolería es el vaticinio de la muerte y la carnicería hace coincidente su comercio con el del prostíbulo, en este acto grotesco y esperpéntico de la carne exhibida al público, abierta en canal, sin recato ninguno a su condición de cuerpo sin vida y codiciada por insectos amantes del excremento y la carroña.

Todo este espacio está lleno de sonidos, de sonidos rituales, acompañados, que se entremezclan como un símbolo más del carácter trágico de la novela. Los golpes del marmolero, los golpes del tablajero y el monótono recitar del silabario forman un discurso orquestal a manera de coro griego, que, como tantas veces en la ópera, hace las funciones de Oráculo de Delfos.

La puerta se abre y Santa traspasa el umbral. En ese momento Gamboa gira la clepsidra y el submundo sube al primer plano en el desprecio propio de la fiera que despierta. El viaje de Santa continúa escaleras arriba; pasillos y corredores mal olientes la conducen a un nuevo dintel: el cuarto de Pepa, donde habrá de sellarse su suerte. El interior del prostíbulo tiene también zonas de luz y sombra en este esquema de espacios alternos que construye Gamboa; abajo, la sala donde se consuma el vicio; arriba, el espacio visto por Santa desde la ventana de su cuarto es un abigarrado conjunto de cúpulas y azoteas que invitan a remontar el mundo, cúspide y vacío en un pedazo de cielo azul por el que cruza una parvada de golondrinas:

“polígonos imposibles y quiméricos” que, por contraste, evidencian la condición de ángel caído de la joven pueblerina.

Por lo que respecta a *Naná*, el entorno espacial en el que se presenta a la protagonista no podría ser más distinto; mientras en *Santa* existe un universo previo, perfectamente diferenciado al que Santa se integra, en *Naná* sólo existe la nada, el vacío que habrá de irse llenando al conjuro de una sociedad indefectiblemente corrupta e irredenta: “A las nueve, la sala del teatro «Variétés» aún estaba vacía” es la primera frase de la novela. Santa toca a una puerta, pide ser aceptada, es apenas un nombre cuyo significado sabe a crueldad en ese contexto. Naná no; ella mira de frente a una sociedad que se desplaza hacia ella para contemplarla, para hacerla suya.

“Una sombra velaba la gran mancha roja del telón”, dice después el texto. Como en *Santa*, hay una puerta, en este caso el telón, que marca el compás de espera antes de que protagonista y sociedad interactúen. A Santa la espera la más cruda de las realidades, lejos del idílico espacio de su niñez y adolescencia. Naná, en cambio, es el centro de un espectáculo inscrito en el terreno de la más burda farsa; candilejas y alas de oropel imprimen un valor eminentemente satírico a la escena y marcan las estrategias del discurso a desarrollarse. Los distintos estratos de la sociedad parisina van ocupando su sitio en los palcos y en el patio de butacas de un teatro donde los oros y las figuras mitológicas son claramente definitorios de una sociedad afectada por los alambicados excesos posrománticos.

“A la cruda claridad del gas, sobre la desnuda palidez de aquella sala, que una pobre decoración Imperio convertía en un peristilo de templo de cartón se destacaban violentamente unos cartelones con el nombre de Naná en grandes letras negras”. A Santa no la conoce nadie pero es una mujer de carne y hueso; Zola en cambio hace hincapié en la condición falaz y artificiosa de esa “invención de Bordenave” que es Naná. Puede observarse aquí la diferencia radical que existe entre las intenciones de uno y otro escritor en la conformación de sus personajes centrales: Gamboa presenta a una Santa en proceso de paulatina y creciente degradación, mientras que Naná mantiene una condición estrictamente horizontal en la que sólo los altibajos económicos alteran la marcación gráfica; Naná es siempre la misma: egoísta, vanidosa, insulsa y ambiciosa; nace y muere inserta en su condición de lacra social. Muy distinta es la naturaleza de Santa, a quien el amor y el dolor reivindican al final, incluso más allá de la tumba. De acuerdo con estos parámetros, Gamboa es más acorde con el ideal romántico

que salva al Don Juan de Zorrilla; Zola por su parte se mantiene dentro de los parámetros naturalistas.

La luz es un elemento importante en ambas novelas. Así, los contrastes de luz y sombra en el capítulo inicial de la obra de Gamboa coadyuvan a marcar los límites entre el mundo y el submundo, entre el cielo y el infierno. Las luces del teatro, en el primer capítulo de *Naná*, ratifican esa condición falaz en la que se desenvuelve la sociedad parisina. La profusión de lámparas de gas del teatro “Variétés” imprime a la sala un aspecto mágico que contrasta con la miseria real de los objetos cuando se encuentran desprovistos de esa luz que es sinónimo de falsía en sus dos significados.

En el primer capítulo de *Naná* se establece, a propósito de sinonimia, una relación muy estrecha entre los términos: teatro, burdel y mina; el punto de coincidencia entre los tres espacios significados estaría dado en torno a los parámetros de valor, realidad y riqueza que se juegan en cada uno de estos ámbitos. El mundo del teatro es puramente aparental, los valores que sus enamorados adjudican a la hetaira, quiméricos, y la riqueza concedida tradicionalmente a las piedras y los metales preciosos, relativa. De tal manera que el espacio en el que habrá de llevarse a cabo el relato de la vida de Naná es ilusivo y por tanto, todo lo que en él ocurra habrá de leerse como una impostura de los sentidos. Las pasiones que despierta Naná son el producto de una falacia generada por el menoscabo de la sociedad parisina de su tiempo. El espacio de Santa es, de entrada, distinto: mundo cotidiano y plural al que ingresa una mujer genuina.

Recapitulemos: las novelas de Gamboa y de Zola no pueden ser más diferentes entre sí. El espacio en Gamboa adquiere un papel protagónico que en *Naná* no tiene; en la novela de Zola es sólo el escenario donde habrá de evidenciarse el proceso de corrupción que involucra a toda la alta sociedad parisina, mientras que en *Santa* es el medio quien modela, determina y corrompe las conductas; para Zola los seres humanos son los únicos y absolutos responsables de su condición y de su destino. En la novela del mexicano, el bien y el mal son relativos; en *Naná*, la condición moral es inherente al personaje, viaja con él a través de las vicisitudes de la vida. La muerte de ambas heroínas, si de heroínas se trata, resulta así también de naturaleza muy distinta; para el lector —elemento fundamental del proceso escritural— la muerte de Naná, su soledad final, es la consecuencia lógica de su vida y no genera en él ningún proceso de rebeldía o de conmiseración. En *Santa*, en cambio, el lector se resiste hasta el último minuto a aceptar el triste final de la protagonista; en su fuero interno

anhela tanto su recuperación física, como su reivindicación moral, precisamente porque en Santa se encarna la añeja cuestión rousseauiana del estado de natural bondad del ser humano y la influencia del medio en su desarrollo.

A quienes han calificado tradicionalmente a Gamboa como naturalista —ya para desvirtuar los méritos de su obra, ya para inscribirlo como miembro audaz de ese movimiento en tierras mexicanas—, habrá seguramente de decepcionar el hecho de que Gamboa, más que un naturalista, sea un romántico; no en balde, el segundo capítulo de *Santa*, que en rigor cronológico debiera ser el primero, es en realidad el producto de una ensoñación que fija la verdad de ese “Yo” tan caro como premisa romántica. Karl Philipp Moritz compara, en un ensayo, la infancia con el río Leteo: “Nuestra infancia vendría a ser así, el río Leteo en que hemos bebido para no disolvernó en el Todo anterior y por venir, para tener una personalidad individual convenientemente delimitada [...] Por esa razón anudamos el hilo de la historia *en el sitio donde se rompe el hilo de nuestros recuerdos (personales)*”.⁶ El fin es claro: en esa primera noche en el prostíbulo, Santa necesita comenzar su historia a partir del proceso de ensoñación realizado en torno a su niñez y a su espacio primigenio para no perderse en la Nada y conservar así su individualidad.

A partir de esta reafirmación que conecta el mundo real del personaje con su subconsciente, y en la participación impregnada de malevolencia del entorno al cual accede, se abre la brecha entre la novela francesa y la mexicana, dotando de autonomía a la obra de Gamboa y arraigándola en una tradición que no la excluye, sin embargo, de las innovaciones de su tiempo.

⁶ Karl Philipp Moritz citado por Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, tr. Mario Monteforte Toledo, revisada por Antonio y Margit Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1954, p. 68; las cursivas son mías.

SANTA: UN ÉXITO EN EL MÉXICO PORFIRISTA

ALBERTO VITAL
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

A principios del siglo xx, Federico Gamboa (1864-1939) y Victoriano Salado Álvarez (1867-1931) tenían muchas ocasiones de tratarse y seguirían coincidiendo durante los treinta años siguientes. Ambos eran diplomáticos, abogados y narradores. Los dos habían nacido en los años sesenta del xix, y si bien Victoriano provenía del minúsculo Teocaltiche, en Jalisco, la urbe a la que ya pertenecía por adopción y por intereses personales y públicos era la misma donde Gamboa había nacido: la capital del país. Aparte, uno y otro eran miembros de la Academia de la Lengua, de la cual don Federico sería director entre 1923 y 1939, y Victoriano secretario perpetuo entre el mismo 1923 y 1931.

Como sabemos muy bien, entre 1876 y 1907 la literatura mexicana estaba viviendo una serie de pugnas y convulsiones que se reflejaban en polémicas como las que sostuvo Victoriano con los jóvenes de la *Revista Moderna* y de otros espacios y escenarios.¹

Gracias a sus viajes, a su paso por barandillas, a sus lecturas y a su asiduidad en tertulias de carácter artístico y político, nuestros dos novelistas tenían amplia experiencia en la vida social y conocían bien el ambiente literario bajo el régimen de Porfirio Díaz. Victoriano, además, como medio siglo después su paisano Juan Rulfo, era un historiador y geógrafo nato,

¹ Para los documentos en torno a la discusión sobre el modernismo, la modernidad, el positivismo, véase el volumen, ya indispensable, *La construcción del modernismo*, con introducción, recopilación y notas de Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz (Universidad Nacional Autónoma de México [*Biblioteca del Estudiante Universitario*, 137], México, 2002).

un curioso de las vicisitudes del tiempo y del espacio tanto regionales como nacionales.

Hoy sabemos que la idea de que Salado escribiera novelas históricas provino de uno de los editores más brillantes y menos justipreciados que hemos tenido entre nosotros: el catalán y mexicano Santiago Ballescá, promotor y soporte de proyectos tan ambiciosos y fundamentales como el liberal *México a través de los siglos* y el positivista *México, su evolución social*. En todo caso, Ballescá supo muy bien a quién elegía cuando escogió a Victoriano: narrador ágil y erudito, espíritu realista, hombre de fino humor, el teocaltichense fue el autor perfecto para una empresa editorial y narrativa que tuvo sus momentos de mayor éxito entre 1902 y 1904, justo los años que van de la conclusión hasta la publicación y las primeras reimpressiones de *Santa*, la novela de Federico Gamboa cuyo centenario estamos celebrando.

Aquí me propongo evocar y resaltar el ciclo novelístico de Victoriano Salado Álvarez y la pieza de Gamboa comparando las respectivas estrategias apelativas, esto es, el conjunto de tácticas trazadas y consumadas por los correspondientes autores implícitos con el fin de ganarse y mantener la atención de los lectores.²

Por lo pronto, quiero decir que el éxito de un autor no estorbó el del otro: cada uno ocupó plenamente una de las dos zonas donde se congregaba y se encontraba a gusto el grueso del incipiente público mexicano: *Santa* retrató el presente ciudadano, la guerra cotidiana por la supervivencia en la metrópoli; *Santa Anna*... se encargó del pasado inmediato, de la historia que explicaba aquel presente.

Tanto el título como la página inicial de *Santa*, luego del epígrafe, son un notable ejemplo de habilidad para atraer al lector postulado de la época y aun a lectores de otros tiempos y de otros lugares. Alguna vez he propuesto que hagamos una historia de la narrativa mexicana basándonos únicamente en los títulos. *Santa* es uno de los más eficaces, entre otras razones porque hace un guiño internacional y dos nacionales. El primero es obvio: *Santa-Naná*; el segundo ha sido menos tomado en cuenta: *Santa-La Rumba* y *Santa-Clemencia*. Para el primer lector, no pasaba por fuerza inadvertido el hecho de que las protagonistas de Gamboa y de Altamirano tuvieran nombres de pila a partir de sustantivos comunes semantizados y

² En virtud del homenaje y la ocasión, me ocuparé más de *Santa* que de *Santa Anna a la Reforma* y de *La Intervención y el Imperio* (títulos originales de los *Episodios*).

positivos. Otro acierto de los títulos *Santa* y *Clemencia* es la sonoridad, con esas dos “a” y esa “n” implosiva por cierto también presente en *Clemencia*. La posible intertextualidad se fortalece por la presencia de los militares en ambas novelas, y no es casual que en *Santa* el alférez tenga un papel negativo: en una dictadura de origen militar, no dejaba de ser muy valiente este rasguño del escritor al ejército. (Es cierto que en 1903 se vivía ya la época del progreso, más que del orden, y que el ejército se había “civilizado” como el propio Presidente; en 1869, la idealización del soldado por parte de Ignacio Manuel Altamirano podía ser una sutil sugerencia a los inminentes amos del país, a los vencedores de Querétaro, de que se portaran bien; por lo demás, Altamirano había tenido ocasión de tratar al joven Díaz cuando éste se acercó a las tertulias literarias de los años de *El Renacimiento* para obtener el entonces muy valioso apoyo de los escritores. En todo caso, se hace imprescindible una comparación entre *Santa* y *Clemencia*.³)

Pero especialmente el lector inicial quedó cautivo ya desde aquellas líneas que el autor implícito aparentemente dedica a “Jesús F. Contreras, escultor” y que “realmente” (o simultáneamente y desde la ficción) la protagonista dirige desde la tumba al artista hidrocálido fallecido en 1902. La escultura, como la pintura, era entonces un arte muy prestigioso. La intención de Santa de que Jesús F. Contreras la volviera mármol, estatua, imagen, esto es, icono y punto de referencia, incluía a la vez una voluntad de trascendencia y un deseo de permanecer en esa capa social alta que la meretriz alcanzó a vislumbrar en sus momentos de gloria.

La antropología literaria presupone tres cosas: 1) que nuestras sociedades actuales son tan fugaces y tan dignas de curioso estudio antropológico como las primitivas; 2) que la literatura aporta documentos útiles, aunque

³ Quizá convenga, en torno a esta comparación, recordar que Emilio García Riera documenta que *Santa* fue considerada en 1931 para iniciar los trabajos de la Nacional Productora a manos de Juan de la Cruz Alarcón (quien además había tratado en vano de vender en Nueva York a la *Paramount*, la *Universal* y la *Warner Brothers* los derechos de la novela de Gamboa); sin embargo, para tales propósitos, dicha novela tuvo que competir precisamente con *Clemencia*, de Ignacio Manuel Altamirano, también considerada en el mismo año por la Nacional Productora (véase *Historia documental del cine mexicano*, Universidad de Guadalajara-Gobierno de Jalisco-Conaculta-IMCINE, México, 1992, v. 1). Agradecemos los comentarios de Rafael Olea Franco, editor del presente volumen, quien proporcionó tal información.

peculiares y específicos, para los análisis antropológicos generales, y 3) que en los textos literarios se ejecutan ritos que antes se ejecutaban en otros ámbitos.

Desde la página inicial hasta el quirófano de las últimas líneas, *Santa* es un ritual de sacrificio, de inmolación, de entrega de una virginidad y una vida a los morbos y las urgencias de sangre de una sociedad presuntamente laica, liberal, positiva, es decir, sustentada sobre bases racionales y sobre pactos explícitos, pero de hecho más necesitada que nunca de realizar un incesante sincretismo, de modo que los viejos ritos de ofrenda de una víctima propicia sigan realizándose con un ritmo irregular, pero constante. Y por eso Santa desperdicia todas sus oportunidades para cambiar de vida, y es a través de Hipólito como consigue ser virgen de nuevo, pues no puede entregarse a él por culpa del dolor, del sufrimiento que la destruye y la purifica, y así llega al acto final del quirófano como una vestal a los ojos blancuzcos del único hombre que realmente la amó y la perdonó.

Cada clase social, cada grupo, cada estamento, cada gremio, debe ofrecer de tiempo en tiempo una víctima expiatoria, gracias a cuyo sacrificio el resto de la tribu garantiza su existencia por otro periodo, y esto sucede en sociedades de discurso laico y moderno, pero de inveteradas y secretas prácticas religiosas paganas. El gremio de las meretrices ofrece a Santa como la persona que ya desde su nombre, su belleza, sus conflictos interiores y su rápido encumbramiento, cuenta con todos los atributos para que tarde o temprano sea inmolada en el altar moderno de la ciencia, en ese quirófano que es una gélida parodia y una consecuencia última de aquella otra plancha, esto es, de los “campos de pluma” de los que hablaba don Luis de Góngora.

El éxito inicial de *Santa* debió mucho a este sacrificio, al que los lectores asistían con placer, morbo y veneración. Y por eso hay tantas referencias a la carne a lo largo del texto. Y por eso la joven juega desde la página inicial con tres tipos de materia, y éstos involucran tres formas de rito, de vida y de perpetuación artística y antropológica tanto del rito como de la vida: el barro, la carne y el mármol del escultor.

Pero ese rito, a diferencia del que con escándalo proponía José Juan Tablada en “Hostia negra” y en “Misa negra”, no es sacrílego, no es ofensivo para las buenas conciencias católicas; éstas podían tolerar y hasta aplaudir una crítica como la que ocurre por parte del autor implícito cuando el sacristán y las beatas corren a Santa de la iglesia, pero se ofendían ante la fusión de la isotopía de lo carnal y erótico y la isotopía de lo religioso

que practicó el provocativo *Tablada*. El autor de *Santa* usa claramente un término religioso cuando el Jaramaño y Santa por fin se besan y se aman: “¡Oficiaban!...”⁴ Semejante verbo sólo se entiende en el marco muy específico de la soterrada batalla de los escritores más audaces, con *Tablada* a la cabeza, que en los últimos diez años, esto es, a partir de 1893, habían intentado 1) desmitificar los ritos católicos y 2) trasladar a las páginas literarias, especialmente a las eróticas, la fuerza colectiva y estética que poseen todos los ritos. En suma, frente a *Tablada* y otros provocadores “decadentistas” y “modernistas”, Gamboa representaba una vertiente donde confluían, equilibrándose, la audacia y la moderación, el reconocimiento del carácter sagrado pagano del sexo y el cuidadoso alejamiento del sexo de cualquier rasgo o detalle proveniente de la liturgia cristiana. Equilibrios semejantes suelen ser propicios para que el autor alcance el éxito, pues el público mayoritario reconoce una realidad ya inocultable (en este caso, la importancia social y ritual antropológica del sexo), pero ésta se le presenta de un modo que no rompe los tabúes fundamentales ni transgrede las fronteras que dividen territorios rigurosamente distintos dentro de una comunidad. Aparte, en *Santa* el rito, a diferencia de lo que sucede en poemas decadentistas y modernistas como el citado, sólo concluye con la muerte expiatoria de la protagonista, y esta muerte salva a la sociedad del contagio físico y espiritual.⁵ De hecho, tan católico es el texto de Gamboa que su éxito también obedeció a que seguía pautas fundamentales en la difusión y consolidación del Cristianismo a lo largo de dos milenios: el perdón, la compasión y el amor por los despreciados no sólo son virtudes; son estrategias que, enfatizadas, rindieron y aún rinden beneficios a autores populares entre las capas menos ilustradas de las sociedades cristianas.

Por lo demás, la literatura llega a operar igual que los ritos; es una válvula de escape ante las tensiones colectivas: aunque, como el *Lazarillo*, la novela de Gamboa incluye sutiles críticas al estado de cosas tanto entre la sociedad como en el gobierno, actúa a la vez como un ejercicio catártico que contribuye a preservar de la autodestrucción a la misma sociedad y al régimen. En tal sentido, *Santa* se anticipa al cine mexicano del siglo XX, y por esta y otras muchas causas no es casual que la novela haya sido filmada

⁴ Federico Gamboa, *Santa*, en *Novelas*, pról. Francisco Monterde, Fondo de Cultura Económica, México, 1965, p. 828.

⁵ Por cierto que la escena en que Santa es bañada con champagne por unos jóvenes (p. 757) es también un rito.

varias veces: el arte de masas, sea poema épico, novela o cine, suele incluir este ejercicio de rito catártico, que a la vez critica y protege. La afortunadísima construcción en escenas, presente en toda la novela, es como una anticipación acaso consciente de la estructura de un filme; desde luego, también la vitalidad de los escenarios, de las acciones y de los personajes contribuyó a la masiva aceptación por parte de un público que no hizo sino acrecentarse cuando *Santa* alcanzó un destino para el cual su propia materia verbal la destinaba: el cine.

Volvamos al tema de las tres materias del rito. En términos estilísticos, el primer hallazgo de los muchos que exhibe la novela para deleite del lector, se encuentra en el adjetivo del segundo párrafo de la primera página: “Barro fui y barro soy; mi carne triunfadora se halla en el cementerio” (p. 717). No es poco decir que Jorge Luis Borges hubiera celebrado esta línea por la eficacia del sintético adjetivo “triumfadora”. Aquí simplemente agreguemos que Santa en persona propone una transustanciación física y simbólica con dos estaciones: la primera va de la “carne triunfadora” al “barro” humilde del cristianismo o del monoteísmo mediterráneo, y la segunda transita de éste al mármol del artista laico, pero inmerso en una sociedad antropológica.

Por cierto que en la edición que consulté para mi análisis, toda la página de la dedicatoria está en cursivas; sólo que casi al final hay un cambio de voz: empieza hablando Santa y, después de un lacónico “*Hasta aquí la heroína*”, es el autor implícito quien asume la palabra. La persistencia de las cursivas, si no es un engaño de la incuria editorial, tiene carácter simbólico: como Santa, el escritor bajo el Porfiriato no tenía ningún tipo de protección: no había derechos de autor, no había nacido el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, no existía esa sociedad iniciática que llamamos Fondo de Cultura Económica, no había centros de investigación en universidades e institutos de educación superior donde las humanidades pudieran refugiarse, desenvolverse y reunirse (por ejemplo, para celebrar en 1903 el centenario de algún texto de Martínez de Navarrete y el cincuentenario del Plan de Ayutla). Desde 1882, Gutiérrez Nájera, maestro del cronista Federico Gamboa, había consignado esa profunda relación del artista con la prostituta en *Por donde se sube al cielo*.⁶

⁶ Véase Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XI. Narrativa I. Por donde se sube al cielo*, pról., intr., notas e índices Belem Clark de Lara, ed. Ana Elena Díaz Alejo, Universidad Nacional Autónoma de México (*Nueva Biblioteca Mexicana*, 118), México, 1994.

La identificación entre Santa y el autor tiene este sentido, sin que se excluyan otros posibles. Otro importante es sin duda el estrecho lazo que siempre debe haber entre el autor y su criatura. En los últimos cien años, hemos problematizado demasiadas cosas, hemos puesto en crisis demasiadas nociones, hemos revuelto tanto la realidad que se necesita un cerebro muy poderoso para discernir las críticas aún válidas y para restaurar todo lo que haya que restaurar. Entre estas últimas cosas se encuentra la relación entre el autor y sus protagonistas, que hace justo cien años ni Gamboa ni Salado Álvarez ponían en crisis: no había narración sin personajes y no había personajes sin que se produjera una corriente de electricidad intensa entre el corazón del autor y el de la criatura, ya fuera por el amor, por la compasión o hasta por un odio siempre contenido y guiado por el debido distanciamiento. El placer que nos proporcionan los personajes de *Santa* y de *Santa Anna*... obedece en buena medida a que están imbuidos de una simpatía, una energía y un dinamismo que los vuelven, en mayor o menor medida, memorables, en tanto que producen una corriente de empatía entre ellos y nosotros.

Ya dije en mi biografía de Salado Álvarez que la defensa tácita y táctica del personaje era fruto de una defensa de la persona física, real, ordinaria y común, ausente de los grandes discursos políticos, salvo como un número más en una estadística.⁷ El éxito de *Santa* y de *Santa Anna*... es igualmente fruto de una reacción a un tiempo liberal y humanístico frente a la sociedad industrial de masas, pues en ambos proyectos novelísticos adquieren voz las personas comunes, la meretriz Santa y el combatiente liberal Juan Pérez de la Llana, entre muchos otros.

Por su parte, recién concluido el “siglo de la historia”, el siglo XIX, *Santa Anna*... es una “historia para el pueblo”, un relato novelístico que explica a la gente común, con ilustraciones y estilo tan llano como el apellido del primer protagonista, los acontecimientos de los cuales se deriva la situación actual del país. La dedicatoria general a Ignacio Manuel Altamirano y a Porfirio Díaz es una forma de inscribir el ciclo novelístico en el proyecto nacionalista de aquél y de reconocer que el presente es lo que es gracias al caudillismo triunfante de éste. Si el ciclo saladiano es una novela histórica, Altamirano representa a la novela, y Díaz a la historia.

⁷ Alberto Vital, *Un porfirista de siempre. Victoriano Salado Álvarez (1867-1931)*, UNAM-Universidad Autónoma de Aguascalientes, México, 2002, p. 149.

En términos de la presentación de los hechos narrados, difieren un poco *Santa* y *Santa Anna*...: la novela de Gamboa empieza con la llegada de Santa a la casa de citas y sólo en el segundo capítulo trata los antecedentes que la condujeron hasta allí; el ciclo saladiano inicia con éstos y camina paso a paso del hecho más antiguo al más reciente, luego de que el protagonista, ya viejo, se ha presentado. Se trata de dos estrategias narrativas ligeramente distintas, más moderna sin duda la de Gamboa, pues el largo *flash back* o analepsis sólo ocurre cuando ya el autor implícito sabe que, después del primer capítulo, el lector implícito simpatiza con la joven caída en desgracia; y sin embargo ambas son eficaces, pues la tradicional presentación de Salado arranca con una *captatio benevolentiae* a través de la asumida y explícita humildad de Juan Pérez de la Llana.

Los títulos de los capítulos en *Santa* son otro ejemplo de suma eficacia apelativa. De hecho, estos títulos son, según la edición que he manejado,⁸ una de las constantes en toda la obra narrativa de don Federico. Véase como ejemplo el primero: “*i. —Aquí es —dijo el cochero*” (p. 719). La estrategia es notable, pues en poquísimas palabras se apunta a ese *hic et nunc* verbal que se requiere en toda narración, y además “el cochero” implica movimiento, desplazamiento recién realizado, posible ascenso o superioridad social si se considera que no cualquier individuo puede contratar un coche.

El título del segundo capítulo no es menos eficaz: “*ii—;Su historia!...*” (p. 736). Aquí se indica desde el principio la analepsis, cuya comprensión por parte del lector se garantiza justo porque el título la marca de manera explícita. Aparte, la palabra “historia” confirma la idea de que la novela en tiempos del Porfiriato, ejemplificada aquí por dos de los máximos representantes de la última generación intelectual de la dictadura, era el espacio

⁸ Conviene aclarar que, en la mayoría de las ediciones por separado de *Santa* (tanto en la primera edición de 1903, la siguiente de 1905, las del FCE, Aguilar, ediciones Botas, Grijalbo, etcétera), no se encuentran explícitamente consignados en un índice los títulos de los capítulos, en el sentido formal del término, sino que únicamente se divide la novela en dos grandes partes (Primera Parte y Segunda Parte) y se enlistan con números romanos cinco capítulos o subdivisiones para cada una de ellas. No obstante, la edición consultada —que se distingue de las demás por ser una antología de las novelas de Gamboa en conmemoración por el centenario de su nacimiento— sí se precia de albergar en su índice esos títulos de cada capítulo (sobre los que estamos hablando aquí), que, cabe mencionar, coinciden con la primera frase del inicio de cada una de las partes o subdivisiones.

para que se expresaran quienes no tenían “historia” y quienes no podían entrar —tan pequeños eran, tan humildes— en la historia oficial.

Y es así como, si leemos el índice de *Santa* para darnos una idea del contenido, asistimos a una micro-narración que nos lleva de un vivísimo “—Aquí es— dijo el cochero” a un premonitorio y fúnebre “Sonaban las diez de la noche” del capítulo final, pasando por los no menos sonoros y llamativos títulos del capítulo III de la primera parte “—¡Bravo, Hipo, muy bien tocado!” y del III de la segunda: “De bote en bote estaba el segundo salón”.

Por cierto, el primer signo propiamente dicho ya dentro de la novela no es una palabra: es el guión de diálogo con que comienzan tanto el título del primer capítulo como el capítulo mismo, y eso prefigura una de las novelas mexicanas que mejor han captado y explotado voces y ritmos verbales de la gente común. Asimismo, el hecho de que los títulos sean parte de los *incipita* hace que la vista del lector implícito se vea impelida a volcarse más directa e intensamente hacia la narración.

Los títulos de capítulos y capitulillos en *Santa Anna...* son igualmente sugestivos. Por razones de espacio no los reviso aquí.

Me detengo por último en otro aspecto sumamente llamativo para el lector inicial: la constante comparación de las meretrices con colegialas. Y es que, en efecto, se las llama pupilas, se las instruye y en algún momento se dice que comen como si estuvieran en el “refectorio recatadísimo de algún plantel educativo” (p. 730). Este detalle indica que el mundo narrado está siempre a un paso del otro mundo, del cual las chicas de la noche han sido expulsadas y al cual algunas de ellas podrían volver, como lo intenta Santa con el Jaramaño y con Rubio: el mundo aparentemente sin pecado. Y este carácter de pupilas o colegialas de una escuela acaso religiosa, incita a la vez la imaginación de los lectores varones y recuerda que toda la novela es un ejercicio del rito y la ética cristianos del perdón en la muerte; es, asimismo, una propuesta de volver al cristianismo primitivo, rechazado por la sociedad porfirista, aquel cristianismo en que el propio fundador cimentó su desafío al imponente mundo romano al apoyarse en los despreciados por el poder político y militar, entre ellos las “mujeres públicas”.

También el nombre de la protagonista remite a tal constelación simbólica y geopolítica, y el hecho de que sólo al final se conozcan las causas originales del mismo es a la vez otro acierto literario y otra forma de seducción y de estímulo a la comprensión entre los lectores:

Y durante los fugaces momentos de confianza, de victoria, de este poderoso instinto de conservación que nos hace agarrarnos a la vida aun cuando sintamos que se nos escapa sin remedio, charlaban de cosas gratas, de sus infancias, de sus madres; de que Santa se llamaba así porque nació en un día primero de noviembre, y su madrina, una italiana cuyo esposo administraba la hacienda de Necochea, en San Ángel, opúsose a que su ahijada se llamara Santos, alegando que en su tierra es común que una mujer se apellide Santa y que a las que tal nombre portan se les diga por el diminutivo: Santuzza o Santucha, no recordaba exactamente (p. 910).

Santa es una representante de todos los santos, de los descamisados y abandonados y de aquellos que, como Ifigenia y Casandra, fueron condenados desde siempre al sacrificio. Eros y Tanatos recorren la novela de principio a fin, y no es menor la importancia de la relación de Santa e Hipólito, así como la de éste con su extraordinario lazarillo Jenaro, insuficientemente tratado por la crítica. Pero todos estos temas, así como el influjo de *Santa* en novelas como *La casa que arde de noche* (frase que aparece explícita en Gamboa), de Ricardo Garibay, quedan para otra ocasión.

SANTA: UNA PRESENCIA LITERARIA EN HISPANOAMÉRICA

IGNACIO DÍAZ RUIZ
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Los aires de familia, ciertas semejanzas y similitudes, hacen de la cultura y de la sociedad del grupo de países que forman Hispanoamérica una vasta y sugerente red de vasos comunicantes y consanguíneos, una genealogía y parentesco afines. No sólo por una lengua común y una historia compartida, sino también por un amplio repertorio de ideas, valores y motivos, resulta claro que en nuestro continente se consolida una singular homogeneidad; unidad que contiene asimismo los rasgos de su propia diversidad: “La primera singularidad de América Latina es la de su existencia como tal, esto es, como un conjunto de veintiún países con ligas históricas, sociales y culturales tan profundas que hacen de ellos una unidad en muchos sentidos”.¹ Esta región, dueña de una historia cultural semejante, tiene una sugerente y original producción ideológica, artística y literaria que ofrece innumerables rasgos de coincidencias, aproximaciones y similitudes: “Pocas culturas poseen una riqueza y continuidad comparables. En ella, nosotros, los hispanoamericanos, podemos identificarnos e identificar a nuestros hermanos en este continente”.²

Así, por ejemplo, entre *Santa* (1903), de Federico Gamboa, y *El señor Presidente* (concluida en 1932, pero publicada hasta 1946), de Miguel Ángel Asturias,³ existe una clara continuidad y una afinidad temática a partir

¹ José Luis Martínez, *Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana*, seguido de *La emancipación literaria de Hispanoamérica*, Joaquín Mortiz, México, 1972, p. 11.

² Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992, p. 11.

³ Federico Gamboa, *Santa*, Grijalbo, México, 2002; Miguel Ángel Asturias, *El señor*

de la función de la prostituta.⁴ A primera vista, no hay duda, son dos narraciones radicalmente diferentes; sin embargo, en la del guatemalteco destacan con enorme vigor y originalidad un par de capítulos (XXII y XXIV): “La tumba viva” y “Casa de mujeres malas”, que se aproximan a la novela del mexicano; mejor dicho, capítulos que repiten en cierto sentido la historia de *Santa*; por ello permiten establecer una identificación, constatar persistencias y variaciones sobre el mismo argumento.

En la primera, por las formulaciones naturalistas y deterministas de Gamboa, la protagonista se convierte en prostituta, cuyos avatares precisamente estructuran la secuencia del relato; Santa, entonces, es personaje principal, central y, en nuestra historia literaria, fundacional. En cambio, en la narración de Asturias, el motivo del burdel constituye un incidente; este asunto tiene un carácter circunstancial, secundario, anecdótico; es una de las microhistorias contenidas en la novela. En ambos relatos mediante la prostitución, en efecto, se establece un vínculo de homogeneidad; las dos incluyen, con distinta presencia, un argumento que, sin duda, está y estará presente en nuestra historia literaria y cultural. La poesía, la narrativa, la música popular y el cine, entre otras expresiones, recurren ciertamente a la mujer pública como una figura primordial y total, indiscutible tópico, tipo literario, estereotipo social, modelo y molde, guía y guión que aparecerá reiteradamente hasta devenir en un lugar común.

En Gamboa, Santa —personaje central y eje de toda la narración— recibe un amplio tratamiento en voz de Jenaro, el lazarrillo de Hipólito, quien “buscando imágenes en su paupérrimo léxico callejero”, como dice el narrador, elabora para el ciego un perfil de ella:

pues su cara es muy linda cuando está seria; se parece, al pronto, a la de las vírgenes y santas de las iglesias... calcúlese usted que en lugar de pellejo se la hicieron de duraznos, pero de duraznos melocotones, los que tienen en su cáscara que huele a bueno, una pelusita finita, finita que de tentarla nomás se

Presidente, ed. crítica, Klincksieck-FCE, Madrid, 1978; en lo sucesivo, para citar estas novelas utilizaré las siglas *S* y *SP*, respectivamente, indicando la página entre paréntesis.

⁴ Esta afinidad no se restringe a lo temático, sino que se manifiesta incluso en el léxico. Un ejemplo extremo del uso de una lengua común se da en el verbo pepenar: “me lo pepena a usted un gendarme” (*S*, p. 159); “la pepené del suelo cuando ya salía [...]—La pepené... ¡Ni hablar sabe!” (*SP*, p. 104); se trata de una expresión de origen náhuatl que aparece en ambas novelas y que corrobora esa unidad y comunidad lingüísticas.

le hace a uno agua la boca por comérselos [...] ¡Santita tiene ojos de venada, negros también y como almendras, pero si los viera usted! (S, pp. 138-139).

Como se puede observar, Santa es inicialmente descrita con benevolencia; con referentes de orden religioso y natural —iglesia y naturaleza tan próximos al mundo rural—, el joven traduce e interpreta para su patrón una imagen aproximada de aquella belleza de Chimalistac; con ingenuidad, la describe apetitosa; sin maldad ni ironía, invita al invidente a verla. De esta manera, construye una figura individual, un personaje simple y sencillo, de origen ajeno a lo ciudadano, de rostro amable, grato y armonioso; protagonista sacralizada y divinizada no sólo por las descripciones, sino también por su propio nombre: “Santa se llamaba Santa, porque nacida en un día primero de noviembre, su madrina, una italiana cuyo esposo administraba la hacienda de Necoechea, en San Ángel, opúsose a que su ahijada se llamara Santos, alegando que en su tierra es común que una mujer se apellide Santa y que a las que tal nombre portan se les diga por el diminutivo: Santuzza o Santucha [...]” (S, p. 314).

Otra referencia, con cierta resonancia bíblica, sin duda más acorde con las intenciones y usos naturalistas del género, describe a Santa como víctima de su inexperiencia y de la incomprensión familiar, por lo que se convierte en cortesana; con juicios sumarios, contundentes y negativos, Gamboa acota rudamente el melodrama: “...ahora sentíase lo que en realidad era: un pedazo de barro humano; de barro pestilente y miserable que ensucia, rueda, lo pisotean y se deshace” (S, p. 121).

En cuanto a los personajes, en la novela de Gamboa, además de la amplia elaboración de Santa, se busca preferentemente la composición de individualidades; en este sentido, Hipólito, el Jarameno, Jenaro, Pepa, entre otros, son motivo de caracterizaciones específicas, particulares y ciertamente esquemáticas. En esta novela mexicana, en efecto, se enfatiza con mayor relieve y precisión lo individual y lo particular. En la estrategia de Asturias, por otro lado, se busca la conformación de grupos, conjuntos y síntesis. De manera general se puede afirmar que *El señor Presidente* propone una visión muralística, integradora, total; mientras *Santa* procede por cuadros, personajes, secciones.

Así, con su “casa mala”, por ejemplo, Asturias conforma una comunidad, una colectividad *sui generis*; establece un espacio profano, bajtinianoamente bajo y sucio, que forma parte de aquella singular geografía del mal establecida por el poder civil; un sitio más de los aspectos que contribuyen

a estructurar la imagen negativa y degradada del régimen, del sistema político guatemalteco encarnado en el señor presidente; la casa pública, designada con ironía como *El Dulce Encanto*,⁵ resume y representa al país mismo; es, simultáneamente, una parte del nefasto todo. De ahí que el burdel, en la propuesta narrativa de Asturias, sea a su vez visto como una totalidad, como un microcosmos equivalente a la Guatemala de Estrada Cabrera; ambos, prostíbulo y país, con su propia estructura y autoridad respectivas.

Si en Asturias el señor presidente es la máxima figura del poder: omnisciente, omnipotente y omnipresente, que “vestía, como siempre, de luto riguroso: negros los zapatos, negro el traje, negra la corbata, negro el sombrero que nunca se quitaba” (*SP*, p. 33), en *El Dulce Encanto* su equivalente es “la Chon *Diente de Oro* [...] amiga del Señor Presidente y propietaria de una acreditado establecimiento de mujeres públicas” (*SP*, p. 119), cuyo apodo denota simultáneamente un signo de riqueza y poder, y una marcada y notoria vulgaridad. “Doña Chón (diminutivo de Concepción, su verdadero nombre)” (*SP*, p. 149), es caracterizada con detalles de singular economía expresiva y de elocuente capacidad de síntesis: “La vieja vestida de negro con pañolón morado, pujó al apearse del carruaje, asiéndose a una de las loderas con la mano regordeta y tupida de brillantes.” (*SP*, p. 134). “Vestía su excelencia blusa negra y naguas moradas y rumiaba la cena en un sillón de cuero detrás del mostrador de la cantina” (*SP*, p. 143); estas referencias sugieren sin más su alta dignidad y jerarquía en el burdel y su señalada similitud con el dictador.

Otra figura de autoridad en aquella casa *non sancta* es la cocinera, singular y carnavalesco personaje que reúne en su nombre —Manuela Calvario— el de pila del propio presidente guatemalteco (Manuel Estrada Cabrera) y simultáneamente claras resonancias religiosas: Manuel (“Dios con nosotros”) y Calvario (“vía crucis”); significado y valor del nombre que el propio narrador se encarga de destacar: “La cocinera, Manuela Calvario, reinaba desde hacía muchos años entre el carbón y la basura de *El Dulce Encanto* y era una especie de Padre Eterno sin barbas y con los

⁵ “La dueña del burdel «El dulce Encanto», a quien se le llama en la novela Chón, Diente de Oro, era Pancha Aguilar, una amistad de Estrada Cabrera desde antes de su presidencia. Su establecimiento se llamaba «La Pancha Aguilar» y se encontraba en la tercera calle y callejón del Fino” (palabras de Miguel Ángel Asturias reproducidas en *El señor Presidente*, ed. cit., p. xxiii).

fustanes almidonados [...] La Calvario iba y venía vociferando y persig-nándose” (*SP*, p. 137). En ese sentido, otra constante en este tipo de narra-tiva es precisamente la utilización de elementos de orden religioso, de lo sagrado, combinados con los profanos, mundanos y los carnales propios de la prostitución. Así aparecen catecismo, escapulario, rezos, oraciones, efigies, nombres, lugares, imágenes, invocaciones en exacta combinación y armonía con el mundo de la mujer pública. El mismo nombre de Doña Chon, Concepción, Purísima Concepción de María, en el contexto apare-ce justamente con un valor y sentido inverso: Concepción, la regente del burdel.

Por otro lado, en *Santa*, con distinta elaboración, la dueña del nego-cio no es motivo de una mayor atención; su descripción simple, sencilla y escueta, apenas da cuenta de los rasgos esenciales de este otro estereotipo:

... detúvola una señora mayor, alhajada y gruesa, que se desprendió de un grupo de caballeros.

[...]

—Preguntas por Elvira la *Gachupina*, plaza tal, número tanto, en México, ¿se te olvidará?... Prometo trocarte en princesita” (*S*, pp. 67-68).

En esa novela, sin embargo, otro es el personaje que recibe un singu-lar y atento tratamiento; Pepa, encargada de administrar la casa de Elvira, segunda en la jerarquía del recinto, quien se ocupa de vigilar y supervisar los intereses del establecimiento, es motivo, entre admiraciones, de una abundante y morosa descripción del natural:

¡Ah! ¡La grotesca figura de Pepa, a pesar del largo camión que le cubría los desperfectos del vicio y de los años! Sus carnes marchitas, exuberantes en los sitios que el hombre ama y estruja, creeríase que no eran suyas o que se hallaban a punto de abandonarla, por inválidas e inservibles ya para continuar librando la diaria y amarga batalla de la casa de prostitución. Conforme se inclinó a re-coger una media; conforme levantó los desnudos brazos para encender un ci-garro; conforme hundió en la jofaina la cara y el cuello, su enorme vientre de vieja bebedora, sus lacios senos abultados de campesina gallega oscilaban, osci-laban asquerosamente, con algo de bestial en sus oscilaciones (*S*, p. 22).

Entre varios adjetivos, repeticiones y una breve letanía de “confor-mes”, esta caracterización elabora una desencantada imagen, donde lo

moral, lo crítico, el sentimiento, el humor involuntario y lo grotesco, se entretejen para caracterizar, mediante una visión deforme y grotesca, a la encargada; con la mira de prefigurar sombríamente la nueva situación y el futuro próximo de Santa.

Lo anterior, por si fuera poco, se completa además con un desnudo, descrito con tintes escatológicos y símiles de agricultura, morosidad grosera y burda, en concordancia con el gusto y el canon de la narrativa naturalista y con los anhelos críticos y deterministas del narrador:

E impúdicamente se levantó el camisón, con trágico ademán triste, y Santa miró, en efecto, unas pantorrillas nervudas, casi rectas; unos muslos deformes, ajados, y un vientre colgante, descolorido, con hondas arrugas que lo partían en toda su anchura, cual esas tierras exhaustas que han rendido cosechas y cosechas enriqueciendo ciegamente al propietario, y que al cabo pierden su secreta e irremplazable savia, para sólo conservar la huella del arado, a modo de marca infamante y perpetua (*S*, p. 24).

El mal gusto, lo no decente, lo indecente de esta desagradable secuencia, revela la intención de Gamboa de objetivar un mundo múltiplemente marginal, desautorizado, fuera de la moral; una visión que violenta —e indirectamente fortalece— los preceptos de “Amor, Orden y Progreso”, sustentos oficiales del país, omisiones presentes, aspiraciones ideales, preconizados por el positivismo, que el submundo de Santa pone en tela de juicio, en cuestionamiento, en vilo.

La novela del guatemalteco, ya se mencionó, privilegia visiones grupales, descripciones de conjuntos o comunidades; así, de acuerdo con este principio narrativo, realiza un agudo acercamiento a aquellas mujeres; no sin humor y acierto, se caracteriza un grupo integrado por la dueña del afamado establecimiento y “Las tres jóvenes gracias”: “De un carruaje que se detuvo frente a la Casa Nueva se apearon tres mujeres jóvenes y una vieja doble ancho. Por su traza se veía lo que eran. Las jóvenes vestían cretonas de vivísimos colores, medias rojas, zapatos amarillos de tacón exageradamente alto, las enaguas arriba de las rodillas, dejando ver el calzón de encajes largos y sucios, y la blusa descotada hasta el ombligo” (*SP*, p. 134). En contraposición a la idea clásica de las deidades romanas, representación simbólica de la belleza, la juventud y la alegría, el grupo ofrece justamente lo contrario: una visión vistosa, chillante, poco agraciada. El retrato deforme e irónico se completa con una acercamiento al rostro que muestra el

tono acertado y lleno de colorido que utiliza el narrador: “El peinado que llamaban *colochera Luis XV*, consistente en una gran cantidad de rizos mantecosos, que de un lado a otro recogía un listón verde o amarillo; el color de las mejillas, que recordaba los focos eléctricos rojos de las puertas de los prostíbulos” (*SP*, p. 134).

Con esa misma intención de mostrar el todo, de buscar y destacar los conjuntos, las sumas y las totalidades, la narración de Asturias ofrece un singular mural, una apreciación de síntesis; con una enumeración de apariencia inocua y simple, se inicia la descripción del no escaso surtido; mediante un referente sensorial, toda aquella disparidad de mujeres es identificada y aparece como una sola: “El surtido de mujeres de *El Dulce Encanto* ocupaba los viejos divanes en silencio. Altas, bajas, gordas, flacas, viejas, jóvenes, adolescentes, dóciles, hurañas, rubias, pelirrojas, de cabellos negros, de ojos pequeños, de ojos grandes, blancas, morenas, zambas. Sin parecerse se parecían; eran parecidas en el olor; olían a hombre, todas olían a hombre, olor acre de marisco viejo” (*SP*, p. 144). Con referencias fragmentadas, enumeración de varios órdenes, secciones del cuerpo y elementos de la vestimenta, orientada particularmente a los interiores, la variedad de mujeres de aquel establecimiento conforma un armónico ensamblado, composición sensorial y sinecdótica, con signos y características expresionistas: “En las camisitas de telas baratas les bailaban los senos casi líquidos. Lucían, al sentarse despernancadas, los caños de las piernas flacas, las ataderas de colores gayos, los calzones rojos a las veces con tira de encaje blanco, o de color salmón pálido y remate de encaje negro” (*SP*, p. 144).

Con otra mirada a esa colectividad prosigue el censo de aquella sugerente diversidad; frente a los espejos que multiplican y reproducen, que identifican y distorsionan, se invoca ahora la conducta, los estados de ánimo, de vigilia, de solaz, de esparcimiento, de ocio; se alude incluso a las preferencias sexuales para completar la variedad de caracteres que definen al gremio: “La espera de las visitas las ponía irascibles. Esperaban como emigrantes, con ojos de reses, amontonadas delante de los espejos. Para entretener la nigua, unas dormían, otras fumaban, otras devoraban pirulíes de menta, otras contaban en las cadenas de papel azul y blanco del adorno del techo, el número aproximado de cagaditas de moscas; las enemigas reñían, las amigas se acariciaban con lentitud y sin decoro” (*SP*, p. 144).

Bajo el signo del humor, inicia su catálogo de apodos, de alias, de mores o sobrenombres tan característicos y propios de esos espacios y estratos sociales; secuencia que subraya el anonimato y la deshumanización de las

pupilas, al mismo tiempo que, a través de ese recurso, construye un mundo irónico, deforme y humorístico, nómina que destaca no sólo por su carácter lúdico, sino por su intención caricaturesca:

Casi todas tenían apodo. *Mojarra* llamaban a la de ojos grandes; si era de poca estatura, *Mojarrita*, y si ya era tarde y jamona, *Mojarrona*. *Chata*, a la de nariz arremangada; *Negra*, a la morena; *Prieta*, a la zamba; *China*, a la de ojos oblicuos; *Canche*, a la de pelo rubio; *Tartaja*, a la tartamuda.

Fuera de estos moteos corrientes, había la *Santa*, la *Marrana*, la *Patuda*, la *Mielconsebo*, la *Mica*, la *Lombriz*, la *Paloma*, la *Bomba*, la *Sintripas*, la *Bombasorda*” (*SP*, p. 144).

Por otro lado, en *Santa*, novela mexicana temprana sobre el mencionado tópico, se pueden corroborar características y procedimientos semejantes; de manera casi puntual van apareciendo los mismos recursos que, sin embargo, son presentados y desarrollados desde otras perspectivas. Esa notable semejanza, coincidencia o repetición, permite caracterizar a la prostitución y a la prostituta como un bien definido y establecido esquema, guión o cliché de éstas y de muchas otras novelas.

Federico Gamboa presenta asimismo al personal en conjunto, pero lo realiza con un sentido desprovisto de humor, ajeno a la distorsión, a la deformación, a la caricatura; en *Santa* el tono es solemne, serio y, en ocasiones, con aspiraciones de elegancia clásica, elíptico; como este breve comentario del agrupamiento femenino, situado en un juzgado: “De suerte que el desfile de las prostitutas, aunque esperado y sabido, alegró a la sala. La conjunción de las diosas fue amigable; los sacerdotes de Temis acogieron del mejor talante a las sacerdotisas de Venus” (*S*, p. 248); o simplemente anota: “dueñas”, “encargadas” y “pupilas” (*S*, pp. 136-137).

Frente al fuerte y agresivo “olor acre de marisco viejo” al cual recurre Asturias para transmitir las sensaciones que producen aquellas mujeres de la casa de asignación, o, para referirse a esta última, la “hedentina de esperma viejo” (*SP*, p. 138), Gamboa recurre también a efectos sensoriales pero de raigambre realista y objetiva: “y en la atmósfera acres olores a vino y a tabaco” (*S*, p. 20); utiliza además otros sentidos; por ejemplo, Elvira, la dueña del local, expresa así sus peculiaridades y diferencias: “Nosotras sabemos muy distinto, picamos, en ocasiones hasta envenenamos, y ellas [sus novias y esposas] no, saben igual todos los días, y se someten, y los cansan...” (*S*, p. 30).

La animalización risueña, ingenua y amable de Asturias (*Mojarra, Mojarrita, Mojarrona*) o apenas alusiva y comparativa (“Esperan como emigrantes, con ojos de reses”) contrasta fuertemente con la agresiva y pesimista de Gamboa, quien sin concesiones ni miramientos expone sus juicios: “A la mirada bonachona de Elvira, que se dignó acompañar a su ganado en obsequio de la nueva res”(S, p. 33); “Parada en medio de su ganado sumiso, babeaba de ira, examinábalas una por una, golpeábase los grasos muslos flácidos, que recibían el golpe trepidante como pernils marnidos o gelatinas a punto de derretirse” (S, p. 251).

Con relación a la breve y sutil alusión homosexual, esbozo de lesbianismo, bosquejada y sugerida apenas en Asturias; Gamboa, por el contrario, le dedica un amplio pasaje, donde el narrador se regodea y solaza en una larga y detenida explicación; el asunto, ciertamente, le sirve para ilustrar con creces el sentido de la perversión, la degeneración, el desvío, la enfermedad y el mal social que habían de ser denunciados:

Vaya, la propia *Gaditana*, apasionada igualmente de Santa por efecto no de una perversión, sino de una perversidad sexual luengos años cultivada [...] Santa abominaba de la práctica maldita (S, p. 144).

Era el vicio antiguo, el vicio ancestral y teratológico que de preferencia crece en el prostíbulo, cual en sementera propicia en la que sólo flores tales saben germinar y aun adquirir exuberante lozanía enfermiza de loto del Nilo; era el vicio contra la naturaleza; el vicio anatémizado e incurable precisamente porque es vicio, el que ardía en las venas de la *Gaditana* impeliéndola con voluptuosa fuerza a Santa, que lo ignoraba todavía, que quizás no lo practicaría nunca, contentándose, si acaso, con probarlo, escupir y enjuagarse, según escupimos y nos enjuagamos cuando por curiosidad inexplicable y poderosa probamos un manjar que nos repugna (S, 145-146).

En esta secuencia de paralelismos, aproximaciones y contrastes, aparece también el uso de apodos o sobrenombres; cuya escasa mención no tiene la abundancia ni la intuición e intención humorística y deformante de Asturias; en Gamboa su presencia es mínima y apegada de nuevo a una preocupación cientificista y objetiva: la *Gachupina*, la *Gaditana*, el *Jarameño*, apodos de orden toponímico, “Y la *Zancuda* —una pobre muchacha de aspecto tuberculoso” (S, p. 33), o *Ravioles*, cantinero del Tívoli Central, cuyos orígenes explica el propio narrador: “con el apodo que le inventaran por mor de su pésimo genio y de su nacionalidad” (S, p. 105).

En *Santa* se hace mención de los “masculinos”, el grupo de individuos que frecuentan la casa de pupilas donde ella se desempeña; al respecto se presenta una relación sobria, somera y precisa que da cuenta y enlista la diversidad de clientes: “... entre tantísimo caballero había padres de familia, esposos, gente muy adinerada y muy alta, unos católicos, otros librepensadores, filántropos, funcionarios, autoridades” (S, p. 75). En cambio, en la presentación de la asidua clientela de *El Dulce Encanto*, Asturias, de nueva cuenta, conforma una sugerente y animada composición, ajena a un mero enunciado, pues a cada tipo de asistente le dedica, de acuerdo con su profesión o actividad, un comentario de su actitud en aquel recinto de placeres:

También caían en las primeras horas de la noche muchachos inexpertos [...] Después iba alternándose la clientela seria. El bienfamado hombre de negocios, ardoroso, barrigón. Astronómica cantidad de vientre le redondeaba la caja torácica. El empleado de almacén que abrazaba como midiendo género por vara, al contrario del médico que lo hacía como auscultando. El periodista, cliente que al final de cuentas dejaba empeñado hasta el sombrero. El abogado con algo de gato y de geranio en su domesticidad recelosa y vulgar. El provinciano con los dientes de leche. El empleado público encorvado y sin gancho para las mujeres. El burgués adiposo. El artesano con olor a zalea. El adinerado que a cada momento se tocaba con disimulo la leopoldina, la cartera, el reloj, los anillos. El farmacéutico, más silencioso y taciturno que el peluquero, menos atento que el dentista (SP, p. 145).

Otro de los personajes cliché, estricto molde, que aparece en ambas novelas es el pianista; en *Santa*, Hipólito desempeña ese papel: ciego, enamorado y protector de la protagonista; desde la perspectiva del novelista mexicano, ya en la presentación inicial del instrumento, la descripción está orientada a enfatizar el pesimismo y el impostergable destino de aquella colectividad: “En un rincón un piano vertical sin cerrar lucía su teclado, que en la penumbra parecía una dentadura monstruosa.” (S, p. 20). Con este antecedente, la presentación totalmente predecible de Hipólito se lleva a cabo con elementos oscuros, negativos, de incuestionable crudeza: “¡Qué lindamente tocaba y qué horroroso era!... Picado de viruela, la barba sin afeitar, lacio el bigote gris y poblado, la frente ancha, grueso el cuello y la quijada fuerte. Su camisa puerca y sin zurcir en las orillas del cuello y de los puños, la corbata torcida y ocultándosele tras el chaleco; las manos

huesosas, de uñas largas y amarillentas por el cigarro, pero expresivas y ágiles” (S, p. 36). Alrededor de esta grave invidencia se organiza un amplio listado de rasgos y defectos desastrosos, que convierten al músico en una bestia, y hacen de estos personajes, Santa e Hipólito, una elemental parodia de la bella y la bestia; en medio de aquella sombría descripción, lo único redimible, a pesar de su repugnancia, son sus “expresivas y ágiles” manos.

El equivalente en Asturias, en cambio, es un delirio; desde la presentación del ambiente, la identidad con el instrumento, la voz, sus expresiones, la descripción de su atuendo, el singular comentario a su viruela —semejante a la de Hipólito—, todo ello hace de este músico un ser desenfadado y ambiguo:

Las parejas bailaban al compás y al descompás con movimiento de animales de dos cabezas. Tocaba el piano un hombre pintarrajeado como mujer. Al piano y a él le faltaban algunos marfiles. “Soy mico, remico y plomoso” respondía a los que le preguntaban por qué se pintaba, agregando para quedar bien: “Me llaman Pepe los amigos y Violeta los muchachos. Uso camisa deshonesta, sin ser jugador de tenis, para lucir los pechos cucurucú, monóculo por elegancia y levita por distracción. Los polvos —¡ay, que mal hablado!— y el colorete me sirven para disimular las picaduras de viruela que tengo en la cara, pues han de estar y estarán que la maligna conmigo jugó confeti... ¡Ay no les hago caso, porque estoy con mi costumbre!” (SP, p. 146)

La alusión sexual mencionada por el músico aparece maquillada, oculta y transparente justamente en la referencia a “los polvos”, expresión que al ser autosancionada, se desentraña y se pone al descubierto.

En resumen, Federico Gamboa y Miguel Ángel Asturias coinciden así en el tratamiento de la prostitución; con recursos distintos y objetivos diferentes, cada novela ofrece un punto de vista, su propia solución estética sobre este motivo. Esas secuencias aparecen reelaboradas y reescritas en múltiples relatos latinoamericanos que a su vez sirven para conformar una vasta stirpe, una tradición y una historia, pues como resume Jean Franco: “Un buen número de novelas abordaron el tema de la prostitución”;⁶ novelas semejantes, del mismo periodo, a la de Gamboa, son *Juana Lucero* y

⁶ Jean Franco, *La cultura moderna en América Latina*, tr. Sergio Pitlor, Grijalbo, México, 1985, p. 72.

Nacha Regules; más tarde además: *Tres tristes tigres*, *La casa verde*, *Pantaleón y las visitadoras*, *La casa que arde de noche*, entre algunas otras, abordaron el asunto.

El oficio de Santa, como se mencionó, se convierte y se transforma en un lugar común; se hace canon. El personaje con su propia figura establece un esquema, una forma, un tipo. El hallazgo de su autor fue la conversión de Santa en un modelo. Santa pecadora fija un perfil y, por ello, se transfigura también en un motivo de la cultura popular; desde “El brindis del bohemio” donde, entre otros reconocimientos, se hace un elogio a la mujer pública: “por esas pasiones voluptuosas/ que el fango de placer llena de rosas/ y hacen de la mujer la cortesana”,⁷ hasta un vasto e innumerable repertorio de canciones, donde se repite la misma anécdota: “¿Por qué te hizo el destino pecadora?”;⁸ “porque al fango rodaste/ después que destrozaron tu virtud y tu honor”;⁹ “Amor de la calle,/ que vendes tus besos/ a cambio de amor”;¹⁰ “la caprichosa vida,/ convirtió en un mercado tu frágil corazón”,¹¹ “ya que la infamia de tu cruel destino/ marchitó tu admirable primavera”;¹² “cada noche un amor,/ distinto amanecer/ diferente visión”;¹³ interrogantes y lamentaciones de exaltados himnos y elegiacas composiciones a la prostituta que literalmente comparten créditos con un vasto y nada despreciable catálogo de películas mexicanas: *Amor de la calle*, *Amor perdido*, *Amor vendido*, *Amor y pecado*, *Aventurera*, *La bien pagada*, *Cabaret Shangai*, *Cabaret trágico*, *Cabaretera*, *Casa de perdición*, *La mujer del puerto*, *Mujer con pasado*, *Mujeres de cabaret*, *Pervertida*, *Salón México*, *Sensualidad*,¹⁴ por mencionar las más destacadas. Letras

⁷ “El brindis del bohemio”, popular poema de Guillermo Aguirre y Fierro (1887-1949); cfr. *Ómnibus de poesía mexicana*, pres., comp. y notas Gabriel Zaid, Siglo XXI Editores, México, 1972, pp. 491-495.

⁸ Agustín Lara, “Pecadora”, en *Cancionero popular mexicano*, selec., recop. y textos Mario Kuri-Aldana y Vicente T. Mendoza Martínez, Conaculta, México, 1991, v. 2, p. 381.

⁹ Chucho Navarro, “Perdida”, en *ibid.*, v. 2, p. 300.

¹⁰ Fernando Z. Maldonado, “Amor de la calle”, en *ibid.*, v. 2, p. 344.

¹¹ A. Lara, “Te vendes”, en *ibid.*, v. 2, p. 366.

¹² A. Lara, “Aventurera”, en *ibid.*, v. 2, p. 375.

¹³ A. Lara, “Cada noche un amor”, en *ibid.*, v. 2, p. 381.

¹⁴ Véanse los índices y el material documental incluidos en Fernando Muñoz Castiello, *Las reinas del trópico*, Azabache, México, 1993.

y títulos donde se entonan y narran variaciones de un mismo motivo; expresiones que al recrear, repetir y multiplicar a *Santa*, indiscutible personaje de resonancia literaria, le construyen un insólito lugar, un altar profano; y, al mismo tiempo, dan cuenta de una singular y numerosa progenie popular.

DEL CANON A LA PARODIA:
POSIBLE DIÁLOGO ENTRE SANTA Y LA DIABLESA

ANA ROSA DOMENELLA
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

Soy la advenediza
la perturbadora
la desordenadora de los sexos
la transgresora.

Hablo la lengua de los conquistadores
pero digo lo opuesto de lo que ellos dicen.

CRISTINA PERI-ROSSI, "Condición de la mujer"

I

Para conmemorar los primeros cien años de *Santa*, novela considerada como "el primer *best-seller* mexicano",¹ intentaré poner a dialogar la más famosa novela del escritor y diplomático del Porfiriato con otra novela, publicada en nuestro final de siglo por una escritora nacida en Tamaulipas en 1964: me refiero a Cristina Rivera Garza y a *Nadie me verá llorar*.²

¹ Para 1918 (o sea a los quince años de su publicación) llevaba 30,000 ejemplares vendidos y para el año de la muerte de Federico Gamboa, en 1939, la cifra ascendía a 60,000 ejemplares y a diez ediciones, dentro del ámbito nacional. Cfr. José Emilio Pacheco, "Prólogo" a Federico Gamboa, *Diario (1892-1939)*, Siglo XXI Editores, México, 1977, pp. 15 y 22.

² Cristina Rivera Garza, *Nadie me verá llorar*, Tusquets, México, 1999. Todas las citas, cuya página se indicará entre paréntesis, corresponden a esta edición.

También esta primera novela de la joven poeta y narradora, de profesión historiadora, ha merecido reediciones y elogios,³ luego de obtener diversos premios: el Premio Nacional de Novela José Rubén Romero, convocado por el gobierno de Michoacán y el Instituto Nacional de Bellas Artes, en 1997; el Premio Nacional de Novela, convocado por IMPAC, CONARTE y el ISTEM, en 2000; y posteriormente el Premio Sor Juana Inés de la Cruz, en el marco de la Feria Internacional del Libro en Guadalajara.

Según consta en sus caudalosos *Diarios*, el 11 de mayo de 1902 Gamboa respondía a los temores de su sobrino por las consecuencias que una novela sobre la prostitución podría acarrearle en su carrera diplomática con su obstinado entusiasmo: “Seguiré arrojando al rostro del público, libros y libros, obligándolo a que los compre y a que los lea”.⁴

La escritora contemporánea quizás no previó el éxito que lograría con su primera novela, cuya protagonista es una mujer encerrada treinta y ocho años por loca, en *La Castañeda*, y que en su juventud ejerciera la prostitución bajo el “nombre de guerra” de “La Diablesa”. Pueden apuntarse algunos paralelismos en la producción de estas dos novelas escritas en los límites de dos finales de siglo, por autores que ejercen profesiones “afines” a la literatura para cada uno de sus contextos: la diplomacia en los finales del XIX y la cátedra universitaria a finales del XX. Ambos parten de un estudio concreto de la realidad, debido al modelo experimental del naturalismo, elegido por Gamboa, y por la práctica profesional con “historias de vida” en el caso de Rivera Garza.

Aunque Federico Gamboa había publicado tres novelas anteriores —*Apariencias*, *Suprema ley* y *Metamorfosis*—, tiene entre 36 y 38 años cuando escribe *Santa* (fechada en Guatemala 1900 y Villalobos 1902), mientras que Cristina Rivera Garza tenía 33 años cuando la novela es premiada por primera vez, en Morelia, y 35 cuando se publica.

Otro nexo posible entre las dos novelas pasa por una anotación de Federico Gamboa hecha en su diario el 14 de agosto de 1934, que ignoro si conoce nuestra joven novelista, cuando escribe sobre la representación de *Santa*. Comenta el escritor el curioso homenaje que recibiera una tarde de verano, cuando se asomó a la ventana de su dormitorio a contemplar las sierras, en aquellos años —podemos añadir— aún la ciudad se preciaba

³ Carlos Fuentes publica una elogiosa reseña de esta novela: “Melodrama de la mujer caída”, en *Babelia* (supl. de *El País*), 11 de enero del 2003, p. 8.

⁴ Federico Gamboa, *Mi diario III (1901-1904)*, Conaculta, México, 1995, p. 102.

de ser “la región más transparente del aire”. Gamboa observó a dos “jóvenes alienadas” en el jardín de la clínica psiquiátrica colindante a su casa. Después de saludarlo, una de ellas, “con no mala voz”, canta la canción que Agustín Lara compuso para *Santa*, y al concluir se la ofrecen. El comentario del escritor es que estas internas, “en un raptó de lucidez”, lo identificaron y quisieron halagarlo, pero lo que lograron fue impresionarlo “hondísimamente con ese calderón de lucidez en sus cerebros desequilibrados”.⁵

Sin embargo, junto a estas afinidades o coincidencias, ambas novelas son muy distintas por estar escritas, con un siglo de diferencia, por un escritor (hombre) y por una escritora (mujer) y porque nuestra lectura privilegia las diferencias genéricas y marca el derrotero seguido desde el canon naturalista y androcéntrico a la parodia “posmoderna” y feminista, en cuanto a la construcción de las dos protagonistas. Que a finales del siglo XX se pueda parodiar este “clásico” nacional es prueba de que aún es un texto vigente y/o productivo.

II

Por otra parte, es visible que el naturalismo coincidió con la fatiga del folletín y la novela rosa y apresuró el advenimiento americano a la conciencia contemporánea de sus problemas sociales.

GUILLERMO ARA, *La novela naturalista hispanoamericana*

El propósito voluntarista de Federico Gamboa, que citamos de su diario, de que obligaría al público a que comprara y leyera sus libros, se contraponen con la premisa del crítico y novelista francés Daniel Pennac, quien en su ensayo *Como una novela*⁶ afirma que el verbo *leer* no tolera imperativo,

⁵ El episodio se incluye en el tomo VII de *Mi diario* y la información me la proporcionó, generosamente, Rafael Olea Franco, quien no sólo organizó el congreso sino que también ofreció apoyo logístico a los participantes. Véase Federico Gamboa, *Mi diario VII (1920-1939)*, Conaculta, México, 1996, p. 322.

⁶ Daniel Pennac, *Como una novela*, tr. Moisés Melo, Norma, Bogotá, 1993.

como sí ocurre con otros verbos, como amar o soñar. ¿Cómo leer o releer *Santa* a principios del siglo XXI? ¿O cómo se leyó dentro de la tradición literaria de México este “melodrama de la mujer caída”, escrito en una época de supuesta “paz social y orden”, que muy pronto desembocaría en “la fiesta de las balas” revolucionaria y en la rebelión de “los de abajo”? José Emilio Pacheco sostiene que una de las claves del éxito de esta novela, a la vez escandalosa y pudibunda, surge de una cierta nostalgia por el Porfiriato y de la propuesta de arquetipos mexicanos como “la perpetua víctima del eterno martirio: La Llorona, La Malinche, La Chingada”.⁷ Por su parte, Margo Glantz afirma que el éxito de la novela de Gamboa se debe a que gira en torno de una prostituta y de un prostíbulo donde se vende “carne palpitante de pecado” o simplemente “carne de placer” y porque “hace de esa carne el objeto principal de su discurso”.⁸ Recordemos que los modelos dominantes de lectura suelen suprimir dos factores importantes: la política y el género, que son las lecturas realizadas por José Emilio Pacheco y Margo Glantz.

El canon literario es “algo menos y algo más que tradición”, afirma Noé Jitrik, y se le subordina en su aspecto ordenador, como un saber canalizado.⁹ Y añade: “en algunos casos, los proyectos marginalizantes, a veces afectan el carácter político inmediato de la literatura, pero no necesariamente implican un apartamiento o una desviación respecto de un eje literario canónico” y ejemplifica su afirmación con el caso de Federico Gamboa.¹⁰

Cómo leían las mujeres del Porfiriato puede rastrearse consultando el periódico literario *Violetas del Anáhuac*, “redactado por señoras” (como aclaraba el subtítulo), publicado entre 1887 y 1889 en la Ciudad de México bajo la dirección de Laureana Wright de Kleinhans. Junto a los consejos sobre higiene y la propuesta de una educación para la mujer “sin excesos”, estas periodistas del Porfiriato encaran una batalla campal contra la fiesta brava, los duelos y la “Escuela Naturalista” en Literatura: “¡Paul de Kock! ¡Zolá! ¡López Bago! ¡Innovadores de qué? ¡Del vicio, seguramente!”

⁷ José Emilio Pacheco, “Prólogo”, p. 25.

⁸ Margo Glantz, “Santa”, en *Esguince de cintura*, Conaculta (*Lecturas Mexicanas, Tercera Serie*, núm. 88), México, 1994, p. 35, y “Santa, Kapuscinski y el TLCAN”, en *La Jornada*, 16 de enero del 2003, p. 5a.

⁹ Noé Jitrik, “Canónica, regulatoria y transgresiva”, en Susana Cella (comp.), *Domínios de la literatura. Acerca del canon*, Losada, Buenos Aires, 1998, p. 27.

¹⁰ *Ibid.*, p. 23.

escribe María de Alba, quien, además, condena personalmente la escuela naturalista “porque no educa ni moraliza”.¹¹ Incluso sugiere que en las bibliotecas se aislen sus libros y se advierta: “Se prohíbe la entrada a la mujer”, lo que no es de extrañar dentro de la moral vigente y dentro de los cánones de lectura androcéntricos interiorizados por estas señoras “progresistas”.

Nuestras “violetas” de finales del siglo XIX sí leían y escribían, pero no ocurre lo mismo con los personajes de la famosa novela que hoy nos convoca. Ninguna de las personajes de *Santa* (ni patronas ni pupilas) leen, ni siquiera el misal. Un cambio radical se produce, entonces, con la protagonista de la novela de Cristina Rivera Garza, Matilda Burgos, quien cuando trabaja como prostituta en La Modernidad lee la popular novela de Gamboa y la escenifica. Se produce una radical transformación entre la prostituta ficcionalizada por un escritor de finales del XIX y la propuesta por una escritora de finales del siglo XX.

III

Veamos algunos rasgos y señales que permitan poner a dialogar, y a la vez confrontar, a dos protagonistas femeninas que son creadas con casi un siglo de distancia pero que habitan, dentro de la ficción, un mismo espacio urbano y una época cercana y, por momentos, superpuesta.

Santa, así sin apellido, es huérfana de padre y vive con su madre y sus dos hermanos en Chimalistac, que a finales del siglo XIX aún es un pueblo alejado de la ciudad. Adolescente se enamora de un alférez que la seduce y abandona, y a los 19 años, tras un aborto espontáneo y el repudio de la familia, llega como pupila al prostíbulo de Elvira, “La Gachupina”, en el centro de la ciudad. El narrador nos la presenta en ese momento de pasaje de una vida simple y provinciana al lujo y a los espacios públicos y degradados. Luego, y a instancias de su primer cliente, otro militar, Santa recuerda su pasado. Matilda Burgos, cuyo nombre artístico será por voluntad propia el de Diablosa, nace en Papantla, Veracruz, y llega a la Ciudad

¹¹ Citado por Nora Pasternac, “El periodismo femenino en el siglo XIX. *Violetas del Anáhuac*”, en Ana Rosa Domenella y Nora Pasternac (eds.), *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, El Colegio de México, México, 1991, p. 413.

de México a los 15 años para acogerse a la protección de su tío paterno, médico, ya que su padre enloquece y muere por la bebida y la madre no puede mantenerla. Trabaja primero con una médica, luego en una fábrica y más tarde como prostituta, una de las industrias más lucrativas del Porfiriato, según el estudio de Luis Lara Pardo, quien afirma que 12% de la población femenina de la Ciudad de México en 1900 (que era de alrededor de 195,000 personas) eran prostitutas.¹² Pero Matilda cuenta su historia a pedido de Joaquín Buitrago, quien la fotografió como prostituta en 1908 y luego la fotografía en el manicomio de La Castañeda en 1921.

Ambas novelas ofrecen un retrato de sus protagonistas a la edad de 15 años. Santa, acompañada por su madre, pasea en la plaza de San Ángel, con vestido de muselina, algo corto de corpiño para lucir los pies bien calzados, “el rebozo terciado, trenzadas y libres las aterciopeladas crenchas negras, y en éstas, un clavel prendido”.¹³ Matilda logra vestirse decentemente gracias a la ayuda del maestro del pueblo, que se encarga de escribir al tío y llevarla al tren. Le da dinero a la madre para comprarle “un vestido de algodón, un nuevo par de zapatos y dos listones blancos para atar la punta de sus trenzas” (p. 69). En la maleta lleva “su mandil, una falda y una blusa de percal, su rebozo, una pequeña Biblia con cubiertas de cuero y tres vainas de vainilla” (*idem*).

Santa, por su parte, llega con “un lío de mezquino tamaño”, en vez de maleta, y del bolsillo de su enagua saca un duro para pagarle al cochero. Luego baja “medio oculto el cuerpo todo, bajo el pañolón que algo se le resbalaba de los hombros” (p. 22). De su vida anterior sólo conserva un “escapulario desteñido y roto como su pureza”, nos informa el monológico narrador: se lo quita y lo oculta en el cuarto.

La iniciación amorosa de las dos protagonistas que se dedicarán más tarde a la actividad sexual como profesión es muy diferente, como son diversas las perspectivas de género que las enmarcan y la época en que son concebidas. Santa conoce al alférez, éste la mira y la escoge para la seducción como cumpliendo el mandato pulsional de que la “única ética es la del placer”. Pero es importante reconocer que la joven campesina no es una “víctima”, pues goza también en el encuentro, como disfrutará (también

¹² Luis Lara Pardo, *La prostitución en México*, Librería de la Viuda de Ch. Bouret, México, 1908. Algunas de las cifras de Lara no son exactas, pero esto no cambia su significado.

¹³ Federico Gamboa, *Santa*, Aguilar, México, 1976, p. 67. En adelante se citará dentro del texto indicando entre paréntesis el número de página.

detestará y soportará, en otras situaciones futuras), el ejercicio de su sexualidad. El problema reside no tan sólo en que el galán se cansa, sino que lo trasladan y desaparece para siempre de su vida (podríamos pensar que si Gamboa hubiese escrito un folletín romántico, ese hombre reaparecería de alguna manera, por ejemplo como cliente del prostíbulo). De los siguientes amantes tan sólo con el Jarameño existe una pasión correspondida, así como con el joven del encuentro pasajero en el comienzo de su vertiginosa destrucción. Los demás son clientes más o menos atractivos, consecuentes o repulsivos, al final de su vida.

Pero regresemos a la perspectiva de ese narrador omnisciente que está tan lejos de permitirse el dialogismo con sus personajes. Cuando finalmente Santa cede a los ruegos y caricias de su amado en el “salvaje” escenario del Pedregal y no se atreve a regresar a su casa, el narrador enjuicia el hecho como “catástrofe consumada” (p. 74) o “virginidad asesinada” (p. 75). Más tarde, cuando Santa fantasea con ocultar su situación, el narrador, muy finisecular, muy masculino, nos exhibe la pérdida de la virginidad como “la infamante e incurable herida” (p. 78).

Sin embargo el cambio de estado embellece a la joven, por eso cuando Elvira la ve en la Fiesta de las Flores en San Ángel, la admira, la tasa y le promete convertirla en una princesa. Más tarde el narrador, como aceptando lo inevitable de su historia, o cediendo “al principio del placer”, nos cuenta del “cuerpo soberbio de prostituta joven” (p. 53) y en otro momento, en el apogeo de su reinado, a la Santa cortesana de moda sus amigos ricos del Sport Club la bañan desnuda en champaña, en una escena digna del maestro Zola. Sin embargo, el mandato del naturalismo o la moral del autor implícito hacen que, sin ningún dato biográfico que lo atestigüe, nuestro narrador asegure que en la sangre de la joven reviven “gérmenes de muy vieja lascivia” (p. 90). Por lo tanto la condena física y moral será inevitable. Cuando Hipólito, su único enamorado fiel (su amor no se consuma a causa del deterioro físico de Santa), la lleva a su casa, la cuida y la llena de flores, Santa confiesa “me doy asco” y le ruega que la mate. Sin embargo el grotesco y leal enamorado paga una operación para salvarla. El cáncer, enfermedad fatal y socialmente negada, en la literatura sucede a la tuberculosis (recordemos que Margarita Gautier muere tuberculosa) y antecede al sida de este final de siglo. El tumor que carcome a Santa se centra en el espacio del cuerpo en que reside la condición femenina y que, desde una perspectiva patriarcal, es condenado por la naturaleza porque se han desvirtuado sus funciones: la matriz, los ovarios. El lenguaje

moderno del cientificismo penetra también las carnes de Santa como un bisturí: “histerectomía” (p. 354) dictamina el saber médico sobre la ignorancia del ciego y sobre el cuerpo inerme de la prostituta. Santa, sabemos, no resistirá la operación y muere en el hospital, lugar donde había iniciado su oficio cuando la llevan a registrarse recién llegada a la casa de citas. Desde entonces se convertirá en un número y luego en estadística para la famosa investigación de Luis Lara Pardo sobre la prostitución durante el Porfiriato. El ejercicio de la medicina en la novela de Gamboa está reservado exclusivamente a los hombres, también el de la investigación criminalística y el ejercicio de la ley. Las prostitutas, que para los empleados de salubridad “no son mujeres sino p...”, para los abogados son causantes indirectas del crimen o testigos codiciadas por el voyeurismo masculino.

Veamos ahora cómo se inicia Matilda Burgos en el amor cuando aún no es La Diabla. Un lazo de unión entre ambas experiencias serían los consejos sobre la higiene personal. A Santa le advirtieron que debe usar “mucho agua” para protegerse de las enfermedades venéreas, en lo que el narrador da en llamar “un manual perfeccionado y truhanesco de la prostituta moderna” (p. 37). Para el tío de Matilda, que la recibe en su casa cuando llega desde la provincia, “las mujeres decentes se bañan todos los días antes de las seis de la mañana” (p. 103) y todas las patologías “estaban directamente relacionadas con la falta de higiene”. Otros de los principios en los que el médico del otro final de siglo cree y predica es que, junto con la higiene, “el trabajo era un agente civilizador” (p. 111). Por tal razón lleva a su sobrina de 16 años a trabajar con una colega, Columba Rivera, la segunda médica de México, para que la joven se haga cargo de la madre enferma. “Matilda se convirtió en el ama de llaves, sirvienta, enfermera y dama de compañía de la doctora Columba Rivera” (p. 112). El tío médico también cree que enviar a la escuela a las mujeres “es una mala inversión”, aunque no se lo dice a su colega, porque la educación atenta, según su visión androcéntrica, contra las mejores virtudes femeninas, que son “la abnegación y el sacrificio”. Además, pensaba que la educación las convertiría en “arrogantes y sin marido”. Quizás por aquel adagio misógino de “mujer que sabe latín, no consigue marido ni tiene buen fin”, que rescata Rosario Castellanos para titular uno de sus libros.

En ese contexto de ejercicio de la medicina y de disciplina de trabajo, la joven Matilda se encuentra con Cástulo Rodríguez, un joven obrero y revolucionario que entra a su cuarto huyendo de la persecución policial. El joven llega herido y antes de perder el sentido sólo atina a reconocer

que el cuarto no es el de una sirvienta. Es 1905, Matilda lleva un lustro en México y tiene veinte años; el joven tiene dieciocho y lleva consigo un papel con su nombre y su posición en el mundo con faltas de ortografía, es el “azote de los patronos y la rabia de los desamparados” e invita a unirse a la lucha contra la dictadura. Matilda lo desnuda y lava como hace con la anciana a su cuidado y luego le quita la bala del omóplato con cuchillos de la cocina (desinfectados) y un libro de anatomía tomado de la biblioteca del tío. Lo deja encerrado e inconsciente mientras va a su trabajo y comete inesperados errores domésticos por su distracción. Columba cree que está enamorada y le advierte que es lo peor que le puede pasar a una mujer. Matilda llora porque sabe que ha actuado fuera de la ley y de la autoridad familiar. El desnudo que se expone ante los ojos del lector/a no es la mórbida redondez fragmentada de Santa, sino que el narrador/a, a través de la mirada de la muchacha, nos descubre el cuerpo masculino como un mapa de una región desconocida. Si el vello negro entrevistado de Santa es tan sólo el de la axila, en Cástulo “su cuerpo es lampiño como el de un recién nacido. No hay vellos en el pecho, brazos o piernas. El vello púbico parece pelusa, dulce de algodón, cabello de ángel” (p. 116).

La mirada de la joven es maternal, pues no ha conocido aún el amor. Ha aprendido el arte de la medicina sin estudiarlo, por eso cura a Cástulo y le inyecta pequeñas dosis de morfina para evitar el dolor. A través de él conocerá a la primera Diamantina, profesora de música, joven viuda y conspiradora. En ella confluyen y se anudan los hilos de las historias narradas, porque Diamantina Vicario ha sido, además, el primer amor de Joaquín Buitrago, el fotógrafo de prostitutas y de locas, a quien Matilda narra su historia. Matilda no habla de la casa de los tíos a sus nuevas amistades y, añade la voz narrativa, “ni siquiera en los momentos más íntimos, en los momentos en que yace desnuda al lado del cuerpo de Cástulo, se atreve a desatar el nudo de sus silencios” (p. 126). Por su parte, a Cástulo, que la visita de noche usando las ramas de los árboles como escalera, al igual que en la ocasión de su huída, le producen “dolores de conciencia” sus amores con la sobrina de uno de sus enemigos, pero también “un gozo casi perverso” (*idem*). El gusto es por saber que está cometiendo un acto ilegal, “un robo”. Cástulo es obrero de las fábricas del Buen Tono, trabaja doce horas y su cuerpo está impregnado de un fuerte olor a tabaco. “Desnudo parece aún más joven, frágil”. “Sus movimientos sobre la cama son mínimos y también son pocos los gemidos” (p. 127). Los jóvenes van tejiendo una relación sin compromisos, basada en la confianza y la camaradería,

exenta de pasiones. Nunca hablaron de amor, y cuando Cástulo se va para seguir su lucha, le deja de recuerdo una fotografía de Diamantina dedicada a él y con las iniciales JB (o sea Joaquín Buitrago). Matilda trabaja primero como obrera y vive en una vecindad donde ayuda a las demás mujeres y la llaman “la doctorcita”; nunca habla de su vida anterior. A Matilda la despiden por faltar al trabajo el día que lleva al hospital a la compañera de vivienda, quien se ha desplomado sobre una máquina. Los médicos la desahucian y muere. Matilda se hace cargo de dos hijos ajenos y con naturalidad opta por la prostitución para sobrevivir. La voz narrativa informa que en la Ciudad de México “doce por ciento de las mujeres entre quince y treinta años eran o habían sido prostitutas alguna vez en sus vidas. Muchas eran huérfanas y solteras, aunque las había también viudas, casadas y con hijos” (p. 142).

Matilda se inventa una historia de amor furtivo. Y aquí entra el nexo con la novela de Gamboa:

Mintiendo con destreza relató su seducción a manos de un estudiante de leyes y, con los ojos humedecidos, contó en detalle su cruel abandono y la conocida expulsión de la casa paterna. Todas habían relatado la misma historia desde que Santa la hiciera famosa y todas habían comprobado su eficacia. A los hombres que les pagaban por sus servicios se les ablandaba el corazón y la cartera. La historia, además, los dejaba convencidos de que fornicar había sido en realidad una obra de caridad. Así tanto los hombres como sus ramerías salvaban, por partes iguales, la moral (p. 142).

Se produce entonces en la novela de finales del siglo XX, escrita por una mujer, un total cambio de perspectiva frente al fenómeno de la prostitución y frente a la iniciación sexual femenina. Una mirada más sociológica, menos prejuiciada y más documentada, pero fundamentalmente, una visión que incluye a “la otra mitad del mundo” y que es deliberadamente antidramática.

IV

Lo sabemos bien, la cuestión radica en la universalidad. La humanidad es masculina.

Lo masculino denota generalidad donde nosotras, las mujeres, somos entendidas, tal vez, como simples accidentes. Mucha tinta y hasta quizá algo de sangre (menstrual casi siempre) ha corrido para luchar contra esa invisibilización de la mujer. A veces con éxito y otras no tanto.

LUISA VALENZUELA, *Peligrosas palabras*

Veamos de qué modo se parodia la famosa novela de Gamboa y su personaje protagónico en *Nadie me verá llorar*. La etimología griega de la palabra “parodia” remite a “contracanto” o “canto paralelo”. Para Julia Kristeva, la parodia moderna es una *imitación* “con *diferencia crítica*” de un *discurso preexistente*. “La presencia de la distancia irónica es una *conditio sine qua non* para activar la competencia del lector y, en el nivel pragmático, producir toda una gama de efectos: desde una degradación cómica, a través de la transformación lúdica del original, hasta su recreación respetuosa”.¹⁴ Pienso que en Rivera Garza encontramos tanto el reconocimiento al novelista canónico como la irrisión.

El capítulo 5 de la novela de Rivera Garza inicia con el viaje de la protagonista y su amigo, el fotógrafo Joaquín Buitrago, desde Mixcoac, sede de La Castañeda, hasta la Ciudad de México, en marzo de 1921. Matilda le relata una historia anterior, cuando Joaquín la fotografió por primera vez en el prostíbulo (volvería a hacerlo años después en el manicomio). Era 1908 y “nunca se imaginó que algún día la volvería a ver; nunca se imaginó que la vida de Matilda llegaría a ser la clave de su propia vida” (p. 103). Joaquín le pregunta si está soñando y ella le contesta que sí y la memoria le recuerda a “dos mujeres [que] se ríen juntas. Sus ecos” (p. 133). El narrador/a irrumpe con información extraficcional: “En 1903, el escritor y diplomático mexicano Federico Gamboa publicó *Santa*, su novela

¹⁴ J. Kristeva citada por Elzbieta Sklodowska, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, John Benjamins Publishing, Amsterdam, 1991, p. 12.

más vendida” (*idem*). Y a continuación resume su trama y comenta que “los hombres letrados de clase media pagaron con gusto por la historia para verse reflejados en sus páginas y lavar su corazón con un perdón tardío” (p. 134). Después nos informa que Diamantina Vicario la leyó gratis gracias a los préstamos del dueño de la librería Saldívar y se rió. Diamantina, la primera, es un personaje del cual la protagonista recibe lecciones de piano, de resistencia revolucionaria y de género. Para Matilda, Diamantina es la segunda mujer con gafas que ve en su vida (la primera es la doctora con quien trabaja como asistente y enfermera), pero “a diferencia de Columba, es hermosa, casi bella, graciosa, llena de vida” (p. 121). La joven viuda vestida de overol se convierte en la mujer ideal de Matilda. Y cuando la joven comienza a frecuentar su casa de Mesones 35 y a poner orden en el caos, la mujer pregunta si no quiere casarse con ella y le aconseja que el cuarto que debe limpiar está detrás de sus ojos, en su cabeza. “Las mujeres deben entrar al cielo con libros, con música, no con escobas y trapos viejos, damita. Ponte lista” (p. 129). En la parodia de la repetida geometría sentimental del folletín decimonónico, Diamantina es el primer amor de Joaquín Buitrago y luego, con Matilda, comparten la misma “piel de chocolate y tabaco” de Cástulo, el joven obrero que se refugia en el cuarto de Matilda, la cual le cura sus heridas, después de lo cual se aman sin promesas ni palabras de amor. Pero Diamantina Vicario muere en diciembre de 1906, en el levantamiento de Cananea o rumbo a la huelga, y después de la despedida definitiva con Cástulo y el grupo de revolucionarios antiporfiristas, Matilda se convierte en obrera y después en prostituta. Matilda inicia su nueva profesión en casas de cita sin licencia. Allí, y debido a una pelea con unos clientes y luego con representantes del orden, conoce a la segunda Diamantina.

Cuando Diamantina Vicario leyó *Santa*, después de reírse se indignó por “la moralina de la historia y su lenguaje tremendista” e interrumpiendo la lectura vociferó: “—Este hombre es un idiota— [...] ¡Mira que poner a hablar en francés al fantasma de la estúpida de Santa en el prefacio!” (p. 134). La voz narrativa nos informa que años después, cuando Matilda leyó la novela, no sólo le dio la razón a Diamantina sino que también se indignó. “Para entonces su nombre de guerra era ya el de «La Diablesa»” (*idem*), y se había prometido una y otra vez que “nadie la vería llorar”.

Ricardo Piglia afirma en una entrevista que “la parodia trata de hacer ver el anacronismo” del modelo y, también, que “no hay parodia si no hay

cambio de función”.¹⁵ Tanto el anacronismo como el cambio de función están presentes en la novela de Rivera Garza.

Las transformaciones son profundas en las lecturas y la escritura de mujeres en el transcurso de un siglo. El tratamiento del tema de la prostitución cambia de signo y de punto de vista. Es una joven prostituta, no víctima, que decide inventarse historias de engaños y caídas para recibir mayor paga de sus clientes, que no sólo se permite leer la novela paradigmática de Gamboa sino también escenificar ciertas escenas y, lo que pareciera una audacia mayor, hacer el amor, gozosamente, con su compañera Ligia, la segunda Diamantina, sobre las páginas del libro. El paralelismo con Santa y “La Gaditana” se explicita en la novela; la voz narrativa comenta que Santa sólo logró entender las “nada sutiles” insinuaciones de su colega “gracias a la atinada intervención masculina” (p. 145) de Hipólito: “Cuando «la Diablesa» y «la Diamantina» leyeron el pasaje juntas, no sólo no pudieron evitar las carcajadas sino que además hicieron el amor sobre las páginas del libro. ¡Ay, pobre embajador Gamboa, tan cosmopolita y tan falto de imaginación!” (p. 145).

También ellas, acompañadas por la música de un piano, comienzan a poner en escena ciertos cuadros que autotitulan, antidramáticamente, como: *Enfermedad, Cárcel, Hospital, Neurastenia y Reglamento*, a pesar de que un pintor y cliente —Santos Trujillo— trata de convencerlas de cambiar los nombres por otros más “atractivos”, según su óptica masculina y decadentista: *Las Ninfas, Las Odaliscas* o *Delirio*, a lo que ellas se niegan por ridículos. El artista insiste y para convencerlas les dice que esos nombres “siempre ponen calientes a los hombres”, y entonces ellas le contestan: “¿Y quién te dijo que esto lo hacemos para los hombres, Santos? Si quieren venir que vengan, y que se vengan también de paso, pero todo esto es para las muchachas, ¿entiendes?” (p. 148). Sin embargo aceptan que se les añada luces de colores, un fonógrafo y telones pintados que se sugieren como expresionistas: “brochazos agresivos de colores eléctricos y con los dibujos de rostros francamente desfigurados” (p. 149). El éxito mayor lo logran con *Santa*:

Para divertirse, “la Diamantina” quiso representar una parodia de Santa y se salió con la suya. Mientras ella misma se hizo cargo de transformar a la

¹⁵ “La lectura de la ficción”, entrevista con Mónica López Ocón incluida en Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Universidad de Santa Fe (*Cuadernos de Extensión Universitaria*, 9), Santa Fe, 1986, p. 42. Esta entrevista fue publicada originalmente el 24 de abril de 1984 en *Tiempo Argentino*.

provinciana estúpida en una dama con alas de dragón, Matilda se convirtió en un hombre de frac cuya inocencia e ignorancia del bajo mundo le ganaron el apelativo de “el Menso”. Ninguna de sus piezas produjo más risas y más aplausos entre la concurrencia, y fue gracias a ella que consiguieron trabajo en La Modernidad (p. 149).

La Modernidad era una casa de citas por Salto del Agua, con un dueño que era un “aristócrata venido a menos cuya única debilidad consistía en vestirse de mujer” (p. 149); se hacía llamar madame Porfiria y quedó fascinado por el espectáculo. Los juegos de espejos y parodias se suceden y marcan el gusto *art decó* de la época. Además de los cuadros de Santos Trujillo, La Modernidad tenía dibujos de Julio Ruelas, una copia del cuadro *La Domadora* que representaba “¡la eterna lucha de los sexos!”: bocetos de cristos andróginos de Ángel Zárraga. La copia en mármol de *Malgré tout* de Jesús Contreras, junto con el dato del premio en la Feria de París, es otro de los lazos comunicantes con la novela de Gamboa, que está dedicada a dicho escultor. Pero el exotismo de moda se completaba con “penachos con plumas de pavorreal, estatuillas de sospechosa ascendencia maya y bajorrelieves con la figura de Cuauhtémoc” (p. 150). A diferencia de los héroes patrios de los cuadros en oficinas públicas que debe frecuentar Santa en sus registros reglamentarios, surgen aquí figuras prehispánicas descontextualizadas de sus espacios. Por su parte, Matilda y Ligia continuaron con las presentaciones de obras con nombres en francés, inglés o náhuatl que reflejaban la influencia de la modernidad y el cosmopolitismo en boga. “Ninguna, sin embargo, logró superar el éxito de su parodia de Santa” (p. 151). “«La Diabla» empezó a tener fama de andrógina” y “la Diamantina” “combinó su amor por los brillantes con túnicas de estilo prehispánico para crearse una personalidad exótica y vanguardista a la vez” (*idem*). La clientela de La Modernidad es selecta y esnob y las ganancias se multiplican para Porfiria y sus pupilas.

Sin embargo, las amigas exitosas abandonarán los aplausos, el espectáculo y la pareja lésbica por sendos y sucesivos “Jarameños”. El primero, que conquista a Ligia, es un “hombre de tez morena y modales atrevidos, un comerciante de licores con cierta debilidad por las apuestas” (p. 155). El mismo golpe de adrenalina que buscaba en el juego y las peleas de boxeo para salir de la rutina, le ocurrió con Ligia. “Éste es «el Jarameño», ¿verdad? —le preguntó Matilda mientras la veía doblando vestidos y colocando sus cajitas de joyas en una maleta. Más que de rabia, su

voz estaba llena de ironía” (*idem*). Ligia le contesta que “es el sueño de toda puta” y que ella debería hacer lo mismo porque La Modernidad no duraría toda la vida. Matilda le recuerda el final de la relación de Santa con el torero y la muerte en una sala de operaciones. Su amiga le contesta: “Tú, «Diablesita», no crees en el amor” (*idem*). Luego Porfiria trata de consolarla y le dice que “la verdadera dictadura es la de la pareja de hombre y mujer” (*idem*). Matilda va al piano y toca la primera pieza que ejecutó con Diamantina Vicario: el himno nacional, y los acordes “sonaban tan tristes que parecía que el país entero estaba perdido. La guerra había terminado y Matilda se encontraba, como siempre, en el campo de los vencidos” (p. 156). El amor de Matilda se llamó Paul Kamàc: un ingeniero de minas, gringo e hijo de húngaros que se enamoró de ella y de la soledad de Real de Catorce. Después de vivir juntos diez años en el desierto, él se suicida con dinamita. “El amor no se puede contar. El amor es inicuo. Está hecho de gestos anodinos y costumbres difíciles de cambiar. El amor son los años que pasan uno tras otro sin variar” (p. 168). Cuando Matilda vuelve en sí es 1918, no le creen su historia, pasa por un convento en San Luis Potosí y en la Ciudad de México la encierran en La Castañeda.

V. A MANERA DE CODA

En una entrevista con Javier Fernández, Rivera Garza le cuenta que la novela nació cuando, al investigar en el archivo de Salubridad Pública, encontró una fotografía de una interna de La Castañeda; ése fue el punto de partida para la creación de Matilda Burgos.¹⁶

La novela de Cristina Rivera Garza incluye esta lograda parodia de *Santa* pero es mucho más que eso. Sus protagonistas son perdedores por vocación o por elección. Además ambos (Buitrago y Burgos) perdieron, dice el narrador/a, “todas las grandes ocasiones históricas”. “Cuando la revolución estalló, ella estaba dentro de un amor hecho de biznagas y aire azul, y él en la duermevela desigual de la morfina” (p. 175). La modelo y su fotógrafo (“¿Qué se siente ser fotógrafo de putas?”, le pregunta Matilda, y

¹⁶ Javier Fernández, “Cristina Rivera Garza: la escritura de la distancia exacta”, entrevista reproducida en la página electrónica:

<http://www.literateworld.com/spanish/2002/especialdelmes/apr/w01/CristinaRiveraGarza.html>.

luego “¿Qué se siente ser fotógrafo de locas?”) acaban juntos en una casa vacía de Santa María la Ribera. Matilda Burgos, encerrada en su mutismo y soledad y poniendo “banderas negras en los límites de su territorio” (p. 198), asegura que ella no es esposa de nadie. La novela se cierra con el certificado de defunción del manicomio general y su voz final: “Déjeme descansar en paz” (p. 207).

En esta novela de una escritora mexicana de finales del siglo XX, la protagonista habla por sí misma y parece poder elegir sus pasos: el amor, sus preferencias sexuales, el trabajo, pero lejos de las leyes deterministas del naturalismo, la prostitución continúa siendo un problema sin salida, ya que Matilda Burgos deja por su voluntad el prostíbulo elegante pero termina en el manicomio, donde permanece durante treinta y ocho años. La ficha dice que cuenta con 73 años en el momento de morir, es soltera y no tiene ninguna religión, aunque en el expediente médico que consultó el fotógrafo en La Castañeda decía: “sin profesión. Soltera. Católica” (p. 91). En el mismo expediente que le prestó el médico también se leía: “La interna es sarcástica y grosera. Habla demasiado. Hace discursos incoherentes e interminables acerca de su pasado [...] Sufre de una imaginación excéntrica” (*idem*).

En la citada entrevista de Javier Fernández, con relación al tema de la locura de Matilda Burgos, el crítico cita la propuesta de Luce Irigaray de que la escritura de mujer “se expresa mejor en el discurso de la loca, de la mística, de la prostituta”; la escritora le responde que en una primera etapa de su investigación estuvo bajo “el hechizo de una idea más bien romántica de la enfermedad mental”. Sin embargo, con el estudio de los expedientes, aprendió que aunque algunos casos pueden vincularse a la resistencia a los lenguajes oficiales, la mayoría están confinados al silencio. Y añade: “no el disfraz del silencio, no la metáfora del silencio, sino un silencio”. La mayoría vivieron en ese lugar insalubre, sin recursos y con escasos medicamentos. “Ésa es la realidad de la enfermedad mental [...] una falta de palabras”.¹⁷ También, y según palabras de la autora, la propuesta de su novela *Nadie me verá llorar* es poder ver “esta etapa (revolucionaria) del país por medio de los ojos y las palabras de los más débiles, los derrotados, los que ingresan a los manicomios, los que no tienen salida”.¹⁸

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ Renato Galicia Miguel, “Circula su novela *Nadie me verá llorar*. Mi idea es hacer más creativa a la historia: Cristina Rivera Garza”, *El Financiero* (México), 17 de septiembre de 1999, p. 59.

OTRAS MIRADAS, OTRAS ARTES

LA MIRADA DE HIPÓLITO

MARÍA FERNANDA LANDER
Washington University in St. Louis

El retrato del lado oscuro de la burguesía mexicana de finales del siglo XIX y principios del XX que nos ofrece Federico Gamboa en su novela *Santa*, es quizás uno de los mejores ejemplos que, en el conjunto de la producción novelística del continente, expone con prosa acusadora lo que se percibía como la amenaza del asentamiento de la modernidad. Ésta representaba un difícil reto para la manutención de los valores tradicionales de la sociedad y, sobre todo, de la función que la mujer debía desempeñar en ella. A lo largo de la lectura del diario personal que mantuvo Gamboa hasta poco antes de su muerte, queda constancia de que aunque nuestro autor aplaudiese la ornamental modernización que caracterizó al Porfiriato, también desconfiaba de los cambios que en materia de costumbres esa modernidad acarrea consigo.¹ Siguiendo entonces esta línea de aprehensión y

¹ Como recuerda Daniel Gier (“El elemento español en *Santa* de Federico Gamboa”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 23.1 [1998], pp. 132-143), el conocido argumento de M. A. Sertá-Maytorena (“*Santa*: México. Federico Gamboa y la realidad histórica del Porfiriato”. *Cuadernos Americanos*, 1972, núm. 182, pp. 168-183) sobre la correspondencia simbólica entre el proceso de corrupción de Santa y el México de la época, ha dado lugar a que buena parte de la crítica de la novela haya asumido que Gamboa se oponía al régimen de Porfirio Díaz. En la lectura de su diario (Federico Gamboa, *Diario [1892-1939]*, sel., pról. y notas José Emilio Pacheco, Siglo XXI Editores, México, 1977) abundan ejemplos que dejan en claro la estimación de nuestro escritor por el Porfiriato (pp. 133-135). Por otra parte, y con respecto de la amenaza a las tradiciones y costumbres que el “progreso” representaba, basta como ejemplo la entrada de su diario del día 23 de diciembre de 1893. Allí se queja Gamboa de la penetración estadounidense en la ciudad. Así indica: “¡Con qué

resquemor frente a los nuevos tiempos, no llama la atención constatar que el personaje principal esté desde el principio condenado al fracaso. Se trata, al fin y al cabo, del recuento de la vida de una prostituta insertado en un discurso enraizado en una larga tradición didáctica que esperaba de la experiencia de lectura la mejoría moral del receptor.² De esta forma, los reveses que la protagonista tolera, y que conforman el periplo autoflagelante de su historia personal, son elementos que resultan indispensables dentro de la trama ya que se trata de la caída, y el consecuente hundimiento, de una mujer a quien el narrador utiliza, principalmente, para denigrar el vicio que hostiga a la capital mexicana. Sin embargo, en *Santa* sobresalen, gracias a lo que se descubre como la ambigüedad moral del narrador, las contradicciones que confrontaba la época con respecto del papel asignado a la mujer en la sociedad.

En la novela despunta no sólo la preocupación ante una época de cambios sociales incontrolables, sino también la exploración de las limitaciones de la moral patriarcal dominante en relación con las únicas tareas que correspondían a la mujer en la comunidad: la de madre y esposa. Pero en el discurso ficcional de Gamboa, es precisamente la ambigüedad frente a la percepción tradicional de la condición de la mujer lo que resulta relevante.³ Aunque el claroscuro moral que caracteriza la narración no fuera

conformidad incuriosa, y para mí exasperante, tolera México la lenta invasión yanqui! ¡Rótulos comerciales, hábitos, etcétera, vanse infiltrando e infiltrando en nuestro organismo nacional” (p. 52).

² En el caso de Gamboa, el didactismo de su prosa tiene que ver con una representación de la realidad que, por estar hermanada al naturalismo, busca en la exposición de los elementos que le brinda la vida cotidiana acercarse al lector para que éste reflexione sobre esa realidad. José Emilio Pacheco, en su prólogo al diario de Gamboa, señala lo siguiente con respecto de la intención autoral: “Gamboa no se dirige, ni tiene posibilidad de dirigirse, a los pobres sino a la ascendente clase media. No pertenece al pueblo al que observa con arrogancia ni tampoco al grupo dominante. [...] Encuentra su clientela en un público que busca entretenimiento, edificación moral, ayuda para explicarse el mundo en una era de grandes cambios sociales” (p. 21).

³ Para Debra Castillo (“Meat Shop Memories: Federico Gamboa’s *Santa*”, *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, 1994-1995, núm. 40-41, pp. 175-192), el valor de la novela de Gamboa descansa en el hecho de que, aunque no se acerca a un verdadero entendimiento de la sexualidad femenina, sí representa un primer paso que abre las puertas a esa discusión ya que, según esta crítica, el tema aparece en la novela de una forma imposible de ignorar (p. 191).

intención del autor, uno de los aciertos de la novela lo constituye el evitar a los lectores enfrentarse al tradicional carácter maniqueo, que en pos de un fin didáctico, tendría que proyectar su protagonista. De esta manera, la imprecisión que identifica al discurso de la novela en relación con la representación de la prostituta, entra en franca contradicción con la adhesión a la moral tradicional del autor. Por un lado, tenemos al narrador (como eco del autor) recalcando constantemente el carácter reprehensible de la conducta de Santa y, sin embargo, por el otro, y a través de la figura del pianista ciego, el narrador se acerca (y con él el lector) a la Santa víctima, y no a ese ser descalificado moralmente que ha escogido su propio camino de perdición. Ello nos conduce a resaltar la presencia de más de un punto de vista expositor de la posición de la mujer en la novela, ya que Hipólito, quien protege y se enamora de la prostituta, funciona como el instrumento de desdoblamiento de la mirada fustigadora del narrador.⁴

Es el carácter indeterminado de la representación de la protagonista lo que hace sobresalir a *Santa* del conjunto de novelas realistas y naturalistas escritas a lo largo y ancho de Latinoamérica. La ambigüedad que envuelve el discurso que construye a la protagonista la ubica en una posición media, entre víctima y victimaria, que se lee como correlato de la metamorfosis que el papel de la mujer venía confrontando en el seno de la sociedad mexicana. En ese sentido, es importante tener en cuenta que si bien durante el siglo XIX la mayoría de las mujeres que trabajaban lo hacían como sirvientas o costureras, durante el Porfiriato el número de empleadas en fábricas, oficinas públicas y comercios aumentó significativamente. A pesar de la entrada frontal de la mujer a la fuerza de trabajo, los ideólogos del Porfiriato continuaban acentuando la importancia de la

⁴ La aproximación de Elzbieta Sklodowska a *Santa* (“«No vayas a creerme santa...»: Dominación visual y control narrativo en *Santa* de Federico Gamboa”, *Symposium* 50.2 [1996], pp. 114-131) descansa en lo que ella califica como la dominación visual del narrador sobre el personaje principal. Ello genera un principio de control, fundamentalmente masculino, sobre la figura de la prostituta. Sklodowska indica que en la novela: “Para reconciliar las actitudes diametralmente opuestas de repulsión y de atracción, el narrador masculino recurre a todo un catálogo de estrategias narrativas cuyo objetivo es ejercer control sobre el cuerpo y la voz de la protagonista” (p. 128). Según Sklodowska, estas estrategias de control se encargarán de minimizar la capacidad de acción de Santa en todo lo relacionado a su situación y condición. Es así entonces como Gamboa cumple su propósito didáctico de presentarla como un ser abyecto.

educación femenina en relación con la producción de mejores madres y esposas. Todo ello, entre otras razones, como estrategia para evitar que las mujeres cayeran en la prostitución.⁵ Así, y dentro del panorama expuesto, resulta fácil verificar que el hecho de que el motivo central de la novela de Gamboa gire en torno a una practicante de lo que comúnmente se conoce como “la profesión más antigua”, está estrechamente relacionado con el crecimiento económico del periodo.⁶ Las nuevas necesidades financieras de la sociedad y el Estado impulsaron el ingreso definitivo de la mujer al mercado laboral. Pero la aceptación de ésta como sujeto productor, y la progresiva evidencia de que su confinamiento al espacio limitado del hogar no podía sostenerse debido a las exigencias económicas del día, contrariaban la percepción tradicional que del sujeto femenino se tenía entonces.⁷ La época colocó a la mujer, especialmente a la de la clase media y baja, en un callejón sin salida: ¿cómo podía ella compaginar la necesidad de salir a trabajar con la obligación de quedarse en la casa como toda buena madre y esposa?

Teniendo en cuenta esa realidad, la imagen de la prostituta le sirve a Gamboa para condenar el menoscabo de la arraigada idea que de la mujer tenía la sociedad. En otras palabras, en *Santa* la prostituta encarna, metafóricamente, la capitalización del valor de la mujer como sujeto productivo de bienes y servicios. La condena que se da a dicha situación conlleva la reafirmación del ideal femenino tradicional en la novela. Es decir, promueve la ratificación del arquetipo que proyectaba a la mujer como un ente pasivo dependiente del hombre. La historia de Santa se lee como el estandarte que predice las consecuencias que trae la salida de la mujer de su condición sumisa, hogareña y virginal. En consecuencia, las contradicciones

⁵ Véase Julia Tuñón-Pablos, *Women in Mexico: A Past Unveiled*, University of Texas Press, Austin, 1999, pp. 75-79.

⁶ Marcela Suárez y Guadalupe Ríos señalan con respecto de la situación de la mujer durante la época porfiriana: “El trabajo de las mujeres pobres se caracterizó entonces por devengar salarios inferiores a los de los hombres, ejercer jornadas dobles de trabajo al tener que alternar el del hogar con el exterior, y por convertirse en objetos de acoso sexual al romper los patrones de la feminidad tradicional y transformarse en mercancía probable” (“Criminales, delincuentes o víctimas. Las prostitutas y el estado en la época porfiriana”, *Fem*, 1992, núm. 111, p. 4).

⁷ Para un acercamiento a la situación de la mujer durante los años del Porfiriato, consúltese J. Tuñón-Pablos, *op. cit.*, pp. 73-84.

que en relación con el personaje femenino principal exhibe el discurso de la novela, en términos de condena o absolución, indiscutiblemente obedecen al hecho de que la imagen de la prostituta refleja, no sólo una clara amenaza a la percepción tradicional de la mujer y su función en la sociedad, sino que a través de ella se ponen en evidencia estrategias de control que buscan disipar lo que se percibe como una intimidación al orden patriarcal.

Aunque el resguardo de la idea tradicional sobre la actuación de la mujer salte a la vista en la lectura de la novela (a pesar de su ausencia en el plano de la representación), sorprende que dicha defensa se enfrente con un contradiscurso que cuestiona lo problemático que resulta alcanzar ese ideal. Como resultado, la percepción de Santa a lo largo de la obra es doble. Por un lado, la que la presenta como sujeto amenazador del patriarcado y que se hace manifiesta a través de la mirada del narrador; por el otro, la que la muestra como un sujeto redimible, en los términos de la moral imperante, y que es construida a través de la mirada de Hipólito. De esta manera, la ambigüedad de *Santa* se desvela específicamente y, como ya hemos anunciado, en el contrapunto que se establece entre la exposición de la vida de la protagonista y el recuento de las acciones y pensamientos del pianista ciego en su interacción con la joven prostituta. Dicho contrapunto se da gracias a que el control de la historia que intenta mantener la voz omnipresente del relato, no es inmune a lo que podríamos bautizar como fracturas de conciencia. Esta voz no parece estar lo suficientemente convencida de su tarea de censor, y deja abierto el camino para la explicación, justificación y redención de la prostituta a través de la humanidad de Hipólito. Hay que tener presente que ello no quiere decir que se descubra en Gamboa el germen de un discurso feminista.⁸ Esto no aparece en la novela, ni siquiera en forma embrionaria, porque nada podría estar más alejado de la realidad y el contexto en el que se ubican la novela y su autor.⁹

⁸ En la acertada aproximación que Debra Castillo hace del texto de Gamboa, sobresale la aserción de que aun cuando la novela sea leída a contracorriente explorando las tímidas aperturas que guían hacia la ruptura del discurso patriarcal; aun cuando se teorice sobre la feminización del texto; aun cuando se discuta la crítica social de la novela con respecto al papel de la mujer, *Santa* todavía “no transa”. Ella siempre llegará al lector a través de la voz masculina que controla su voz y su cuerpo (p. 191). Así, Castillo deja en claro la imposibilidad de calificar a Gamboa como un autor feminista.

⁹ Tuñón-Pablos afirma que, durante el Porfiriato, el feminismo al comienzo sólo

Se trata más bien de la puesta en crisis de un ideal femenino fuertemente arraigado en una sociedad que está atravesando por cambios drásticos y definitivos. No obstante, resulta paradójico que la crítica feminista, en su acercamiento a la protagonista de la novela, haya sido la que más se ha aprovechado de esa ambigüedad a la que nos referimos. Así, coincidimos con la mayoría de esas aproximaciones a *Santa* en destacar el hecho de que la protagonista sea víctima de la rigurosa ideología patriarcal que domina su tiempo y su mundo.¹⁰ Aunque en la novela de Gamboa —insistimos— no se puede hablar de feminismo, sí es posible constatar que en la narración se revelan profundas grietas en el discurso hegemónico del patriarcado. Esto se da cuando observamos no solamente cierta intención benevolente con respecto a la valoración de Santa, sino también una voluntad narrativa capaz de descubrir visos justificadores en la historia de la prostituta. Gamboa bien que destaca dichas razones, pero lo hace escondido detrás de los ojos ciegos de Hipólito.

Resulta indudable que, como ha señalado Margo Glantz, por medio de silencios, puntos suspensivos, alusiones y discursos edificantes, el narrador crea una barrera protectora entre él y la protagonista.¹¹ Sin embargo, se trata de un obstáculo que aunque se hace manifiesto constantemente, es bastante frágil ya que el narrador lo ignora y lo sorteja con frecuencia.¹² Éste vence cualquier traba que pueda generar su reticencia a

reclamaba por el merecido respeto a la mujer según sus características innatas de dulzura y emotividad (p. 79). Sin embargo, poco a poco el feminismo fue logrando que la sociedad mexicana reconociera los problemas de la mujer en el plano laboral. Las maestras cumplieron un papel decisivo en ello, ya que por ser parte de la fuerza de trabajo fueron las primeras en exponer la desigualdad entre los hombres y las mujeres (p. 80).

¹⁰ Para una aproximación a la crítica feminista de *Santa*, véanse los ya citados trabajos de Debra Castillo y Elzbieta Sklodowska, así como los siguientes: Guadalupe Ríos de la Torre, "Literatura y género: *Santa*, *Los de abajo* y *La negra Angustias*", en *Visiones alternativas: los discursos de la cultura hoy*, eds. Manuel F. Medina, Javier Durán y Rosaura Hernández Monroy, University of Louisville-Michigan State University-Centro de Cultura Casa Lamm-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2001, pp. 26-33; Ana María Alvarado, "Función del prostíbulo en *Santa* y *Juntacadáveres*", *Hispanic Journal* 2.1 (1980), pp. 57-68; Joan Torres-Pou, "La ficción científica: fábula y mito en *Santa* de Federico Gamboa", *Revista de Crítica Hispánica* 17.2 (1995), pp. 302-309, y Margo Glantz, "Santa y la carne", en *La lengua en la mano*, Premiá, México, 1983, pp. 42-49.

¹¹ M. Glantz, art. cit., p. 43.

¹² Debra Castillo, siguiendo a Helene Cixous, reconoce el valor de estas escapadas del

acercarse al alma de Santa apropiándose de la mirada de Hipólito. Y al llegar aquí nos podemos preguntar ¿qué es lo que es capaz de ver este pianista ciego? La lectura de *Santa* nos revela que la ceguera del personaje esconde la mirada indulgente que hacia la prostituta tiene Gamboa pero que no puede expresar directamente por las convenciones literarias y morales de la época.¹³ Es un hecho indiscutible que las acciones y los pensamientos del pianista están supeditados al control del narrador, pero pese a que este último especifica que Hipólito no es precisamente un modelo de virtudes, se esfuerza por crear un puente entre el ciego y el lector que permite dar valor a las palabras del primero. Constatamos durante el recorrido por las páginas de la novela que el narrador abona el terreno para que se establezca una relación de empatía entre Hipólito y el lector. La estampa nada agraciada del pianista, con sus ojos vacíos y sus marcas de viruela, es la contrapartida de un alma generosa con la que el lector no tiene más remedio que congeniar. Esa empatía entre personaje y lector amilana la representación negativa que de Santa hace la voz narrativa y que es la que predomina en la novela. La maniobra de la cual se vale el narrador para ocultar su complicidad con Hipólito, es recordándole al lector las fallas morales de la personalidad del ciego. El narrador, a pesar de considerar a este último “una entidad moral superior a la de Santa”¹⁴ (lo que debe

discurso novelesco de la corriente del discurso patriarcal tradicional, y las interpreta como respuestas naturales a lo opresivo de este último (p. 180).

¹³ El celoso apego a las convenciones morales del momento se revela también en el diario que escribió Gamboa. Llama particularmente la atención comprobar que el escritor informe al lector de sus numerosos amoríos y que no sea nada tímido a la hora de presumir sobre su conocimiento del mundo de los burdeles. Sin embargo, apenas se casa deja de lado toda referencia a su vida sentimental. Ello lo interpreta María Guadalupe García Barragán (“Memorias de Federico Gamboa. Lo que a los críticos se les pasó por alto”, *Ábside. Revista de Cultura Mexicana*, 1972, núm. 36, pp. 16-36), en términos bastante tradicionales, como el respeto debido a su esposa, “pues hablar de ella en el aspecto sensual o en el afectivo, la habría rebajado al nivel de sus amantes, quienes eran en su totalidad o en su mayoría, mujeres de la mala vida, según parece por lo que el autor escribe de ellas” (p. 25). Sin embargo, es más razonable pensar que, a partir del carácter público que desde el comienzo Gamboa dio a la escritura de su diario, el escritor estaba consciente de que su moralidad iba a quedar revelada ante sus lectores. Ello indudablemente lo obliga a mantener una fachada que debía ajustarse a las normas de la época.

¹⁴ Federico Gamboa, *Santa*, Botas, México, 1938, p. 78. Todas las citas de la novela corresponden a esta edición.

tomarse como un cumplido a medias), en ocasiones tacha al pianista como hombre vicioso y licencioso. Gracias a tales calificativos, el ciego se convierte en la máscara perfecta detrás de la que se esconde la voz autoral. Esta voz domina bien el arte de la pretensión y lo que a primera vista nos parece la condena de la prostituta encuentra exculpación a través de Hipólito. Dicho de otro modo, lo que podría calificarse como la autocensura de Gamboa, dada por medio de las palabras del narrador, encuentra una vía de escape en la benevolencia de la mirada ciega del pianista. El lector se topa de esta forma con el desdoblamiento de la voz narrativa/autoral en la figura del ciego amante de Santa.

Pero a pesar de lo hasta aquí discutido, no podría afirmarse que Hipólito y el narrador sean opuestos exactos. Aun dentro de su compasiva percepción de Santa, el ciego trata de ajustarse a la moral tradicional de la época. A primera vista, el pianista confía en la “regeneración” de la joven una vez que ésta entre por el carril del ideal femenino tradicional. Hipólito se imagina que Santa es capaz de responder a su amor dentro de los patrones puntualizados por la sociedad: “¿Quién respondería de que no esté usted llamada a labrar la dicha de un hombre que necesite de usted para ser dichoso?” (p. 131). El ciego pretende hacer de ella, o mejor dicho, con lo que queda de ella, una mujer apta para la supervivencia bajo las normas que la sociedad impone. Sin embargo, todo esto hasta un cierto y bien definido límite. En la novela, nunca se plantea la completa regeneración de Santa, entendiéndolo por esto la posibilidad de acceso a la sociedad como esposa y madre. Los medios para conseguir la rehabilitación de la prostituta quedan reducidos a abandonar el burdel y convertirse en la querida particular del Jarameño, Rubio y, por último, del mismo Hipólito. Es decir, a seguir siendo objeto de placer pero para un solo hombre y con carácter de exclusividad. Ello explica que el ciego llegue inclusive a tratar de forzar sexualmente a Santa. Él percibe que en el progresivo hundimiento de la joven, su sueño de poseerla se desvanece. Además, es interesante comprobar que ni siquiera en los sueños de enamorado del ciego se juega con la probabilidad de alejarla del prostíbulo para hacerla su esposa y convertirla en madre de sus hijos.¹⁵

¹⁵ Al llegar a este punto, vale la pena traer a colación las palabras de Juan Armando Epple cuando habla de la “contradicción irresuelta que ofrece la perspectiva de Gamboa: su intención de crítica moral hacia la concepción tradicional de la mujer y su incapacidad para discernirle un proyecto de salvación social. La única salvación que se le propone [a

Como consecuencia, y siguiendo esta idea de reforma parcial de la prostituta, queda claro que mientras el amor de Hipólito por Santa crece, su ceguera pareciera que se hace más evidente, y no le queda más remedio que inventarse una amada muy distinta de la que la realidad ofrece. Es decir, la ceguera del personaje se hace más aguda en la medida en que Gamboa trata de “rescatar” a la prostituta. Hipólito modela a Santa, o lo que va quedando de ella, según el prototipo de la mujer glorificada del ideal masculino. Es así como, mientras el narrador nos aproxima al ángulo condenable de la vida de Santa, lo que bien puede considerarse su alter ego, entiéndase Hipólito, nos ofrece el retrato de una mujer distinta de lo que ella es en realidad. Por ese motivo, su ceguera llega incluso a transformarse en una bendición que el mismo ciego reconoce cuando Jenaro, su lazarillo, le describe físicamente a la prostituta. Ante la evidente sensualidad que Santa exhala aun para la percepción de un niño, Hipólito, exasperado, exclama: “¡Ya veo a Santita, ya la vi, y bendigo a Dios porque soy ciego y no he de verla como la miras tú!” (p. 142). A la par, y casi al final de la novela, cuando ya Santa se encuentra al borde del abismo, abandonada por sus amantes y totalmente alcoholizada, confrontando a Hipólito le pregunta: “¿No será que por no poder verme, te has figurado que soy distinta de como soy?” (p. 315). Esa interrogación resulta crucial dentro del entramado textual. Primero porque, si como hemos expuesto, Gamboa oculta su simpatía por Santa a través del personaje de Hipólito, la falta que ello implica a la moralidad del momento se justifica (quizás deberíamos insistir en que se encubre) frente al hecho de que Hipólito sea literalmente ciego. Es decir, la oportunidad de redención que Gamboa da a la prostituta queda oculta detrás del amor ciego de Hipólito.¹⁶ En segundo lugar, porque el

Santa] es la reinserción póstuma al orden católico pre-moderno, pero desde una perspectiva de redención elegíaca. Hay un simulacro de salvación cívica en el «matrimonio» de Santa con Hipólito, y el lazarillo Jenaro convertido en hijo adoptivo” (“De Santa a Mariana: la Ciudad de México como utopía traicionada”, *Revista Chilena de Literatura*, 1999, núm. 54, pp. 40-41).

¹⁶ Guadalupe Ríos de la Torre apunta sobre la posibilidad de Santa de salir de ese mundo que va acabando con ella: “No fue la condición social de Santa la que la empujó a la prostitución, ni existe ningún otro argumento que permita asegurar que una vida sencilla, con un poco de amor, no le hubiera satisfecho. Para la sociedad, Santa ya había cometido el pecado que acabó con su vida, y cualquier otra forma de vida para ella no era sino una ilusión irrealizable” (art. cit., p. 29).

acto de que Santa le haga esa pregunta al pianista, cuando el narrador constantemente deja en claro que Hipólito, por conocer detalladamente el mundo de las prostitutas, puede adivinar los pasos de la joven, comprueba que la novela promueve un ideal específico de mujer que aunque no se concretiza en el texto se hace presente, paradójicamente, por su ausencia. Una ausencia que no llega a ser tal ante la mirada ciega de Hipólito.

Particularmente interesante, dentro de esta estrategia de promocionar modelos de conducta a partir del acercamiento a los patrones condenables, es la conexión que establece Hipólito entre su madre y Santa. Al llegar a este punto, nos parece necesario recordar que para la época se postulaba que el único marco permitido a la sexualidad femenina se daba dentro de los márgenes del matrimonio, y dicha sexualidad era pensada con el objetivo único de la reproducción. En ese sentido, una vez transformada en madre, la mujer pierde, de alguna manera, su valor erótico. La prostituta reemplazaría entonces a la mujer que fue objeto del deseo original. Esta transferencia del deseo adquiere visos particulares en la novela, ya que por medio de la correspondencia entre la madre de Hipólito y la prostituta, en el texto se reconoce la imposibilidad de concebir a la mujer como un ente capaz de funcionar a partir de dos papeles únicos: el de santa madre o el de meretriz. Hablamos del carácter particular que todo esto adquiere en la novela de Gamboa, ya que la madre del ciego tampoco sirve de modelo y, por lo tanto, la transferencia del deseo no se concreta. Tanto ésta como Santa son seres caídos que, a través de la simpatía que Hipólito despierta en el lector, reclaman a éste comprensión. De esta forma, la protagonista y la madre del pianista llegan a constituir una pareja que solicita el relajamiento de los límites que la sociedad ha impuesto para juzgarlas. Por medio de la mirada de Hipólito, no sólo se le brinda al lector la posibilidad de “entender” la caída de Santa, sino que es precisamente la flexibilidad con la que el ciego juzga la condición de la mujer bajo la moral social que la confina, lo que agrieta el discurso del patriarcado en la novela.

La inadecuación que representa el confinamiento del sujeto femenino a la posición inamovible que impone la sociedad de la época, he dicho, queda ejemplificada en los dos grandes amores de Hipólito: su madre y Santa. En una de sus tantas declaraciones amorosas, el pianista ciego le dice a la joven prostituta: “Vea usted si es curioso, Santita, por mucho que los dos amores sean muy distintos, también el que por usted siento se me ha entrado como el otro [se refiere al amor por su madre] y

también me llega hasta los huesos y también carezco de recursos para des-terrarlo” (p. 226). La conexión que establece Hipólito entre el sentimiento filial y el erótico-amoroso yuxtapone la condición de víctima de ambas mujeres en su situación censurable. Las dos han barrido, en sus respectivas caídas, con el ideal de la mujer. Tenemos por un lado a Santa, quien se enamora y pierde su virginidad sin el favor del sacramento matrimonial, y quien además continúa teniendo relaciones sexuales con su enamorado por placer y no para procrear. Recordemos que el narrador nos dice que, en su segundo encuentro con Marcelino, “la mujer se entrega de nuevo experimentando un goce mayor, más duradero e intenso, precisamente porque ahora viene amasado con el remordimiento” (p. 59) y que, además, esos amoríos duraron un mes (p. 60). Por otro lado, tenemos a la madre que abandona a su hijo discapacitado sin razones claras, ya que, como atestigua Hipólito, ella lo hizo “forzada, sabe Dios por qué” (p. 72). La condena ante la revelación del ciego se da, paradójicamente, a través de Santa. Ésta, frente al horror de lo que su amigo le relata, es impulsada a verificar lo que bien oyó: “¿Dice usted que lo abandonó su mamá siendo usted ciego y muy chiquito? (p. 72). Pero una vez más la tragedia sirve para exponer la bondad del ciego, quien le explica a su amiga que hacía ya mucho tiempo que había perdonado a su madre. La historia que cuenta Hipólito está repleta de imprecisiones y no resulta del todo descabellado asumir que su madre tuviera que dedicarse a la misma profesión de Santa. Pero ante los ojos ciegos y condescendientes de Hipólito, la conexión entre el recuerdo de la madre y Santa se da a través de la comprensión de la razón de la caída que las define y que ambas comparten: la moral del patriarcado.

La percepción que Hipólito tiene de las dos mujeres en su vida define su ceguera y funciona como el perfecto escudo de un narrador que, a pesar de su rigidez a la hora de condenar las faltas de la mujer, se sirve del ciego para protegerse del cuestionamiento que hace de una sociedad que la somete a un papel exclusivo. Un papel que se define como uno de “santa” ejemplaridad. El ciego no ve “la verdad” que nos ofrece el narrador, pero es a través del punto de vista que dan esos ojos apagados como se descubre ante el lector a la víctima de la sociedad. Igualmente, Hipólito le ofrece al lector una justificación distinta del predicado naturalista de que el comportamiento inmoral de Santa, como afirma el narrador, se debe a que ésta probablemente llevaba en la sangre “gérmenes de muy vieja lascivia de algún tatarabuelo que en ella resucitaba con vicios y todo” (p. 69). Considerando lo antes señalado, no se cae en especulaciones si se afirma que la

obvia y tan mentada ambigüedad del nombre de la protagonista, no sólo sirve para recalcar lo alejada que se encuentra ésta del ideal social que el patriarcado ha formulado de la mujer, sino que también esa ambigüedad nominal sirve de pista al lector para que reconozca que, a pesar de que la voz autoral rechaza por medio del narrador la conducta de la joven prostituta, esa misma voz la justifica a través de Hipólito.¹⁷

No es casual, entonces, que la estrecha relación entre Hipólito y Santa se concrete en el momento en que él le revela la historia del abandono por parte de su madre en la escuela de ciegos. Tanto la madre del pianista como Santa se presentan ante éste, reitero, no como dos figuras de actitudes reprochables sino como seres caídos, víctimas de unas reglas sociales demasiado rígidas. En el patético relato de Hipólito sobre su abandono en el orfanato, no hay lugar para quejas contra su madre. A esta mujer, a pesar de haber abandonado a su hijo, la presenta Hipólito como madre abnegada y amorosa. Así se expresa el ciego sobre ella: “Por ella sé que es azul el cielo y verde el campo; y aunque ignoro lo que es azul y lo que es verde, acá en mi cabeza me he fabricado mi paleta y cuanto yo considero se me figura que lo considero más bello de lo que es en realidad... como que al imaginármelo revivo a mi madre, que fue para mí y seguirá siéndolo, más linda, pero mucho más linda que el cielo azul y que el campo verde y que el mundo entero” (p. 75).

Por un lado, las justificaciones de Hipólito son “toleradas” como consecuencia de su ceguera. Ello debido a que, como indica William Paulson en su estudio sobre la imagen del ciego en la literatura francesa, la invidencia pone en relieve formas de conocimiento que no están basadas en la percepción sino en funciones del lenguaje distintas de la representación y la referencia.¹⁸ Pero, por el otro lado, la ceguera de Hipólito, en relación con lo señalado y ante los ojos sanos del narrador, parece ser entonces no

¹⁷ A partir de la conexión entre el nombre de la prostituta y el señalamiento de José Emilio Pacheco en relación con la historia de Santa y el mito de la Malinche, Joan Torres-Pou indica: “El nombre de la protagonista nos hace pensar en un objeto sagrado, en una santa de iglesia, pero la prostitución de Santa nos la convierte en una imagen de santa mancillada. Asimismo, puesto que el sacrilegio es un ultraje, Santa dentro del contexto social mexicano, nos remite al mito de la Chingada y con él al de la Malinche” (J. Torres-Pou, art. cit., p. 304).

¹⁸ Véase William Paulson, *Enlightenment, Romanticism and the Blind in France*, Princeton University Press, Princeton, 1987, p. 19.

sólo física sino también moral. Así, al narrador parecería llamarle la atención que aunque el pianista, por su profundo conocimiento de la vida en los burdeles, es capaz de predecir el destino de Santa con sus amantes, no sea capaz de reconocer la condición laboral que determina la identidad de la joven. Sin embargo, el manejo de la ceguera de Hipólito por parte de Gamboa es la efectiva estrategia para equilibrar su crítica de la sociedad en relación con el menoscabo del ideal femenino que ella misma promueve. Dicho de otro modo, a través de la voz narrativa, Gamboa expone su añoranza del prototipo tradicional de la mujer. Pero, por otra parte, lo que “ve” Hipólito se convierte en material de reflexión para el lector, ya que el ciego le descubre las contradictorias imposiciones que mantienen atrapada a la mujer en esa cárcel que representa el ideal tradicional.

Gamboa evita que su voz pueda llegar a interpretarse como subversiva y problemática porque las percepciones de Hipólito, como consecuencia de su ceguera, bien pueden ser desestimadas. Como William Paulson indica, en la cultura occidental el sentido de la vista ha estado asociado, más que cualquiera de los otros, con la percepción y representación que hace el sujeto del mundo exterior. La percepción es, de esta forma, un vínculo tan necesario entre el pensamiento y el mundo exterior como lo es el referente para cualquier sistema de signos.¹⁹ Con base en esa relación entre visión y pensamiento (originada en la Ilustración y mantenida durante buena parte del siglo XIX), se puede comprobar que en *Santa* sólo por medio del pianista ciego es posible defender a la mujer caída. Cometer tal falta, según la moralidad de la época, halla perfecta excusa en la incapacidad del ciego de percibir correctamente lo que significa idealizar a una prostituta. Por esa razón, la ambigüedad ideológica que presenta el texto nunca llega a resolverse, puesto que cuando, por una parte, se castiga la traición a la moral tradicional a través de la muerte de la protagonista, por otra, gracias al amor que Hipólito siente por Santa, esa misma muerte la redime.

Como he indicado, si bien a lo largo de la narración Gamboa se esfuerza porque prevalezca la condena de las acciones de la joven, a través de la figura de Hipólito constantemente la explica. Por medio de la ceguera

¹⁹ W. Paulson, *op. cit.*, pp. 11-12 ; además, él señala: “Palabras como «idea» (del griego *eidos*: visión), «teoría» (del griego *theorein*: observar) e «intuición» (del latín *intueri*: mirar) implican que los objetos de pensamiento son concebidos como análogos a las imágenes vistas por los ojos, a la representación visual de una presencia percibida” (p. 11; la traducción es mía).

de Hipólito y de las sentencias del narrador, Gamboa cincela dos figuras diametralmente opuestas pero que a la vez son las dos únicas percepciones de la mujer para la época. Nos referimos a la imagen que es idealizada por la tradición patriarcal (y aunque no se la personifique en la novela aparece como una sombra) y la que es temida y condenada. Curiosamente, la dialéctica que presenta la novela entre el narrador que ve e Hipólito, que no puede hacerlo, es lo que prefigura la tensión entre estas dos evocaciones de la mujer, en donde ambas quedan, paradójicamente, equiparadas en su función de prisioneras de las leyes morales de la sociedad. Lo señalado permite sostener que en la novela se pone en crisis la concepción de la mujer en la medida en que tanto la honesta como la deshonesta están confinadas a los espacios limitados y a las actitudes típicas que preestablece el orden patriarcal.

A través del binomio mujer ideal/prostituta, la ambigüedad que envuelve la narración se resuelve, parcialmente y al final, favoreciendo una interpretación de la función de la mujer como condenada a una conducta única e inamovible dentro de la sociedad. Gamboa advierte en la novela que transgredir el modelo representa la reprensión sin que se dé ninguna posibilidad para la absolución y la reposición de la regla. Así, Santa está siendo castigada por haber ofrecido su virginidad antes de casarse. Ella debe pagar el precio que la sociedad impone a las mujeres que no se adaptan a la norma patriarcal del ideal femenino. De esta forma, la retórica didáctica del texto asume entonces un carácter definitivo pero inusual para un público lector acostumbrado a lidiar con protagonistas héroes y no anti-héroes. El drama moral de la novela, el cual trata de vencer el narrador pero que en realidad es experimentado por Hipólito, descansa en la lucha constante entre el amor por la mujer víctima de las circunstancias y el deseo carnal por la prostituta más solicitada de la ciudad.

Podemos concluir entonces que la moral patriarcal hegemónica del Porfiriato, como lo han apuntado muchos críticos de la novela, así como historiadores y estudiosos de las producciones culturales de la época, mantuvo a la mujer en un plano único de funcionamiento cuyo prototipo era tan idealizado como inalcanzable. Gamboa es defensor de dicho modelo, aunque era inevitable que por su naturaleza irrealizable surgiera en *Santa* un contradiscurso que lo cuestionara. Indudablemente, nuestro autor defendía la moral del momento, y sin embargo, a través del personaje de Hipólito, Gamboa parece cuestionarla. Sorprende comprobar que aunque en *Santa* la protagonista está sujeta a la condena del narrador, a través de la

idea que de ella tiene su amante ciego se agrieta la fortaleza que representa el orden social en el que está inserta. La ambigüedad discursiva de la novela, en cuanto a la condena o la absolución de la prostituta, a pesar de que imperfectamente se resuelve en el castigo último que representa la muerte, da al lector de ayer y de hoy la oportunidad de penetrar en las indeterminaciones morales de una etapa de la historia mexicana que fue decisiva en la transformación del papel de la mujer en la sociedad.

EN BUSCA DE LAS “CURVAS DE INDIFERENCIA” EN *SANTA*

LUZELENA GUTIÉRREZ DE VELASCO
El Colegio de México

Para Marat Ocampo

El 14 de febrero de 1902, Federico Gamboa y María Sagaseta, su esposa, brindaron porque *Santa* había sido concluida y juntos expresaron sus anhelos para predecir la suerte de esa obra. No se equivocaron, ciertamente *Santa* llegó a ser vieja —tiene ya cien años—, y con la narración de su “endiantrado vivir” les agenció “montañas de pesos”,¹ tal y como lo habían deseado. Al mismo Federico Gamboa, en la Academia Mexicana de la Lengua, no le apenaba decir que vivía de una mujer, de su *Santa*, según nos lo recuerda José Emilio Pacheco.² Así, *Santa* conlleva una historia de fulgurante recepción literaria, de enorme éxito económico y de un contundente impacto en las reflexiones morales de la época porfiriana.

Sabemos que, durante estos cien años, la fama otorgó a *Santa* muchos lectores y que este primer *best-long-seller* de la novela mexicana, según lo denomina Pacheco,³ puso ante la mirada pública el relato de un grave problema social, que el paso del tiempo —cien años— no ha resuelto: la prostitución. Tal vez se han modernizado y posmodernizado los términos, las estadísticas, los juicios morales, el humor, el estilo con que se aborda el

¹ Federico Gamboa, *Diario (1892-1939)*, sel., pról. y notas José Emilio Pacheco, Siglo XXI Editores, México, 1977, p. 95.

² José Emilio Pacheco, “*Santa* cumple noventa años”, en *Inter Medios*, 6 (1993), febrero-abril, p. 9.

³ Cfr. J. E. Pacheco, “Introducción” a F. Gamboa, *Mi diario I (1892-1896)*, Conaculta, México, 1995, p. xvi.

tema, pero el problema social y humano del sexo-servicio sigue allí, frente a nuestras conciencias de ciudadanos comprometidos ahora con visiones democráticas, participativas, incluso dispuestas a los cambios.

En la ecuación Santa/sociedad porfiriana, se devela una metáfora en la que el cuerpo, la sexualidad y el deseo son los elementos de una transición hacia nuevos ámbitos, que se perfilaban —en aquel 1903— como catastróficos, de desintegración social y degradación moral —a menos que rescatemos otra interpretación de la obra como la expiación y la salvación de Santa por la fidelidad del ciego Hipólito. Sin embargo, el final es aleccionador; ese final que, sin duda, se enlaza con la dedicatoria del comienzo del texto, a Jesús F. Contreras, el artista que logró esculpir con su única mano la magnífica *Malgré tout*,⁴ mujer vencida, sufriente. El comienzo y el final de la novela se cifran en el cadáver y la derrota, pero simultáneamente conforman el entramado del relato. La voz de la muerta se transfiere a la estatua: “¿Me quedo en tu taller?”,⁵ y su historia se transvasa a una voz narrativa en tercera persona, autorizada, de tono masculino, casi la voz del autor-implícito, “ese pornógrafo”, para algunos de sus coetáneos: Federico Gamboa, el novelista, el de las contradicciones políticas entre Juárez—Maximiliano y José Ma. Iglesias (su tío materno); como también el de las adhesiones a Porfirio Díaz y a Victoriano Huerta; el de las misiones diplomáticas y los destierros; el periodista y el profesor; el amante de la vida bohemia, luego marido fiel y católico ferviente. Todo en la figura de un espigado caballero porfiriano.

Santa, a su vez, guarda un personaje por cuya alcoba pasó: “la entera ciudad concupiscente [...] sin darle tiempo casi de cambiar de postura” (p. 75), y la novela ha sido objeto también de que por sus intersticios, por su alcoba textual, pase la entera ciudad letrada. Desde Mariano Azuela hasta Josefina Ludmer, las voces de los críticos y críticas han dejado, por el contrario, que el texto cambie de postura y muestre sus pliegues. La recepción crítica de *Santa* ha logrado incorporar múltiples entradas a la novela, que se centran en la polémica realismo-naturalismo, en la conformación de los personajes Santa e Hipólito, en la valoración social de los conflictos

⁴ Jesús F. Contreras denominó su escultura *Malgré tout* (“a pesar de todo”), porque esa obra de arte era un triunfo sobre su impedimento físico y también una representación de gran belleza en medio del mayor dolor y sometimiento.

⁵ Federico Gamboa, *Santa*, Grijalbo, México, 1979, p. 12. En adelante se citará esta edición entre paréntesis en el texto.

en la novela, en la discusión sobre la prostitución en México, en el estudio de la carne, en la comprensión del inconsciente político, en la concreción de estereotipos, etcétera. Entre estas lecturas, algunas han privilegiado el análisis de la sociedad y los intercambios sociales-económicos que en ella se generan.⁶ Para Josefina Ludmer importa establecer los regímenes de la ficción (del artefacto cultural creado por los escritores orgánicos de los liberalismos en América Latina, a fines del siglo XIX), que confluyen hacia el *régimen de la visibilidad*, que nos permite observar no sólo la prostitución como fenómeno sino "un mapa institucional y social",⁷ es decir, la ficción es una "representación literaria de la visibilidad seriada de lo social, legal, institucional de los desviantes y anormales, y a la vez una representación literaria de la vida social como espectáculo".⁸

En ese contexto, me interesa imbricar algunas observaciones sobre el estudio de las "curvas de indiferencia", como una metáfora de los intercambios sociales en *Santa*.

LA METÁFORA COMO UNA POSIBILIDAD

Los estudiosos de la microeconomía se han dedicado a la investigación sobre las decisiones individuales que tienen impacto en las actividades económicas. Esas preferencias de los individuos son representadas como una función de utilidad, y se emplea el concepto de "curvas de indiferencia" para entender ese intercambio voluntario entre los individuos. Así, las "curvas de indiferencia" muestran, según la definición de Walter Nicholson:

⁶ Sobre todo destaco aquí las lecturas que abren el camino para el examen social de la novela de Gamboa. Entre otras: José E. Pacheco, "Prólogo" a Federico Gamboa, *Diario (1892-1939)*, Siglo XXI Editores, México, 1977, pp. 15-35; Margo Glantz, "Santa", en *Esguince de cintura*, Conaculta (*Letras Mexicanas*, 88), México, 1994, pp. 35-44, y "La atracción apasionada: Santa oye el Grito", en *Erosiones*, Universidad Autónoma del Estado de México (*La Abeja en la Colmena*, 22), Toluca, 1984, pp. 167-171; Margarita Peña, "Santa: un arquetipo de prostituta", *Fem*, oct.-dic. de 1976, núm. 1, pp. 91-94, y Carmen Ramos Escandón, "Del cuerpo social al cuerpo carnal: *Santa* y *La Calandria* o el inconsciente político de una sociedad reprimida", en *Signos. Anuario de Humanidades* 5 (1991), pp. 193-225.

⁷ Josefina Ludmer, "Una lectura de *Santa*", en *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, ed. Rafael Olea Franco, El Colegio de México, México, 2001, p. 211.

⁸ *Idem*.

“un conjunto de posibilidades de consumo ante las que el individuo es indiferente. Cualquier elección provee un mismo nivel de utilidad”.⁹

En *Santa*, podemos alentar una búsqueda de interconexiones en las que destaquen las condiciones de consumo, de gasto, de elección de bienes, sin que se pretenda, de ninguna manera, establecer un estudio formal de microeconomía, sino aprovechar metafóricamente esas formalizaciones, en la comprensión de la novela como un espacio en el que se visibilizan las relaciones humanas-sentimentales y se ocultan (mostrándose) las relaciones económicas. Ya José Emilio Pacheco había comenzado a trabajar en este sentido: “bajo el texto visible hay otro oculto y tejido de correspondencias”.¹⁰ Pone así de manifiesto la relación entre la seducción, el trabajo de los hermanos de Santa y el funcionamiento de las industrias. Los prostíbulos y las fábricas llevan a cabo labores similares, en tanto: “La prostitución industrializa la violación, y las aguas fabrilmente contaminadas del río Magdalena son la primera metáfora del mal que penetra en el recinto eglógico de Santa: Chimalistac que, tal vez sin que Gamboa se percatara de ello, significa en náhuatl «escudo blanco»”.¹¹

Se ha insistido también en el análisis de los espacios en que transcurre la historia de Santa como una representación de lo social. La casa en Chimalistac, el prostíbulo de primera, los salones, sobre todo el Tívoli, los paseos, la iglesia de Santa Clara, los hoteluchos, el hospital, el salón de jurados en el Palacio de Justicia, todos estos lugares como elementos de la maquinaria social que tritura a unos individuos para fortalecer a otros.

Entre las pretensiones del régimen de Porfirio Díaz, la modernización y la industrialización se definen como las condiciones para un rápido enriquecimiento del país. Estas premisas económicas regirán los intercambios entre las instituciones y entre los individuos. Sin embargo, el elemento que introduce el azar, que desordena ese “orden y progreso”, será la elección voluntaria de los individuos. Así se producen las “curvas de indiferencia” en la sociedad porfiriana, como una posibilidad de entrar o escapar

⁹ Walter Nicholson, *Microeconomic Theory. Basic Principles and Extensions*, 8ª ed., South Western, Londres-México, 2002. Allí Nicholson define el fenómeno como: “An indifference curve (or in many dimensions, indifference surface) shows a set of consumption bundles among which the individual is indifferent. That is, the bundle all provide the same level of utility” (p. 70).

¹⁰ José Emilio Pacheco, “Prólogo” a *Diario de Federico Gamboa (1892-1939)*, p. 23.

¹¹ *Idem.*

a los planes de control social, tan rígidos y a la vez tan atados a la determinación preescrita por el pensamiento positivista en boga. Se hace posible la elección, pero al final las utilidades serán las mismas. Allí subyace el poder de dominio del régimen, de la institución social.

TIPOS DE CURVAS

En el mundo de la prostitución, las curvas son de importancia en varios sentidos. Cada decisión individual y voluntaria produce efectos diferenciados, aunque al final la utilidad se equipara. La selección de una conducta repercute tanto en la economía de las situaciones narrativas, en el sentido de que se van enlazando ciertas secuencias del relato, como también cada decisión juega un papel en la organización de lo social y lo económico. Por otra parte, sin cuerpos sinuosos no habría prostitución.

Conviene establecer los valores numéricos que rigen en los intercambios en el texto y en la sociedad misma, durante esa etapa de transición del porfirismo hacia inéditas relaciones sociales. Si consideramos que Federico Gamboa escribió su texto durante los primeros años del siglo xx, mientras cumplía con sus tareas diplomáticas en Centroamérica, en ese momento la Ciudad de México contaba con una población de alrededor de 350 000 mil habitantes y había inscritas en la Dirección de Inspección Sanitaria de la ciudad cerca de 10 000 prostitutas por año (10 937 para 1904, 11 554 para 1905 y 9 742 para 1906, según los registros de la misma Inspección,¹² que había sido creada en 1875, a imitación de los procedimientos franceses para mantener la sanidad y el control en las ciudades). En esa correlación, debemos recordar que la población femenina total de la Municipalidad de México, según los datos del censo de 1900 y gracias al

¹² Luis Lara y Pardo, *La prostitución en México*, Librería de la Viuda de Ch. Bouret (*Estudios de Higiene Social*), París-México, 1908, p. 49, y Julia Tuñón, *Mujeres en México. Una historia olvidada*, Planeta, México, 1987, p. 130. Con respecto a las estadísticas recabadas, Lara y Pardo hace una larga reflexión sobre los datos de la Inspección de Sanidad y sobre cómo se realizaron las deducciones de las prostitutas desaparecidas y las nuevas jóvenes inscritas. Sabe también que trabaja con datos inciertos y tal vez erróneos, pero no oculta su reacción de escándalo y desconsuelo frente al problema de que "en cada mil mujeres de esas edades (entre los 15 y los 30 años) hay 120, por término medio, que son prostitutas inscritas" (cfr. Lara y Pardo, *op. cit.*, pp.18-22).

minucioso estudio sociológico de 1908 de Luis de Lara y Pardo, era de 195 251 mujeres. Para 1905 se estima que de cada 1 000 mujeres 120 eran prostitutas. Esos datos resultan escandalosos para el sociólogo y son una coordenada importante en el mapa de lo social y lo económico que nos interesa, para ese contexto histórico. Incluso debemos añadir que, en ese recuento, no se consideran los datos de la prostitución clandestina, por obvias razones. A juicio de Lara y Pardo: “No hay en México seguramente industria más lucrativa que ésta. El burdel es una presa sobre la cual todos aquellos que no reparan nunca en el origen del dinero que obtienen, quisieran arrojarse”.¹³

Otros elementos que podemos sumar a ese mapa son los salarios. Una mujer que trabajaba como doméstica podía ganar un promedio de 8 pesos al mes¹⁴ y un obrero 2 pesos diarios. ¿Cuánto costaba una prostituta? Sabemos que ese pago se relaciona con la categoría en que había sido inscrita, y el reglamento procedía según la cantidad de impuestos que pagaba cada establecimiento. Santa se evalúa a sí misma, ya en el momento de su caída, como una mujer: “de a ocho pesos siquiera... ¡todavía los valgo!” (p. 266), como le dice al cochero que la saca de la casa de su amante Rubio.

Durante esos primeros años del siglo xx, el promedio de mujeres que murieron en el hospital por causa de las enfermedades venéreas, principalmente, fue de siete, según los registros. Aquí debemos insistir en el subregistro, debido al carácter clandestino de la profesión y sus consecuencias.

Todos estos datos nos llevan a reflexionar sobre las decisiones individuales en esa sociedad porfiriana. Se ha calificado el gasto en un prostíbulo como un consumo suntuario, opinión que cabría discutirse, que implica la decisión de un hombre de invertir su dinero en ese establecimiento o bien en otros gastos, como puede ser el presupuesto familiar. Cualquier decisión producirá una curva, pero si el individuo decide por el prostíbulo, la utilidad se concentrará en un círculo relacionado con el mercado del vicio en la Ciudad de México, en el que participan las autoridades, los/las proxenetes, los proveedores de bienes (bebidas, ropa, joyas, etcétera): “De ahí que no se enterara a las derechas de los ruidos inciertos que tales casas ofrecen por las tardes, ni de las visitas, más dudosas todavía, que las

¹³ Luis Lara y Pardo, *op. cit.*, p. 83.

¹⁴ *Ibid.*, p. 111.

frecuentan: corredoras de alhajas de turbia procedencia..." (p. 27), y finalmente las mujeres, según su categoría (bonitas, de buena figura o feas).

TODO SEA POR INDIFERENCIA

Ese gasto, aparentemente suntuario, sirve como base para mantener el control moral en la ciudad. La moral exige "el ángel" en la casa y la disipación en los espacios reglamentados para la prostitución, con su registro y su libreto y, sin lugar a dudas, sus impuestos. Ese gasto garantiza el control social y moral de una sociedad, que de acuerdo con las necesidades del poder no debía cambiar. Controlar la carne aseguraba el poder en el país.

Santa, como personaje femenino, se sitúa frente a una serie de decisiones individuales, que trazan las curvas de indiferencia en esa sociedad porfiriana. Primero, se enfrenta a la seducción del militar Marcelino Beltrán, y la elige "ablandándose poco a poco" (p. 59), en detrimento de la soltería o el matrimonio con un joven obrero, que la condenaba a la pobreza. Luego, marcada por la deshonestidad (pierde la virginidad y sufre un aborto), deja de lado la posible vida como obrera, para seguir el camino de la prostitución: "Me da lo mismo que estas casas y esta vida sean como se cuenta o que sean peores... mientras más pronto concluya una, será mejor..." (p. 23). Sabe, con alto grado de seguridad, que no le espera otro fin que la enfermedad y la muerte.

Así queda registrada "ni más ni menos que los coches de alquiler", le dice la patrona Elvira, quien además añade de manera esclarecedora: "me perteneces a mí, tanto como a la policía o a la sanidad" (p. 31). Santa es una pieza más en esa industria de la prostitución y el gasto en su cuerpo genera esa serie de curvas de indiferencia. Esa pertenencia la ata a una cadena que vincula a la ley y a la delincuencia: "La policía era su dueño, su amo, su terror; a ella pertenecía como todas las de su oficio, como todo lo que se alquila y como todo lo que delinque..." (p. 129).

En el camino de sus decisiones, Santa es rescatada, con un pago de por medio, por el Jarameño. El torero la lleva a vivir a la casa de La Guipuzcoana, espacio que es como una nave en la que viaja un grupo de españoles de diversas regiones. Por aburrimiento y por indiferencia, Santa se entrega al ingeniero Ripoll, el falso sabio (inventa un submarino de aluminio), relacionado con el positivismo y la falsa ciencia, en lugar de asegurar su nueva vida en compañía del torero. Porque, si bien habían logrado los

enamorados otorgarse: “el don regio de sus mutuos cuerpos, de sus mutuas juventudes y de sus mutuas bellezas” (p. 186), Santa sentía que el amor del torero se le “desgastaba” (p. 200). Elige de nueva cuenta por la sensualidad y el erotismo, en un camino que le reportará la misma utilidad: la desintegración y la muerte.

Todavía Santa deberá tomar decisiones de vida y fortuna. Acepta la oferta de Rubio, para no volver a la casa de Elvira. Esa determinación la aleja, en cierta forma, de la vida del prostíbulo, pero la pone en la antesala del alcoholismo y de la caída final. Es dependiente económica del amante que la encierra en su casa.

El movimiento de descenso de Santa en la escala social es patente y llega incluso a caer en la caída, como le dice Hipólito: “Todos pasan sobre usted, Santita, como si fuera una piedra de la calle...” (p. 283); desciende en la jerarquía de los prostíbulos, porque se decide por los prostíbulos de ínfima categoría y en su relación con el estudiante actúa como prostituta clandestina. Así, la indiferencia la conduce al hospital y a la muerte. Las decisiones de Santa trazan esas curvas que no se tocan y van guiando el hilo de sus vidas posibles.

Asimismo, podríamos seguir las decisiones de cada personaje como preludeo de diversos relatos. El texto, como hemos visto, se encuentra cruzado por múltiples relaciones económicas. El dinero corre por las avenidas y los prostíbulos, y falta en las manos de las mujeres como Santa, que sólo acumulan deudas.

Así Santa, debido al determinismo (germen de lascivia) es culpada, como todas las mujeres de su grupo social, del vicio, de la transmisión de las enfermedades venéreas y de la degradación social. En la correlación social, Santa no puede ser causa de la perversión de la sociedad, sino que es parte de un engranaje mayor dispuesto para garantizar el control social.

El final de la novela se destina a la muerte, con su vuelta al escenario de Chimalistac y, tal vez, a la estatua de Contreras, yacente, vencida por la vida y por el vicio. Sin lugar a dudas, vencida por sus decisiones y su indiferencia en una sociedad represora.

LOS RITOS DE PASO Y LAS IMÁGENES ERÓTICAS: DOS LECTURAS EN *SANTA*

ALBA H. GONZÁLEZ REYES
Universidad Veracruzana

PRELIMINARES

A través del plano figurativo, ya sea pictórico —pintura—, gráfico —lito-
grafía o grabados—, de volumen —escultura—, o bien desde la literatura
—narrativa, cuento, poesía, ensayo—, la corporalidad se instaura en apoyo
y medio de reflexión existencial, asimismo de identidad del ser humano; un
tópico útil para interpretar las formas de mirar y concebir la sensibilidad
y/o la sensualidad, desde un horizonte cultural específico. En este sentido,
en mi lectura de *Santa* considero al cuerpo como objeto de conocimiento
que se pone en evidencia a modo de construcción cultural y una forma de
expresión estética sobre un tipo de ser femenino.

Para fines de mi análisis, se privilegian dos lecturas: la primera da
cuenta del proceso de degradación corporal en *Santa*, transición de vicio
que culmina con la muerte, y de ahí hacia un nuevo estado de saneamien-
to espiritual. Para tal efecto se tomará en consideración el modelo de los
ritos de paso propuesto por el etnólogo Arnold Van Gennep con el uso de
las categorías *aislamiento*, *integración*, *transición* e *incorporación*, las cuales
serán de utilidad para representar los cambios sucesivos por los que Santa
atraviesa.¹

La segunda lectura considera la relación de *Santa* con algunas imáge-
nes pictóricas de Julio Ruelas y esculturas de Jesús Fructuoso Contreras.

¹ Véase Arnold Van Gennep, *The Rites of Pasaje*, The University of Chicago Press,
Chicago, 1960.

Creo pertinente el enlace de imágenes plásticas con escenas de la novela, como el ejemplo de una propuesta innovadora de expresión estética de tres artistas que propondrían, desde el realismo-naturalismo, la aparición del desnudo femenino en su vertiente erótica.

Como ya se sabe, Federico Gamboa plasmó en su diario el interés de estos creadores por los “bajos fondos” al referir las contingencias de una experiencia vivida por él y el escultor Jesús F. Contreras, cuyas consecuencias se tradujeron en arte. El asesinato de una meretriz española de nombre Esperanza Gutiérrez² subraya el modo en que un hecho de la realidad puede convertirse en una representación artística. La simpatía de artistas plásticos y literatos por la prostituta no radica únicamente en su sentido referencial; en todo caso, el acontecimiento vuelto anécdota adquiere mayor sentido en la transformación que va de la imagen corpórea de la prostituta hacia una representación.

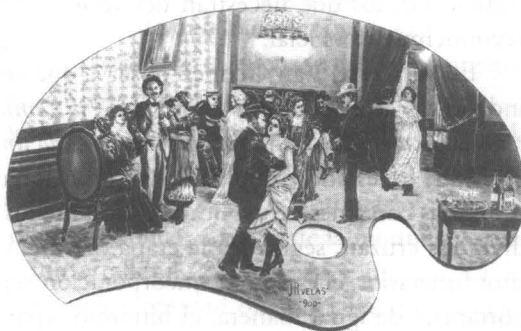
Así, la incitación plástica de las imágenes eróticas es el hilo conductor de esta segunda parte; los variados segmentos del relato, imágenes verbales, se transforman en visuales. Las descripciones detallan el cuerpo femenino como objeto de deseo, fetiche que aparece una y otra vez a manera de cuadros sensuales. Elementos de locución que ofrecen una posibilidad de lectura, que se concreta en la materia sensible de la vida hecha cuerpo, sutil encanto sensorial que, a pesar de todo, produce vigorosos efectos plásticos: una *ut pictura poesis*, correspondencia entre pintura y poesía, donde la palabra escrita es como la pintura, porque ambas tienen como objeto la realidad existente, pero ambas están limitadas en su ajuste mimético de esa realidad.

I LOS RITOS DE PASO EN *SANTA*

En *Santa*, la oposición de cuerpo y espíritu se vigoriza en el discurso de coerción, tan propio de la modernidad, en el que la mujer transgresora puede significarse, primero, como una corporalidad tentadora, representación del aliento sexual y fuente de pecado; pero también como víctima de

² Sobre esta anécdota puede consultarse: Federico Gamboa, *Mi Diario II (1897-1900)*, Conaculta, México, 1994; o bien el estudio monográfico del caso en: Rafael Sagredo, *María Villa (A) La Chiquita, No. 4002*, Cal y Arena, México, 1996.

Esperanza Gutiérrez, amiga de artistas y literatos, ha sufrido una metamorfosis, una transustanciación virtual; desaparece como individuo para dar paso a la escultura *Malgré tout* de Jesús F. Contreras, al personaje de *Santa* de Federico Gamboa, de la misma manera que otras prostitutas sirvieron de inspiración a *La Domadora* o *La paleta*, de Julio Ruelas.



la concupiscencia, y ante este destino su única posibilidad de salvación es la muerte. En segundo lugar, con su destrucción, el cuerpo femenino se transforma en un ente libre de mácula, que se transmuta en belleza y amor; encumbramiento posible sólo a través de la oración. No es en la palabra pecadora, sino en el acto de fe, testimonio religioso que autentifica su redención y, al mismo tiempo, preserva la eficacia del discurso moralizante.

El modelo de los ritos de paso se considera importante porque señala, en el interior del texto, las fases representativas de transformación de la protagonista por los diversos estadios de transición: de niña virgen a mujer perversa y, posteriormente, hacia la única vía de independencia y pureza que concibe el autor: la libertad a través de la muerte. Las categorías de este modelo siguen la dramatización del conflicto manifiesto en el personaje femenino, ciclos que constituyen un elemento conveniente para explicar la transformación corporal de la protagonista.

Según Arnold Van Gennep, los ritos de paso son celebraciones y actos necesarios en la vida de todo ser humano que siempre han constituido un elemento íntegro para su existencia y desarrollo, fases transitorias de la vida que tienen un lugar sólido en todas las culturas y, por tanto, constituyen un fenómeno social de alcances universales. En toda sociedad, el principio de transformación regenerativa llega a constituirse en una permanente serie de etapas vitales para la existencia de los grupos sociales y de los individuos; inicios y términos que se apoyan en la representación simbólica del renacimiento y la muerte. El nacimiento, la pubertad social, el avance a una clase social más alta, las especializaciones profesionales y demás ocupaciones, así como la muerte, son eventos de una especial importancia en el transcurso de la vida de los

individuos, los que necesitan del apoyo de la comunidad para obtener reconocimiento social.³

En su teoría, Van Gennep observa que en toda etapa significativa, los individuos atraviesan por estadios de *aislamiento, integración, separación, transición o estado liminal (también llamado umbral) e incorporación o agregación* de un estado cronológico y/o emocional a otro. Estas categorías son utilizadas con fines de explicación durante los procesos por los que los individuos cruzan, según sea la etapa de su existencia; por ejemplo, en los ritos funerarios, el estadio de incorporación-separación adquiere mayor importancia; de igual manera, el binomio separación-incorporación preside las ceremonias de matrimonio; asimismo, la transición ha jugado una parte importante en los casos de embarazo, esponsales e iniciación, considerando como tal la etapa de la adolescencia.⁴

El seguimiento de este esquema etnográfico en un texto literario mantiene su rigor, al aplicarse a la trayectoria de la protagonista de la novela analizada. Ahora bien, el aspecto que consideramos de mayor importancia en nuestra búsqueda analítica son los llamados *ritos de iniciación*; éstos son una parte del proceso del cambio vital en el personaje, del cual se narra su acceso a la esfera sexual. La novela sigue a la protagonista en un recorrido que va del alejamiento del mundo asexual a su ingreso en el mundo de la sexualidad.

En este tránsito, Santa representa un ser femenino sensible, débil, perdido, pobre y sin retorno que, con la muerte, logra su libertad en un sentido espiritual para así alcanzar el nivel de lo divino. Los ideales religiosos de resignación, caridad, reverencia, se personifican en Santa en la actitud de docilidad característica de un ser sin voluntad que sufre calladamente su destino. El principio medular de la enraizada moral femenina se desplaza hacia un carácter existencial y adquiere significado en su dimensión puramente individual. Su labilidad radica en la sensibilidad íntima, en la particularidad de su alma o, si se prefiere decir de otra manera, en su psiquis.

La transición de la adolescencia a la juventud, transmutada en vejez prematura, acelerada por la enfermedad, resulta ser una ordalía solitaria; la única posibilidad, ante la invalidez de un ser femenino fuerte, es la alternativa espiritual. La libertad del alma se convierte en el procedimiento

³ A. Van Gennep, *op. cit.*, p. 25.

⁴ *Ibid.*, p. viii.

potencial frente a la imposibilidad de entender la vida en un tiempo cambiante, evidencia plenamente moderna de que lo femenino y lo subjetivo significan estar anulados en un mundo donde el sujeto se diluye en objeto, experimentando una creciente pérdida significativa de la existencia.

En *Santa*, el ser se desdibuja en la contundencia del mundo comercial, encontrando su posibilidad de existir sólo en el interior de un plano de quimeras privadas. La condición exclusiva para poder apropiarse del sentido del mundo es por medio de lo simbólico, a través de la renuncia de un yo inestable, dirigido hacia la inmortalidad del alma. Al seguir la idea de ese ser femenino sensitivo, lábil, una identidad desahuciada, en *Santa* se efectúa el cambio que va del sometimiento y la represión hacia una autonomía alcanzada por el alma a través de la muerte, expiación espiritual, respecto de la esclavitud corpórea; libertad que lleva a la gloria eterna.

1.1 Estado de aislamiento

La fuerza del acento y el grave tono de las palabras de Carlos Marx “cuanto era sólido fue disuelto en el aire, cuanto era sagrado fue profanado”, hacen resonar los efímeros instantes de revelación y significado, con la llegada de *Santa* al burdel, acción que marca el punto inicial en el ejercicio de interpretación discursiva:

—Aquí es— dijo el cochero deteniendo de golpe a los caballos, que sacudieron la cabeza hostigados por lo brusco del movimiento. La mujer asomó la cara, miró a un lado y otro de la portezuela, y como si dudase o no reconociese el lugar, preguntó admirada:

—¡Aquí...! ¿En dónde...?— [...] y sin aguardar más, echóse a andar de prisa, inclinando el rostro, medio oculto el cuerpo todo... cual si la apenas encontrarse allí a tales horas, con tanta luz y tanta gente que de seguro la observaba, que de fijo sabía lo que iba a hacer.⁵

Acción de poca fortuna que pone en movimiento la dinámica en *Santa*, la historia de un personaje femenino que inicia, de tal ventura, un rito que la llevará por diferentes fases hasta lograr su meta: la redención de su alma.

⁵ Federico Gamboa, *Santa*, Océano, México, 1998, pp. 15 y 16. En lo sucesivo, pondré entre paréntesis el número de página de la novela, de acuerdo con esta edición.

En su inicio, Santa se presenta como una protagonista joven, solitaria, en estado de aislamiento y en la búsqueda de sumarse a un nuevo grupo social. El burdel de Elvira le ofrece, entonces, la posibilidad de integrarse a un determinado círculo social. Adolescente aún, indefensa y débil, camina hacia un destino, sin conciencia plena de la significación de su cuerpo y de su ser. Una Santa indefinida, una incógnita en la búsqueda de construir su ser con el hacer, y que encuentra el apoyo de un grupo de personajes femeninos, prostitutas que la ayudan a salir de ese estado preliminar de aislamiento e incorporarse a un mundo de posibilidades.

La probabilidad de aceptación se atribuye a los intereses económicos que Santa proporcionará a Elvira, dueña y directora del burdel; ello se evidencia con el tratamiento del cuerpo a modo de dispositivo sexual y como objeto mercantil destinado al disfrute. Santa establecerá, a través de su corporalidad, la aprehensión del mundo de la sexualidad y el erotismo. Las meretrices Pepa y Elvira propiciarán el cambio del pudor casto y púdico que se desbordará hacia la concupiscencia en un estado de integración posterior, siendo el cuerpo el objeto que marcará las acciones posteriores en el curso de su existencia.

Entre un mundo honorable y otro indigno, no existe discusión concebible; en su estado de aislamiento —al margen del mundo decente y sacro de la familia, pero tampoco dentro del otro mundo trasgresor y licencioso de la prostitución—, Santa requiere de eventos previos de aprendizaje para cohesionarse socialmente, incógnitas del ejercicio como prostituta que descubrirá a través de sus iniciadoras.

Sin duda alguna, el acogimiento de Santa por el mundo profano del burdel se reconoce por medio de varios indicios significativos: primero, en los actos de bienvenida y el hospedaje a la extraña; segundo, en la comida y la bebida que se brinda a la recién llegada; tercero, en los regalos en prendas —bata, medias y zapatillas; cuarto, en el acto de enlace favorable de la extraña con la comunidad. El intercambio de bienes entre los personajes femeninos constituye el ejercicio que define la introducción a un territorio específico y el inicio de enlace y continuidad social entre ellas, una manera de afinidad y también un compromiso de cambio en la personalidad de Santa; finalmente, la aceptación al nuevo grupo social (pp. 28, 31).

Ahora bien, el hecho de la extraña que llega y el grupo que la acoge alcanza una connotación interesante en el semema de las sombras, en tanto que cobijan, ocultan, esconden en un acto de resguardo. Las sombras serán el cendal. El manto de la noche atrae el brío que precipita los alegres

eventos de juerga en el burdel, y como un velo, ocultan los sentimientos de culpa y vergüenza. Las sombras se desprenden del sentido espiritual del ser mujer decente para convertirse en pecadora:

Santa apagó su lámpara y precipitó a desvestirse en la sombra [...] De pronto y a pesar de las tinieblas de la estancia, llevóse la mano al cuello [...] se sacó un viejo escapulario que ya no podía llevar más, que tenía que ocultar, ¡pobre trapo desteñido y roto como su pureza, testigo íntimo de sus épocas de dicha, guardián de reliquias que no habían sabido protegerla, compañero de sus suspiros de doncella y de sus palpitaciones de enamorada...! Castamente, lo besó muchas veces, como besamos lo que no hemos de volver a ver, y lo ocultó en algún misterioso sitio de su alcoba de pecadora.

Ya no llovía, pero continuaba, fuera, el sordo gotear de las cornisas y barandales. En el sumidero del patiecillo —una losa con cinco agujeros en forma de cruz. Hundíase el agua rumorosamente, a escape, como apresurada por esconderse, allá debajo, en lo oscuro, y no presenciar lo que en la casa acontecía (p. 42).

Las imágenes de la oscura alcoba del burdel, de las sombras y del agua —la significación de este último elemento remite a la pérdida de la pureza, de ahí su escapatoria por una losa con cinco agujeros en forma de cruz, hundiéndose en lo oscuro para no ver lo que en el burdel acontecía— nos introducen al contexto de conformidad, al nuevo espacio en el que la protagonista ha sido admitida.

Esta representación crea una atmósfera de rebajamiento y comporta un viso topográfico con la lógica del libertinaje, ya que lo bajo terrenal se entrelaza con lo bajo en el estado moral de Santa. El aguacero sirve de umbral específico de iniciación en esa nueva vida de vicio. El agua que cae a “los charcos bullidores y sombríos del adoquinado” confirma la caída moral de Santa.

En el sordo gotear de las cornisas y barandales, se cubre la tonalidad profunda de ensueño que la conduce hacia la fidelidad de un recuerdo imperecedero, la única fidelidad que guardará a partir de ese momento. Las gotas de agua que caen y se unen a la corriente que huye y se pierde en lo bajo de la tierra, llegan a ser lo que es su ensoñación y sus ilusiones terminadas. Escuchar el agua derramarse y diluirse es disolverse en el presente para ir a su pasado.

1.2 Estado de integración

Y precisamente la *analepsis* ata amarras entre el estado de aislamiento inicial de la protagonista y su anterior estado de integración, el cual se asienta en las condiciones afectivas de Santa con su círculo familiar. Con la complementariedad del grupo doméstico, se asigna el funcionamiento y arreglo de las partes: Agustina, su madre, Esteban y Fabián, sus hermanos, son los protectores y vigilantes de la pureza corporal de Santa, quien estará integrada al mundo familiar y al ámbito campirano que la rodea.

La imagen de Santa en el mundo campirano transmite las ideas de integridad, pureza y naturaleza: retrato costumbrista de la virtud femenina. En principio, es el suyo un mundo en apariencia asexual, envuelto en la sutileza del tabú. La prohibición de su sexualidad se define a partir del reconocimiento de los impulsos eróticos, se peca apenas en las pulsiones del deseo, ocultas en el silencio.

Es fundamental analizar el distintivo de virtud, porque ésta define la naturaleza femenina, la cual presenta a la pureza en un mundo apacible que se confirma con alusiones bucólicas y descripciones idílicas. La castidad, el lujoso atributo, aparece en el discurso en tanto categoría ideal de mujer, acerca de lo que significa el ser femenino: joven, casta, inocente, asexual.

El atributo femenino de la virginidad corporal asociada con la pureza espiritual, y afín a lo sacro, se refuerza en las diversas imágenes sagradas que aparecen en el segundo capítulo de la novela: la Virgen de la Soledad, la Virgen de Guadalupe; imágenes religiosas relacionadas, a su vez, con Agustina —la madre sacra y abnegada— y también con la tierra en “su sagrada fecundidad infinita de madre amantísima” (p. 51).

La virginidad, imperativo de una responsabilidad moral, certificación de la fidelidad de la mujer y la certidumbre de la descendencia, sustenta su discurso en las ideas de fidelidad femenina con atadura moral a la imagen masculina, en la representación de los hermanos de Santa, Fabián y Esteban, el “padre Guerra, el párroco de ellos” o Marcelino Beltrán, el alférez amado. Ellos se constituyen en la fuerza simbólica que se refuerza en el concepto de amor romántico, respaldado en el amor conyugal como posibilidad de ideal de la naturaleza humana, señalamiento relevante y oportuno para la vida social y religiosa en la cotidianidad mexicana de esa época. La mujer es para el hombre y para el mundo interior del hogar, el soporte moral en la intensidad de su pureza y devoción religiosa, lejos del tentador mundo exterior.

1.3 Transición hacia la degradación

Cuando Santa pierde la virginidad, trasgrede el estado de integración familiar. El hecho fisiológico de la cópula se reviste de significación, en un contexto moralizante; así, la debilidad femenina se revela como tal a la luz de los fines que el narrador se propone y sólo para explicar las leyes impuestas socialmente. El rompimiento de las reglas por medio del sexo se convierte en un signo de maldición; el erotismo entre los amantes se torna una incitación degradante; la sensualidad entre Santa y Marcelino adquiere una significación del mal. La trasgresión a la norma de castidad establece con toda certeza un sentido moralizante. Así, la creación paradójica de valor seductor, a través de lo prohibido, confiere al acto erótico-sensual un significado negativo: Santa se vuelve víctima de su propia pasión y encuentra su castigo moral en la imposibilidad de ser madre.

El principio de degradación lo marca el aborto, el cual se convierte en un elemento que sirve, en el nivel del discurso sexuado, para demostrar el efecto de una causa perdida: la negación al tipo ideal de mujer, convirtiendo a Santa de “ángel del hogar” en un estigma, en un ser femenino vulnerable. La actuación sexual activa es la única iniciativa de Santa donde se aprecia una voluntad que difiere de lo establecido, pero su determinación resulta equívoca. La justificación de esta incapacidad de elección asertiva se explica como una de las características más importantes del naturalismo: la de negar la existencia del libre albedrío o el derecho de escoger entre varias posibilidades y, asimismo, mostrar que los personajes dentro de la historia siempre estarán determinados por el medio ambiente y la herencia, sin alternativa de llegar a superar su destino.

Los episodios de la cópula y del aborto tienen un lugar importante en la diégesis porque se entienden como una mácula. La impureza se le atribuye a Santa no por ser agente responsable directo, sino por la violación de algo que está vedado. Esta nueva circunstancia conflictiva entre la protagonista y los otros exige resarcir el agravio; de ahí la separación de la mujer profana del mundo sublime que le ofrecía su familia.

La trasgresión de Santa otorga al cuadro familiar la envoltura de un halo pesimista y amargo, ya que la separación de su hogar será vista como la única salida posible para restaurar el orden y el bienestar social. El destierro del mundo sagrado bucólico hacia el mundo profano de la ciudad, subraya el permanente conflicto entre mundo civilizado y la vida natural campirana. Asimismo, convierte a la protagonista en una peregrina de

travesía al mundo frívolo, conduciéndola hacia una movilidad social de mérito nulo, de un estado de integración a otro de separación como el inicio de un conjunto de pasos erráticos. Con el sentimiento de tristeza nutrido por el rechazo y deterioro existencial, al ser discriminada y separada de los otros, Santa se acompaña de pérdida y temor, con el pesar de ya no tener un mundo.

Convertida ya en prostituta, Santa transita hacia la degradación, fase que suele expresarse en actos y símbolos, una idea de caos o indefinición. En este caso, la transición del personaje femenino está marcada por acciones que alteran el curso normal de la vida cotidiana; una de las expresiones simbólicas recurrentes de esto se observa en el intercambio de funciones de género, acompañado de la relajación en las restricciones sexuales.

Es importante recalcar que los episodios donde se insinúan actos copulatorios tienen un lugar fundamental en la diégesis porque, a partir de esas acciones, la significación de caos y vaguedad encierra la riqueza simbólica de la experiencia ciega, instintiva, del empuje sexual, fuerza vertiginosa e incontrastable; una amalgama de euforia, terror y angustia por la connotación de mancha que se les imputa.

Es interesante observar que la creencia de la mácula se respalda en el quebrantamiento de las prohibiciones de carácter sexual. En el relato, las marcas de las relaciones sexuales, el aborto y el lesbianismo refuerzan tiempos y sitios prohibidos; todo esto adquiere importancia porque, como escribe Ricoeur: “la inflación y desorbitación de lo sexual es característica del sistema de la impureza, hasta el punto de que parece haberse establecido desde tiempo inmemorial una complicidad indisoluble entre sexualidad e impureza”.⁶

Estos campos —sexualidad e impureza— adquieren mayor significado desde una disposición de género: hombre-mujer acceden a una serie de particulares que les imprimen su sello, en una práctica de dominio y sometimiento; valía y minusvalía; así, los tipos de macho-hembra en la obra que se analiza quedan bien logrados.

El Jarameno, Rubio y el ciego Hipólito sirven como ejemplo de figuras literarias que señalan un “mundo aparte”, ya que “pintan” los tipos de la sociedad moderna, con una estructura sociológica, propia de la novela de tesis. Bribones y al mismo tiempo héroes, ilustran una época: usos,

⁶ Paul Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*, tr. Alfonso García Suárez y Luis M. Valdés Villanueva, Taurus, Buenos Aires, 1989, pp. 191 y 192.

costumbres y acontecimientos convertidos en una amalgama de acciones y sentimientos.

La relación entre el Jarameño y Santa es la típica de hombre-mujer en donde ésta es dominada por el sexo, con una reciprocidad afectiva que no rebasa los moldes convencionales del machismo. La masculinidad en el personaje no supera los aspectos puramente biológicos, ni afecta tampoco que trasciendan, porque la importancia que tiene el machismo del personaje en el interior del relato es, precisamente, resaltar el ideal de virilidad occidental y el de labilidad femenina como su antónimo. Ser torero refuerza el sentido de la hombría: ejecuta, provoca, pica, hiere, mata. El Jarameño torea por placer y el placer se torea porque tiene que ser derrotado en la lucha contra la debilidad. El placer contiene en el cuerpo femenino que constituye la propiedad de las pasiones lascivas del sexo; está en el compromiso de pelear y lidiar con él, de algún modo, con algún fin, en beneficio de los objetivos de dominio y poder.

Sí, reconocía que estaba hecho para esas luchas, adivinábalo, más bien. En cambio, sabía que estaba así mismo hecho para el amor, para el amor suyo, de ella, que, en pago, lo amaba a su manera, plásticamente, por sus juramentos gitanos, por lo asfixiante de sus brazos y lo salvaje de sus caricias de incivilizado [...] por la ebriedad de sus regresos, él sano y salvo, oliente a cabro y como cabro cayendo sobre ella, insaciable de su cuerpo de hembra linda, del que se adueñaba y se adueñaba hasta lastimarla, pidiendo que lo matara, que lo mordiera, que le hiciera daño; pidiéndole lo que nadie había pedido... (p. 201).

Con la infidelidad al Jarameño, Santa llega al límite del sufrimiento escandaloso, inexplicable, logrando que el mal de la mácula y la reafirmación de la debilidad femenina se conviertan al fin en el mal de la culpa. La mala conducta y el ímpetu morboso de Santa son un paso más en la vicisitud del personaje femenino hacia un estado de mayor ignominia.

Igual a un tigre antes de abalanzarse sobre su presa, el Jarameño se encoge, se encoge mucho, y encogido, abre con sus dientes la faca [...] que suena a crimen [...] Y la hoja [...] clávase en las maderas de la cómoda que sustenta a la imagen y sus cirios [...] derriba los cirios, derriba a la imagen, y el cristal de un marco quíébrase con estrépito ... Suelta la faca el Jarameño, porque el gitano se ha asustado, recoge el cuadro, lo limpia, exclama roncamente, sin mirar a su querida:

—¡Te ha salvado la virgen de los Cielos...! sólo Ella podía salvarte... ¡Vete!, ¡vete sin que yo te vea!, ¡sin que te oiga...!, ¡vete...!, porque si no, yo sí me pierdo... (p. 204).

Si el alejamiento del mundo idílico de virginal inocencia se produce por el rechazo de una abnegada y santa madre, el tránsito hacia una mayor deshonra se señala con otra imagen sagrada femenina, “la Virgen de los Cielos”, quien salva a Santa de la muerte, pero no así de una vida inmoral.

La sexualidad, en tanto marca impura, se torna, lo mismo que el homicidio, en ofensa contra la reciprocidad de las vinculaciones humanas. “En ambos casos, vemos que la impureza está relacionada con «algo» material que se transmite por contacto y contagio”.⁷ El episodio del derramamiento de sangre entre dos parroquianos del burdel, a donde ha regresado Santa después del engaño al Jarameño, proporciona cierta base a la interpretación de la impureza moral y material en el ser femenino.

La *perífrasis* introduce la acción en la que Benito, un asiduo al burdel de Elvira, es violentado y muerto por un borracho llamado Rodolfo; la querrela se inicia por disputarse el cuerpo de Santa. No se puede dejar de percibir esa coincidencia de la muerte con el erotismo, como prueba de la fuerza maléfica que lleva dentro de sí el asesino, personaje que ha resultado estigmatizado a los ojos y bajo los términos de los otros. Por coincidencia, el cuerpo del asesinado y el cuerpo de Santa se estigmatizan, uno por la muerte y el otro por los indicios de la enfermedad; ambos se definen con el sello de la justicia, trastornan violentamente el orden legal y ambos son víctimas: uno, de la violencia mortal; la otra, de los violentos efectos de la concupiscencia.

En medio de este rompimiento que se opera en Santa, dividiéndola entre el sufrimiento del cuerpo, y además del alma, se introduce una nueva unión de concubinato; esta vez con Rubio, un personaje de presencia misógina que se convierte en la nueva posibilidad de salvamento a la impureza:

[...] las labores de la mancebía de Santa y Rubio; un mes escaso [...] era renacimiento inefable a una existencia buena, nueva, insoñada [...] Más, ¡ay! Que con el segundo mes y el tercero lo que vio descorazonó a Santa [...] cada vez que las alas entumecidas y torpes de su alma convaleciente pero en vía

⁷ *Ibid.*, p. 192.

de alivio, intentaba volar a la altura, Rubio encargábase de desengañarla en términos rudos, con saña de amante:

—Las meretrices no arriban a las tierras de promisión, ¡no faltaría más!; las almas de las mujeres perdidas no vuelan porque no poseen alas, son almas ápteras...

Efectuábase en Rubio un fenómeno común y explicable [...] víctima de la amargura con que lo obsequiaba su hogar tambaleante, supuso que una querida de los puntos de Santa mitigaría su duelo y le proporcionaría los dulces goces a que se consideraba acreedor [...] Exasperado Rubio con su esposa, acababa de exasperarse con su manceba; iba de la una a la otra con la certeza de que ya habrían cambiado y alguna de las dos satisfaría lo que él venía persiguiendo, y frente al doble desengaño, enfurecíase, con distintos modales y lenguaje distinto increpaba a las dos sin hallar consuelo (pp. 261, 263).

El argumento que se sigue instaurando a lo largo de la lectura es el avance de una vida con reverso fatal; la culpabilidad se presenta ineluctable y el enfoque hacia la mujer débil, propensa a las pasiones, refuerza la misoginia y la sexofobia decimonónica en sus discursos moralistas mortificantes, justificando la infidelidad masculina y la promiscuidad, haciendo hincapié, por el contrario, en los aspectos hereditarios y en la atracción natural de cierto tipo de mujer hacia la prostitución.

Los actos relacionados con la sexualidad, específicamente la prostitución, se consideran malos en tanto que se ubican dentro del sistema de referencia de los contactos infecciosos; resulta así que, en el inventario de las condenas, lo sexual se ubica entre los hechos más impuros porque involucra al cuerpo, y el significado de culpa surge como la mácula de pecado por un acontecimiento que infecta por contacto y se mantiene en el claroscuro de una contaminación física que apunta hacia una indignidad moral.⁸

Al asociar el mundo ético del pecado y el mundo físico del sufrimiento, el autor define la postura naturalista de defensa entre el orden meramente ético de una mala acción y el orden biológico del mal físico, como efecto de las acciones del personaje. De ahí que la prostitución adquiriera un doble significado de mácula, tanto de orden ético-moral como de orden físico-biológico. No es absurdo, entonces, que la enfermedad vaya acompañada de la degradación de Santa, porque la mancha engloba en su esfera de impureza las consecuencias de los actos y de los acontecimientos

⁸ *Ibid.*, p. 198.

corruptos. Santa es una víctima de la impureza moral y de la impureza corporal, un ser débil en vías hacia un rebajamiento sin retorno que para nada es el establecimiento de algún optimismo, sino la reincidencia de su eterna desgracia.

Si existe un eterno retorno femenino, el de Santa se desplaza en el regodeo del infortunio, en ese concebir tanto sufrimiento como efecto de la culpa. Su devenir ya moribundo recoge los signos dispersos de la inevitable enfermedad. No obstante, en el progresivo deterioro corporal nace una posibilidad de salvamento, el de su espíritu.

Matar lo físico, lavar lo ético es el propósito fundamental de enunciado de exclusión corporal, prerrogativa de lo impuro en Santa. La enfermedad la aleja de la concupiscencia; en el sentido médico ella se encuentra desahuciada, pero en el sentido anagógico se salva. Con su incurable enfermedad purga y purifica lo plenamente moral, de tal modo que la muerte, la pulcritud, la nitidez del orden, la guían a la tersura de la integridad espiritual.

La transición hacia su total deshonor está completa; el alcoholismo y el cáncer cierran el círculo de conversión corporal de lo voluptuoso y lascivo en lo mortificado y honesto; de esa manera, la muerte la devuelve a la tierra, “infinita madre amantísima”, verdadero principio de incorporación del cuerpo a la naturaleza y el alma a la redención. La muerte se constituye en la vía que separa esta vida de aquella infinita y absoluta libertad.

1.4 Incorporación

La penitencia por el mundo licencioso concluye con la muerte. Y será el nombre de Santa el que defina la jornada hacia el destino deseado: la honra y la independencia del alma. El nombre sostiene, a lo largo del relato, el ambivalente recorrido de su cuerpo hacia la ignominia, y por medio del dolor y sufrimiento, a la salvación de su alma, porque, como dice Luz Aurora Pimentel: “El nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos [del personaje], el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones”.⁹

⁹ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Siglo XXI Editores-UNAM, México, 1998, p. 63.

El nombre de Santa da respuesta a una doble identidad en su postura indigna de prostituta y al mismo tiempo su adaptación religiosa con relación a los santos. En el ámbito del arte y en el interior de la iconografía religiosa, este cúmulo de elementos semánticos se fortalece con el mito de María Magdalena. Simbólicamente, la figura de Santa y la figura de la Magdalena se relacionan, pues ambos personajes mantienen rasgos semánticos ambiguos: primero, como manifestaciones estéticas con tintes profanos que materializan a la pecadora de belleza carnal, reforzando esta idea con una vena erótica; y posteriormente, con la representación de la prostituta redimida por amor a Dios, enfatizando su belleza espiritual, como dice Saint Baume: “con la oración vehemente y el misticismo que, en los casos más radicales, otorga un patetismo sugerido por los rasgos de dolor causado por su vida de renuncia, sacrificio, pobreza y austeridad, su calidad de símbolo femenino que encarna el vicio y la virtud, al tiempo que [estéticamente, se convierte en] una metáfora que contrapone la espiritualidad respecto de la vida efímera y fugaz”.¹⁰

A su vez, el cambio que el personaje sufre a lo largo del relato se manifiesta en el vínculo de los diferentes sentidos alegóricos: el sentido literal se hace presente al momento “de que Santa se llamaba Santa, porque nacida en un día primero de noviembre, su madrina, una italiana [...] opúsose a que su ahijada se llamara Santos, alegando que en su tierra es común que una mujer se apellide Santa...” (p. 314).

En sentido figurativo, Santa aparece como la metáfora continuada de las pasiones a lo largo del relato, dentro y fuera del ámbito pagano del burdel; la expresión tropológica de la apariencia se divisa en la constante afirmativa del trastocamiento de la moral burguesa de su tiempo, que adquiere su máximo nivel cuando ella, enferma ya, llega al último antro, donde la matrona le cambia el nombre, lo cual significa la degradación total de la prostituta: “¿Cómo te llamas? —preguntó a Santa. —Santa— repuso ésta. —Pues desde hoy te llamas Loreto, ¡qué Santa ni qué ales...! Y hasta el nombre encantador se ahogó en la ciénaga” (p. 290).

Finalmente, en la expresión anagógica, conveniente en la imagen final, con las palabras místicas que la identifican a través de la oración, con los bienes y su vida futura en los cielos:

¹⁰ Saint Baume citado en la sinopsis del catálogo de la muestra pictórica *María Magdalena. Éxtasis y arrepentimiento*, Conaculta, Museo de San Carlos, México, 17 de mayo-2 de septiembre de 2001.

[...] escapado del vicio, liberado del mal, convencido de que ahí, arriba, radica el supremo remedio y la verdadera salud, como si besase el alma de su muerta idolatrada, besó el nombre entallado en la lápida, y, como una eterna despedida, lo repitió muchas veces:

—¡Santa...! ¡Santa...!

Y seguro del remedio, radiante, en cruz los brazos y de cara al cielo, encomendó el alma de la amada, cuyo nombre puso en sus labios la plegaria sencilla, magnífica, excelsa, que nuestras madres nos enseñan cuando niños, y que ni todas las vicisitudes juntas nos hacen olvidar:

Santa María, Madre de Dios...

principió muy piano, y el resto de la súplica subió a perderse en la gloria firmamental de la tarde moribunda:

Ruega, señora, por nosotros, los pecadores... (p. 327).

Así, la oración se convierte en ofrenda por las transgresiones cometidas, un acto sagrado que ayuda a lavar la mácula; y bajo el velo de ese lenguaje misterioso, el alma se purifica. El poder de la oración rompe con la discordia que sembró el desorden y pone al ser frente a lo divino. Ya no más un ser mortal, ahora un alma acogida en la morada divina. El desprendimiento del alma de ese cuerpo pleno de deseo y de fogosidad encuentra, en su separación, el camino hacia la libertad. Todo aquello que osciló entre la concupiscencia y la voluptuosidad, a través de la purificación ritual del lenguaje, se convierte en una nueva purificación de espíritu y de certeza.

2 *Literatura y plástica en Santa*

Para poder hablar de la relación entre las artes y la literatura, es pertinente acercarnos a sus orígenes. Al decir de Wendy Steiner, es Simonides de Ceos —siglo V antes de Cristo— quien habla de la *ekphrasis* como el efecto de la pintura que se convierte en poema mudo y del poema en una pintura hablada. Debe entenderse como *ekphrasis* la descripción que se hace de un objeto artístico de características espaciales, ya pictórico, ya

escultórico; de igual manera, la representación de un texto o de una figura literaria puede estar contenida en alguna obra plástica. Steiner menciona que es en la locución *Ut pictura poesis* de Quinto Horacio Flaco, donde se explica que pintura y poesía se corresponden: la poesía es como la pintura porque ambas tienen como objeto la realidad existente, pero ambas están limitadas en su adecuación mimética a esa realidad.¹¹

Como si fuera una galería en exhibición, *Santa* nos presenta cuadros verbales que se detienen en el instante placentero en que la imagen y el efecto prometen un deseo: el de congelar todo tiempo, todo movimiento. Entre la brevedad, la imaginación y la sensualidad, esos cuadros no manifiestan directamente el acto del sexo, pero lo evocan, lo insinúan y lo modelan con la palabra, haciendo del instante poesía que fugazmente nos impele a descubrir una composición sensual.

Se reconoce, pues, en el interior de la narración *ut pictura poesis*, mimesis artística que explica el funcionamiento y las relaciones del texto y la imagen, recurso para marcar los diversos sentidos que se pueden adquirir dentro del texto literario, que se transmuta en espacio retórico-plástico de gran riqueza.

En un encuentro de la escritura con la estilística, Federico Gamboa nos otorga el arreglo de su discurso hacia la imaginación visual, y lo que hace es abandonarse a un lenguaje de texturas, rasgos y matices con una estética plástica. Las lecturas de lo que hemos acordado en llamar cuadros verbales en *Santa*, responden a constantes referencias a formas, volúmenes y perspectivas superpuestas en una gama de presentaciones eróticas dentro del texto. De la imagen en blanco y negro o a color, hasta la serie de palabras que, en conjunto, pintan retratos y cuadros con escenas sensuales, van dejando huella a lo largo de sus páginas.

La sexualidad y el erotismo se muestran en *Santa* como indicadores no adecuados al patrón social establecido. Los tipos sociales “pintados” por Federico Gamboa se convierten en lo atípico, ponen de relieve la delgada línea que existe entre los hábitos aceptados, las reglas de una colectividad determinada y aquellos que se consideran perversos. Federico Gamboa se cuida muy bien de elaborar cuadros eróticos que se integran en una red de ideas negativas en torno al sexo y al erotismo.

¹¹ Véase Wendy Steiner, “The Colors of Rethoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting”, en *Thoughts that Fit like Air*, The University of Chicago Press, Chicago, 1982, p. 481.

El autor encierra el placer en un refractario de degradación, convirtiendo a la sexualidad y al cuerpo en un punto de referencia disciplinario. En esta novela, el tratamiento de fragmentar el cuerpo adquiere mayor sentido si se reflexiona que esas imágenes obtienen tolerancia, precisamente en esa disposición a la medida.

El discurso sobre el cuerpo femenino emprende también una valoración de las fantasías masculinas y pone, en los labios de un narrador omnisciente, el deseo y la libido femenina. Siguiendo ese imaginario moral, el motivo erótico en *Santa* contribuye a dar una cierta dosis de aflicción y desasosiego; esos efectos negativos atañen a la catalogación sexual, convirtiendo las imágenes eróticas en fuente de apoyo a conductas sexuales —en esa época consideradas desviadas, perversas o aberrantes—, tales como el fetichismo y el voyeurismo.¹²

Se trata de describir los “bajos fondos” como tales en las páginas de la novela. El autor hará suya la propuesta del realismo plástico. Nos encontraremos con descripciones que harán que sus personajes hablen, echando mano de imágenes, y el cuerpo femenino será una alegoría para materializar las condiciones certeramente expresadas de la realidad. Carácter, crueldad, espanto y dolor, así como un sensualismo de provocadora crudeza, estimulan el acento de la existencia, aportando un tono lúbrico que remite a las producciones plásticas:

Jesús F. Contreras con la escultura, Julio Ruelas a través de la pintura, y Federico Gamboa en la literatura, en los tres se distingue un naturalismo académico y también una expresión romántica dramática, características manifiestas sobre todo en la forma como están moldeados los cuerpos y los rostros femeninos: gestos que expresan una fina sensualidad y esperanza; o bien revelan una impresionante sensualidad e ímpetu.

Las palabras que acompañan la imagen de la siguiente página pertenecen al borracho gobernador de un lejano y rico estado de la República, durante el primer encuentro de Santa con los parroquianos del burdel. Y aunque no hay otros pasajes donde se evoque de modo más explícito el cuadro de Ruelas titulado *La Domadora*,¹³ es difícil no ver en

¹² Variaciones de la conducta que se adjudican más a hombres que a mujeres, que en la actualidad los psicólogos han catalogado bajo el concepto de parafilias.

¹³ *La Domadora* es un pequeño cuadro pintado en el año de 1897 y tiene similitud con un dibujo de Felicien Rops, realizado también en 1897, titulado *Pornokrats* o *La dama con el cerdo*. Estos artistas plásticos hacen de su arte erótico, macabras alegorías sexuales

—¿Tú creerás que estoy borracho, eh...? No, estoy atarantado y en un instante se me pasa... la prueba es que oigo llover y que te ruego que te desnudes, pero toda, enterita, quedándote con las medias nada más... (p. 41).



esas líneas el desnudo corporal señalado por el personaje masculino, que el artista plástico realizó al incorporar el elemento fetichista de las medias negras en su desnudo femenino.

La *Santa* de Federico Gamboa y *La Domadora* de Julio Ruelas transmiten no una realidad cotidiana, sino un realismo elaborado, poblado de personajes clandestinos de características negativas, connotados a través de los valores de maldad y perversión, con la finalidad de plasmar el espíritu dominante del conflicto humano, relacionado, casi siempre, con lo civilizado y la vida de ciudad. Esta intención de no creer en soluciones es declarada y subrayada por los escritores naturalistas.

Cuando las formas pictóricas se integran al texto literario, se está incursionando en un diseño de las *semiologías artísticas*, el cual discurre sobre la creación de una “actualización” de modelos procedentes de espacios separados de los códigos lingüísticos, es decir, introduciendo otros *sistemas o lenguajes* al interior del texto, que se suponía homogéneo y que ahora entrelaza a la literatura con la pintura y/ o la escultura.¹⁴

Así, cuando una figura artística se incrusta en alguna parte del relato para especificar de modo pertinente el contenido de un objeto concreto, pudiendo ser éste un retrato, un cuadro erótico, una estatua, se está recurriendo a la figura retórica llamada *enargeia* o *evidentia*. El arte espacial, en específico la escultura, se inserta verbalmente en el relato para ilustrar una

que dirigen sus fantásticas imágenes a las realidades de la prostitución y la enfermedad psicológica. Véase Teresa del Conde, *Ruelas*, Universidad Nacional Autónoma de México (*Estudios y Fuentes del Arte en México*, 24), México, 1976.

¹⁴ Arnulfo Herrera, “Ut pictura poesis”, en *Escritos. Semiótica de la cultura*, Universidad Autónoma Benito Juárez, Oaxaca, 1994, p. 451.

imagen erótica que mueve a nuestra imaginación visual; el texto se regodea en una belleza plástica que bien pudiera corresponder a la escultura de Jesús F. Contreras *Malgré tout*, estatua en mármol de una mujer en prostrado sometimiento, la cual se sugiere cuando Hipólito dice:



—Jenarillo, hijo, vas a explicarme cómo es Santita, ¿eh...?

—¿Otra vez, don Hipólito? —exclamó Jenaro, que a la sazón, con uno de sus pies descalzos dibujaba en la arena letras y signos—. Pues Santita es preciosa, don Hipólito —princió el tuno sin prestar gran atención, por lo pronto, al retrato hablado. Imagínese usted una mujer como dos dedos o cuatro... no, como dos dedos más grande que usted y maciza... ¿cómo le diría a usted...?, maciza como una *estuata* de ésas del Zócalo, que no lastimara al apretarla uno... (p. 138).¹⁵

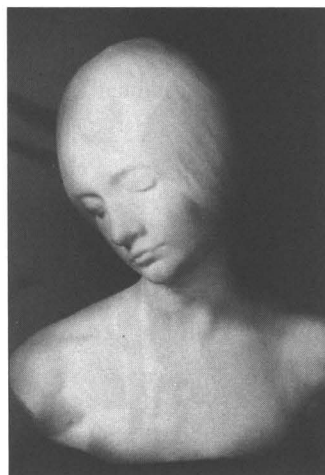
La fisonomía femenina alcanza corporalidad en la idea de volumen, con la intención de proyectar una cierta vitalidad de naturaleza pétreo. La descripción del cuerpo se configura en el texto por medio de ese imaginario plástico del que el personaje habla. Resulta claro que esta cita se enriquece a la luz de la memoria sobre el arte espacial. Descripciones inspiradas en líneas, texturas y tonalidades, desarrolladas a partir de un conocimiento artístico conveniente en Federico Gamboa, quien se dispone a unificar palabra e imagen, metáforas y formas que ayuden a plasmar, en esas páginas de *Santa*, a la plástica como un medio de expresión.

La estrategia discursiva de la descripción se ubica en la voz de Jenaro, el chiquillo pícaro y guía de Hipólito, quien expone a manera de retrato la personalidad y el físico de Santa. Como en una escultura, el rostro que narra Jenaro se torna en una plétora de detalles textuales definidos, con la

¹⁵ Tanto ésta como las demás imágenes de esculturas que aparecen en este artículo fueron tomadas de: *Jesús Fructuoso Contreras (1866-1902), escultor finisecular*, Conaculta-INBA-Museo Nacional de Arte, México, 1990, pp.14-42.

intención de producir un efecto de viveza enérgica y conceder al receptor identificarse con la situación de *voyeur* que se detiene en el contorno de la cara. La descripción se combina con la mimesis artística “donde la contemplación de lo imitado produce deleite y capta la simpatía del receptor [...] en un grado de «totalidad rápida y esencial» [...] para ofrecer un grado de verosimilitud”.¹⁶

—Pues el pelo... —comenzó Jenaro, serio ya, buscando imágenes en su paupérrimo léxico callejero que despertaran en su amo una comprensividad especial—, su pelo [...] ¡válgame Dios, patrón!, le cai a modo de manto, de ésos que las “rotas” ricas llevan al tiatro, ésos de puritita seda que con la luz eléctrica relumbran como si fueran charcos de tinta y que ellas recogen con los guantes, al apiarse de sus coches, pa' que ni el aire de la calle se los maltrate [...] (p 139).

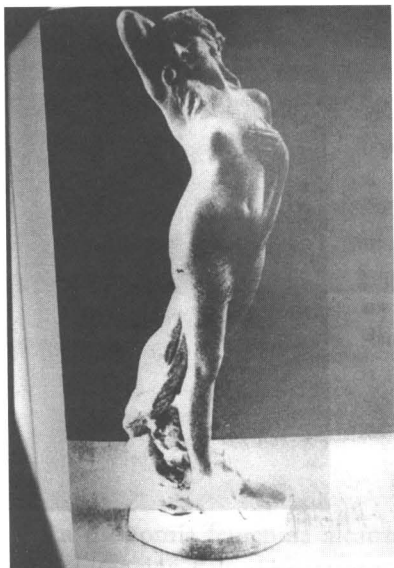


Del pelo a la cara se va haciendo una construcción de imágenes sensuales que se transfiguran en texto, cohesión que estimula nuestros sentidos a través del flujo de ideas evocadas: *significante* y *significado* hermanados en el abrazo que crea el signo: principio de todos los placeres del lenguaje, de las cosas, del mundo. Gamboa recurre a un mundo de signos para hacer pintura y escultura constituidas por palabras que modelan la disertación estética.

Tanto la mirada narrativa como la voz pícara de Jenaro se transforman en verdaderos *voyeuristas*, al amparo de la memoria hacen visible una imagen corpórea. Los *voyeuristas* colocan al receptor frente a una imagen del cuerpo como figura que se halla imbuida en el interior de la palabra y de la escultura. La mirada que se reconoce en el personaje de Jenaro es erótica porque, potencialmente, transfigura el sexo hacia un lenguaje que nos habla del juego entre el ritmo y la metáfora.

¹⁶ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1997, pp. 333-334.

En la mirada de Jenaro se distingue algo más que la fragmentación de un cuerpo: se hace una composición. Es la mirada que se desliza en el detalle del cuerpo para descifrarlo en expresiones de entusiasmo. A través de las sensaciones visuales, se alude a la proporción de las imágenes, reforzando, así, el objetivo de imaginar una escultura:



—Háblame de su cuerpo, Jenaro —murmuró Hipólito sin alzar su rostro [...] ¿cómo es...?

[...] Cuando hay que verla es cuando no sale y se queda con ese ampón que le dicen bata... entonces se señala toditita [...] y las piernas [...] son muy bonitas, patrón, delgadas al comenzar, no crea usted, y luego, yendo pa'arriba, gordas [...] su seno que le abulta lo mismo que si tuviera un par de palomas echadas y tratando con sus piquitos de agujerear el género del vestido de su dueña, pa' salir volando... (pp. 141-142)

La pasión amorosa nunca tiene duración suficiente y, acaso, en la imaginación pueda evocarse como una desordenada cadencia anhelante, con representaciones de imágenes corpóreas, que simbolicen esa fuerza infinita que se da en la brevedad de un instante. El lenguaje erótico, dice Ana María Moix, “deberá siempre procurar no nombrar la realidad a la que se refiere y que lo provoca. Para intentar suscitar en el lector la intensidad, la emoción y arrebató sensual que pretende, el lenguaje erótico debe huir de la realidad concreta que lo incita”.¹⁷

La última energía vital que se apodera de Santa, con un conturbado adolescente de apenas dieciséis años, precisará su pasión amorosa en el ocultamiento de los cuerpos, epítome que apela a la pequeñez del tiempo

¹⁷ Ana María Moix, “Erotismo y literatura”, en *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular. Siglo XI al XX*, Ediciones Tuero, Madrid, s. a., p. 205.

y al incremento de la sensualidad. Los breves recuadros ilustran más que declaran cómo es el acto amoroso, dándole intensidad al valor del amor físico, renovándolo en la discontinuidad del instante:

Lo mismo que ogro hambreado pegóse Santa un festín con aquella juventud que, a su vez, mostraba afilados colmillos y un apetito insaciable. Como mordía, ¡canijo!, ¡cómo mordía y cómo devoraba, sin refinamientos, depravaciones ni indecencias, sino a lo natural, con glotonería de dieciséis años, deliciosamente!...

—¡Ay, Santa! ¡Santa!— suspiraba durante las treguas rendido—, ¡qué linda eres! (p. 276).

El poder del lenguaje erótico permanece en el límite de lo “indescrutable” y permanece en el umbral de lo sensual. Como bien explica Ana María Moix, “Se trata de no traspasar ese umbral de lo indecible pero dejando que el lector entrevea sin, en realidad, ver absolutamente nada. Es un engaño magistral: el lector, que no ha visto, tiene la sensación de que no ha visto porque su supuesta y ansiada visión lo ha cegado [...] por algo más valioso que la visión en sí misma y que es deslumbramiento...”¹⁸ Reducir las expresiones a lo más elemental; se exige, incluso, para poder captar el sentido voluptuoso de la narración, darle fuerza y animación al cuadro que imaginamos de ese impulso vital que refresca, para después cumplir con el designio ya marcado: “Su conjunción fue un doble crepúsculo; para el estudiante, con sus dieciséis años, crepúsculo de aurora, de alba; para la infeliz Santa, un crepúsculo de atardecer, de noche que comienza pero que todavía no amedrenta, que con su media tinta adormece cuitas, disminuye dolores y promete descanso. Como todos los crepúsculos, fue bello para el uno y para el otro” (p. 277).

El lenguaje se usa para encantarnos. En esa suerte de movimiento corporal oscila el ritmo hecho de cadencias armónicas entre el discurso y las formas visuales que el lector se imagina. Al unísono, tiempo y suspiros complementan lo material con lo instintivo. La estimulación verbal presenta la diferencia entre esas maneras exclusivamente corporales y las imágenes que adquieren un mayor significado y nos conducen a un objetivo erótico: hacia una visión mundana encarnada en palabras. Descripción de movimientos, pensamientos y sentimientos eróticos o el contorno reflexivo

¹⁸ *Ibid.*, p. 207.

de la mirada narrativa hacia el recuerdo de lo que ha sido y que reconoce en lo conocido un atisbo insondable, enigmático, un vislumbre de algo sorprendentemente sensual:

A la donación espléndida del cuerpo de la moza, pagó el doncel con la ofrenda soberbia de sus besos y de su juventud [...] Y se separaron tan contentos, cual los pastores primitivos, los Daphnis y las Cloes del poeta heleno. Ni siquiera se les ocurrió darse nueva cita, ¿con qué objeto...? El amor no empuja; las aves y las flores no se encadenan, se encuentran, hay un rumor de alas, caída de algunas plumas, gorjeos; hay tallos inclinados, polen en colores que se iluminan, caída de algunas hojas, perfume que se difunde, y nada más. La naturaleza se regocija, la tierra se pasma, el mundo ama (p. 277).

De esta manera, palabra e imagen salvan la dirección hacia un punto donde las esferas del cuerpo y de la imagen se transfiguran en dimensión espacial. Como dice Weigel: "Aquí se hace visión un área de la imagen en la que el autor penetra en el descubrimiento «ciento por ciento del espacio de la imagen» [...] y en él se presenta, al mismo tiempo, el espacio del cuerpo".¹⁹ Es en el instante erótico cuando *Santa* se acerca a la poesía.

Ya no más el mundo, ya no más un burdel, es ahora el enfrentamiento sensual en un plano diferente; es el erotismo del que habla Octavio Paz;²⁰ ése que no es mera sexualidad animal: es ceremonia, representación de bienvenida al mundo del placer, esa libertad inconmensurable, plena. *Ut pictura poesis* que motiva la animación, el ritmo, el ímpetu; que sugiere y evoca los cuerpos. De cada imagen surge un signo hacia formas propiciatorias de atracción al deseo, una provocación al encuentro placentero de la escritura. Entre cuerpo y escritura, imagen y palabra, se configura una ligazón sutil pero firme: la pasión y la energía vital de las cuales nació *Santa*.

¹⁹ Sigrid Weigel, *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*, Paidós, México, 1999, p. 50.

²⁰ Véase Octavio Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*, Seix Barral, México, 1999.

TEATRALIDAD Y SIMBOLISMO:
ACERCA DE LA CONFIGURACIÓN
DEL ESPACIO EN LAS NOVELAS DE GAMBOA

MANUEL PRENDES
Universidad de Granada¹

El espacio supone una coordenada esencial en el desarrollo de la acción novelesca: por escaso que sea el detalle que el narrador facilita acerca del “lugar” en que se sitúa la ficción, la simple narración de la actividad de los personajes —percepciones sensoriales, movimientos— va creando en torno a ellos un mínimo espacio funcional. Pero, precisamente en la novela realista, el tratamiento de los espacios alcanza una importancia máxima; según la escuela naturalista, el “ambiente” es *determinante*, junto con la herencia biológica, de todas las acciones del ser humano. De ahí los abundantes y profusos párrafos destinados a la descripción de todo tipo de espacios dentro de la novela, que alcanzan tanta importancia como aquellas descripciones que tienen como objeto la fisonomía de los personajes.

Hermosos o repulsivos, frecuentados o evitados —o ignorados— en la realidad por la sociedad burguesa, todo tipo de espacios son objeto de apropiación por parte de la novela. Hay que destacar, sin embargo, la abrumadora frecuencia de los espacios *urbanos* frente a los rurales, testimonio del papel cada vez más decisivo de la ciudad como motor de la vida ya no sólo política, sino social y económica de las naciones, y ámbito en el que surgen las nuevas clases sociales de burguesía y proletariado. La novela de Federico Gamboa es la novela de la metrópolis: pocas veces la acción sale de la Ciudad de México, y menos aún para desarrollarse en una ciudad

¹ El presente artículo es una adaptación del capítulo 7 de mi libro *La novela naturalista de Federico Gamboa*, Universidad de La Rioja, Logroño, 2002.

distinta: la capital federal en primer lugar, y el campo como contrapunto muy significativo de la agitación y la corrupción de la vida urbana.

Por ende, habrá también un notable desequilibrio en favor de los espacios *interiores* frente a los exteriores. La vida de la ciudad no se desarrolla “al aire libre” salvo en pocos casos, y sí dentro de otras estructuras arquitectónicas aparte del espacio más íntimo de la alcoba y el hogar: la oficina, el comercio, el aula, el taller, la fábrica, etcétera. Dichos espacios configuran al individuo, añaden unos rasgos —y, para el lector, una información— a su personalidad, tan importantes como los que nos puede ofrecer la observación de su físico o de sus acciones. No es demasiado frecuente en Gamboa la típica asociación de la novela realista entre un espacio y un personaje como elementos de mutua influencia; sin embargo, como habremos de ver más adelante, la categoría simbólica de los espacios en la novela gamboana apuntará más allá de este estado, por así decir, “elemental”, que data ya de los orígenes del realismo.

Existen otros ámbitos cotidianos, con naturaleza de centros de esparcimiento y reunión social, donde el personaje puede integrarse dentro del “personaje colectivo” que forma la sociedad como conjunto de individuos, y que dentro de la narración puede servir como punto de confluencia de la peripecia de personajes distintos. Incluso, dentro de las novelas de ambiente urbano, la propia calle puede considerarse como un espacio “interior”, en cuanto que se halla delimitado por barreras físicas muy concretas que pueden ser descritas, y que puede ser ocupado también, simultáneamente, por un gran número de personajes.

En este sentido, podemos relacionar la situación de la acción novelesca realista en espacios interiores con una noción “teatral” de ésta, en la que se cuidan con esmero no sólo el diálogo y los movimientos de los personajes, sino hasta el último detalle del decorado, de modo que “imite” la realidad lo mejor posible. No será extraño que, con el paso del tiempo, el discurso narrativo realista vaya adoptando rasgos netamente teatrales: el realismo escénico que propugnaban autores como Zola dio una gran relevancia a la ambientación minuciosa, que no pocos novelistas pasados a la dramaturgia pusieron en práctica (así el mismo Federico Gamboa, en *La venganza de la gleba*, al situar la acción en espacios como el patio de una hacienda o la sala principal de ésta, que detalla por medio de extensas acotaciones).

Por contra, la prosa podrá ir asumiendo rasgos propios del texto teatral, como la intensificación del papel de los diálogos, situados en un escenario previamente descrito, y dentro de los cuales el narrador podrá insertar

también acotaciones que aumentan la sensación de inmediatez de la acción. O, simplemente (y de un modo más habitual en Gamboa), nos podemos encontrar con una ordenación del texto narrativo de índole que podríamos considerar también “teatral”, en la que el narrador, en su control absoluto de personajes y situaciones, crea primero un espacio mediante una larga descripción, carente casi por completo del elemento humano y su dinamicidad, y a continuación ésta irrumpe en dicho escenario con el inicio de la acción episódica (como, por ejemplo, en el capítulo IV de la primera parte de *Santa*, con la descripción del Tívoli a lo largo del día hasta que, al caer la tarde, comienzan a llegar los clientes y, finalmente, Santa y sus acompañantes).

1. EL JARDÍN

Un espacio “natural” normalmente construido en directa relación con un personaje es el *jardín*, esto es, el espacio intermedio entre lo “abierto” y lo “cerrado”, la vida natural a un nivel próximo, doméstico, limitada por un recinto y, por extensión, por la ciudad.² La visión de los elementos que dan “vida” al jardín (vegetales sobre todo, pero también humanos o animales) puede estar dotada de diversas significaciones. El mismo jardín conventual puede, en *Metamorfosis*, aparecer como un entorno de explosiva alegría en relación con las niñas que juegan en él,³ o símbolo directo de

² Ricardo Gullón indica que “siempre es el parque viejo un reducto de la naturaleza preservado en la ciudad” (“Simbolismo y modernismo”, en *El simbolismo*, ed. José Olivio Jiménez, Taurus, Madrid, 1979, p. 42). Gail Finney afina las significaciones que puede alcanzar este entorno: “... como la ciudad constituye la manifestación más radical y completa de la suplantación de la naturaleza y de la imposición de estructuras hechas por el hombre, un jardín dentro de una ciudad con frecuencia viene a simbolizar el último reducto del mundo natural y a menudo se vincula con la pasión. Por otra parte, un jardín construido en medio de un paisaje enmarañado es imagen de cultivo y, en el nivel de la naturaleza humana, imagen de control y dominio de sí mismo” (Finney citado por María Teresa Zubiaurre, *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, p. 154).

³ Federico Gamboa, *Metamorfosis*, en *Novelas*, pról. Francisco Monterde, Fondo de Cultura Económica, México, 1965, p. 468. Todas las citas de las obras de Gamboa provienen de esta edición, por lo que en lo sucesivo sólo indicaré entre paréntesis la página de la cita y, cuando sea necesario, el título de la novela.

la opresión, de la falta de libertad de quien, como sor Noeline, vive enclaustrada (p. 583). En otro convento, ya en *Reconquista*, el vergel dará una idea de la paz espiritual que gozan las monjas, y estará dotado de más rasgos líricos, e incluso de evocaciones fantásticas:

Adentro, corto portal, con puertas a la derecha y a la izquierda, que llevaba a un patio florido en el que además de éstas veíanse árboles en pleno desarrollo, uno sobre todo, grueso el tronco, elevada la copa, sombreando con sus ramas extensión dilatada y asomando a uno de los corredores del segundo piso, en sus vaivenes rumorosos y blandos. Al fondo del patio, una tapia, y en ella [...] una brecha más que puerta daba entrada en un huerto que se adivinaba de proporciones vastas, que ostentaba muchas más flores, muchos más árboles corpulentos y añosos secreteándose druídicas historias indescifrables, con el ir y venir lento de sus copas muy por encima de la barda, y con el subir y bajar de sus hojas en apagado rumor de confidencia y beso. Salen del huerto efluvios bien olientes de las resinas de los troncos, de las plantas y de la hierba recién regadas —¡huele a tierra húmeda!— y salen arpegios errabundos de órgano distante, armonías dulces de voces femeninas que nacerán, allá, en algún rincón del huerto, en alguna capilla oculta (*Reconquista*, p. 1111).

Elemento de gran importancia en la configuración del jardín, y recurrente como él dentro de la estética modernista, es la presencia simbólica del *agua* (como pozo, como manantial, como surtidor), ligada físicamente en estos ejemplos a un ámbito artístico, o cuando menos de cierto refinamiento, y anímicamente a un estado de tristeza, melancolía o angustia. La cursiva es mía en los siguientes ejemplos:

El jardín, espacioso e inculto, hallábase cuajado de plantas que crecían y se matrimoniaban a su antojo [...]. En el centro y cerca de la fuente, que no se cansaba nunca de cantar con el chorro de agua de su único surtidor, *una romanza que sonaba a beso lejano...* (*Suprema ley*, p. 394).

Los tres se juntan en el jardín bien iluminado por su foco de arco y por los haces de luz caídos de puertas y ventanas encima de su césped marchito. [...] Y de la fuentecilla del centro cuyo chorro escurridizo y débil *simula lágrimas incontenibles de honda pena desahuciada*, el sonido que brota *acongoja con sus balbuceos* (*Santa*, p. 785).

2. EL TEMPLO

Otro espacio vacío y solitario recreado en las novelas de Federico Gamboa es el del *templo*, lugar siempre de enormes dimensiones y, sin embargo, de recogimiento, en el que se dan algunos representativos ejemplos de creación del espacio a partir de las *percepciones auditivas* (la música del órgano). Así aparece, por ejemplo, en momentos clave de sus novelas como los que cito a continuación y en los que es digno de señalarse el efecto “ascensional” logrado por el narrador, y asimismo la perspectiva de personaje *femenino* (“naturalmente” más apto, según Gamboa y el naturalismo en general, para la vivencia religiosa):

[...] atravesando el atrio y cruzando la nave principal del templo, hasta llegar cerca del altar mayor, resplandeciente de elegancia y de riqueza [...] escuchándose en el coro la majestuosa voz del órgano que lanza al espacio mundos inagotables de místicas armonías, lejanas, suaves en su principio, y agrandándose a cada instante [...] hasta el momento en que el humo, el murmullo y las notas del órgano, apagándose lentamente, suben confundidos, se pierden en las cornisas y molduras y queda sordo e imponente el eco, despidiéndose con ecos de gigante y haciendo temblar los vidrios de las ventanas superiores (“¡Vendía cerillos!” p. 1493).

[...] el órgano gemía o cantaba aleluya según el momento; salían sus notas poderosas y graves, recorrían las cornisas, los frisos, las bóvedas; hacían temblar los cristales y descendían lentamente hasta posarse sobre la cabeza de los fieles [...] (*Apariencias*, p. 110).

Arrodillóse en su medio escondrijo, aturdida de la emoción y del repique de las campanillas [...]; anonadada, sobre todo, por el órgano que vertía y multiplicaba en la bóveda de la nave acentos de otros mundos, graves, temblorosos, sostenidos, casi celestiales (*Santa*, p. 791)

Este tratamiento sinestésico del sonido, en ocasiones más de las palabras que de la música, no resulta extraño como recurso estilístico dentro de la prosa de Gamboa, quien en diversas ocasiones les da el tratamiento de seres con vida propia, ligeros, imperceptibles pero sutilmente “corpóreos” y que pueden a su vez ir creando espacio:

Elena estaba medio desvanecida, el “sí” que otorgó [...] fue dicho más con el espíritu que con los labios, dobló la cabeza y la palabra salió imperceptible y pudorosa, se enredó en el manto, en el reclinatorio... (*Apariencias*, p. 110).

[...] el eco de sus carcajadas y de sus besos como que se escondía tras de las piedras y de las flores, buscando en éstas alojamiento adecuado (*Metamorfosis*, p. 516).

[...] la palabra horrenda, el estigma, la delectó en la ventanilla de la calendario, hacia fuera, como si escupiese algo que le hiciera daño (*Santa*, p. 774).

3. LA VENTANA

Otro motivo espacial de frecuente aparición y especial importancia en las novelas de Federico Gamboa es *la ventana*. Es decir, el elemento intermedio que comunica el espacio interior, en que se suele desarrollar la acción, con el mundo exterior. Podríamos pensar que es una nueva estrategia de “montaje teatral”: la percepción auditiva cobra aquí gran importancia —como veremos en ejemplos posteriores—, así como la luz que penetra en los espacios cerrados desde este foco o, simplemente, el paisaje que puede verse desde la ventana sin necesidad de aproximarse (la perspectiva adoptada es antes la de un “espectador” que la de un personaje):

De la calle subía un rumor confuso, lejano, gracias [...] a que el cuarto de Santa era interior y alto, con su par de ventanas [...] enfrentando un irregular panorama de techos y azoteas; una inmensidad fantástica de chimeneas, tina-cos, tiestos de flores y ropas tendidas, de escaleras y puertas inesperadas, de torres de templos, astas de banderas y rótulos de monstruosos caracteres; de balcones remotos cuyos vidrios, a esa distancia, diríase que se hacían añi-cos, golpeados por los oblicuos rayos del sol descendiendo ya por entre los picachos y crestas de las montañas, que, en último término, limitaban el hori-zonte (*Santa*, p. 727).

El sol [...], que al abrir “El Jarameño” las maderas del balcón había asaltado la estancia [...], dio de pleno en Santa, la regó de luz y de moléculas rubias que bullían en la atmósfera; pintó en la pared, con sombra, los contornos de

su cuerpo, y por abertura estrechísima del camisón [...] se metió a besar quedamente [...] el botón sonrosado de los senos de Santa... (*Santa*, p. 831).

Con tal intensidad posábase ahora el sol en la acera de enfrente, que su puro reflejo alumbraba el cuarto del diestro con excesos de luz vivificante, alegre y amiga (*Santa*, p. 833).

Por el balcón entornado, palideces crepusculares, rumores callejeros, murmullos de día de fiesta... (*Santa*, p. 839).

El panorama ofrecido por Gamboa en el primero de los fragmentos que acabo de citar (relacionado con su “toma de posesión” de alcoba en el burdel que habrá de ser su nuevo hogar) es acertadamente definido por Zubiaurre como “estampa antes cubista que realista, pero en todo caso delirante y claustrofóbica de la ciudad”.⁴ Un ambiente de “deshumanización”, de “geometría y angustia” percibido con anterioridad a las vanguardias (a las que, por otra parte, Gamboa nunca llegaría a estimar), que en la novela prelude el triste destino del personaje, y fuera de ella nuevos rumbos de la narrativa hispanoamericana en la apreciación artística de la realidad citadina.

A través de un cristal, podemos también ver aproximarse con cierta antelación a un personaje a punto de “entrar en escena”, como en *Santa* se produce la primera aparición de Hipólito, despertando la natural intriga la irrupción de un desconocido rodeado de tan tétrico y misterioso ambiente. Sabemos que no se trata de un personaje secundario quien tan espectacular pero dosificadamente es presentado por el narrador desde la mirada de la protagonista: “De ese fondo fantástico [una violenta tormenta nocturna], al resplandor de uno de los tantos relámpagos que surcaban el cielo, Santa distinguió, sin paraguas ni abrigo que los defendiese del chubasco, a un chiquillo que llevaba de la mano a un hombre, y que ambos doblaban rumbo a la casa (*Santa*, p. 732).

Pero hay más: los personajes se asoman a la ventana o al balcón y desde allí pueden observar nuevamente —desde una perspectiva privilegiada, pues suele ser un piso alto— el espacio urbano, el elemento humano en movimiento, y en sintonía con él reflexionan o actúan. El

⁴ María Teresa Zubiaurre, *op. cit.*, p. 186.

determinismo ambiental, la ciudad, la masa como protagonista, vuelven a estar aquí presentes:

Y ambos se acogieron a la ventana, como para atraerse testigos, la luz y el aire que de bracero recorrían las calles y se detenían en todos los jardines. Asomáronse a ella con fingida naturalidad, sin tocarse ni la ropa, la mirada perdida en los celajes de la tarde viajera. También la calle estaba silenciosa, su calidad de transversal la diferenciaba en eso de las grandes arterias; allá con intervalos, un carruaje que pasaba por las esquinas interrumpía momentáneamente la quietud, y volvía todo a quedar silencioso (*Apariencias*, p. 183).

De la [ventana] de su dormitorio, contemplaba a maravilla y no muy distante, el monumento a Cuauhtémoc, bañado por el sol que arrancaba al bronce reflejos soberanos; contempló la glorieta toda, y atrás siempre, más construcciones [...] un rítmico trote, amazonas y jinetes de regreso de Chapultepec; carruajes cuajados de mamás y niñeras, con chiquillos que agitaban las manos, sus cabecitas rubias y negras, y que regaban en el camino las notas argentinas de sus grandes risas y sus pequeñas charlas. Apoyada Clotilde en el alféizar, la enternecieron esas apariciones instantáneas de la dicha; de mala gana fue a abrir las ventanas del lado contrario... (*Suprema ley*, pp. 329-330).

Cuántas tardes, después de que pecaban, permanecían sombríos y mudos, tras los visillos de las ventanas, contemplando a los potentados que tomaban el aire puro de la calzada; los coches abiertos, con damas lánguidas en los cojines; carruajes cerrados, con ancianos y niñas; los hombres caracoleando en sus monturas o guiando los vehículos varoniles, y las mujeres de todo el mundo, las perdidas, en coches de alquiler como su cuerpo [...] Y a todos los que veían pasar, quizá sin que lo merecieran, atribuíanles defectos y vicios [...] —Así son todos, no creas, decíale Julio... (*Suprema ley*, p. 358).

... los llevó al saloncito el murmullo de la calle, que como el domingo anterior, y con motivo de la novillada semanaria y del juego de pelota, rebosaba de gente y movimientos; de irracional alegría de vivir.

Con objeto de no exhibirse, no abrieron los cristales del balcón [...] Además, para divertirse con el desfile, no era preciso abrir; ni los cristales ni las cortinas estorbaban, antes diafanizaban el espectáculo, haciéndolo moverse y

marchar como más allá de un transparente telón de fondo de algún [sic] apoteosis final en obra de aparato⁵ (*Metamorfosis*, p. 712).

Tenemos también ejemplos en que la visión dirigida al exterior a través de la ventana no es en dirección a la calle, sino hacia la altura, lo que provoca unas distintas emociones en los personajes, comunicadas a través de un lenguaje literario poético. Es notoria su coincidencia con la observación de Daemmrich acerca del papel intersectivo de la ventana también en su dimensión *vertical*, la cual “establece el contacto entre Dios y el individuo”.⁶ Contacto explícito en la primera cita que reproduzco, y sugerido en la segunda a modo de vaticinio de la exaltación póstuma de Santa:

... embozado en su capa asomóse a la ventana después de abrirla, con objeto de que el aire frío de la noche estrellada le refrescara la mente. Dada la atracción que el cielo con estrellas y sin luna ejerce en el ánimo, si nuestro ánimo sufre, fray Paulino [...] hundió su vista en la atmósfera diáfana y constelada, en la que a poco y como en marco natural y adecuado, reprodujose el fantástico cuadro. [...] Fray Paulino, suspenso, miraba el cielo, y al mirarlo, veía que todo había amado, que todo amaba, todo menos él [...]

Del insondable fondo de la noche estrellada, del que fray Paulino no quitaba la vista [...] parecían desprenderse esos propios pensamientos, cual si emanaran de muy lejos, de esas profundidades que no comprenderemos nunca [...] (*Metamorfosis*, pp. 644 y 646-647).

—Que te vas, ¿y a dónde?...

—Allá, afuera, contestó con mayores energías, señalando al pedazo de cielo azul que de las ventanas se divisaba.

Aproximóse Pepa; Elvira, a su vez, se levantó, y juntas miraron, como hipnotizadas, hacia donde Santa apuntaba, con resolución y firmeza, el pedazo de cielo que el crepúsculo empalidecía, por el que cruzaba una bandada de golondrinas esbozando en su vuelo, sobre aquel fondo azul, polígonos imposibles y quiméricos (*Santa*, p. 729).

⁵ Nótese aquí también la noción que maneja el narrador del espacio como “escenario” que prepara la escena culminante de su novela.

⁶ Daemmrich citado en M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, p. 360.

Complementaria de la visión de dentro hacia afuera es la *de fuera hacia dentro*, aun dándose con menos frecuencia. Ya he llamado la atención sobre el menor número de acciones que se desarrollan en el exterior, acciones que incluyen también, por supuesto, la de *la mirada*. María Teresa Zubiaurre ha puesto en relación ambas direcciones, respectivamente, con la condición femenina o masculina del personaje. La mirada hacia el interior, hacia el entorno doméstico muchas veces, “se convierte en materia de ensoñación. El personaje, casi sin excepción masculino, cuya mirada se adentra en un espacio, espera hallar en éste un nuevo universo, una nueva realidad poética. [...] El personaje [...] que, al contemplar un interior, al adivinarlo, quizá, tras unos cristales, inmediatamente lo sueña y lo traslada a un mundo imaginario, tiende a ser, con raras excepciones, masculino”.⁷

Y así ocurre con los personajes gamboanos, aunque siempre habremos de tener en cuenta que, con la excepción de Santa, los personajes masculinos son los que casi exclusivamente llevan la voz cantante, la reflexión activa y la mirada atenta en las obras del novelista. Los ejemplos que hemos visto antes de mirada hacia el exterior, masculinos o femeninos —o compartidos por hombre y mujer— parecen incidir también, aunque no de un modo tan desgarrado, en el aspecto de la separación: la ventana comunica en vez de comunicar, y el espacio interior (la alcoba de los amantes en *Suprema ley*, por ejemplo) queda como único reducto posible para unos personajes dramáticamente aislados del mundo que les rodea.

Pero vuelvo a referirme al aspecto de la visión del personaje hacia el interior, para concluir señalando algunos casos significativos. Ya he citado un ejemplo a propósito del huerto monacal de *Reconquista*; otros casos parecen identificar esta dirección de la mirada, de un modo más directo, como expresión simbólica de lo deseado y, a un mismo tiempo, inalcanzable. En *Suprema ley* (1ª pte., IV), los hijos de Ortegá desean ver la función de circo pero, por no poder pagar la entrada, deben contentarse con oír desde fuera de la carpa el ruido de las atracciones y contemplar los carteles, que su padre les explica. En la misma novela, y conectados directamente con el espacio de la ventana y el tema principal de la narración, encontraremos casos como los que transcribo a continuación. En el primer fragmento, Julio acaba de abandonar mujer e hijos para irse a vivir con su amante; en el segundo, espía a los suyos cuando, terminada su relación con Clotilde, proyecta volver al antiguo hogar:

⁷ M. T. Zubiaurre, *op. cit.*, pp. 308-309.

En las fincas, las ventanas abiertas, y en su interior, formas vagas de muebles, rápidos reflejos de lunas, trozos de lámparas y forro de cortinas; también formas humanas, señoras cosiendo, sirvientas retrasadas en su limpieza, y más niños, sus piernas pendientes de los barrotes de las rejas, muy abstraídos con sus juguetes y sus monólogos a voces [...] retratada en sus caritas una sana alegría de vivir (*Suprema ley*, p. 402).

[...] érale forzoso, para alcanzar el zaguán, pasar por frente a la ventana; y el cuadro que se ofreció a sus ojos lo dejó embebido.

Rodeaban sus chicos a una mesa con mantel puesto y lámpara en el centro; los pequeños acababan de beber su café [...]. Julito leía, y Carmen hacía labor mirándolos de tiempo en tiempo, cuando no lo advertían ellos [...] Lo que es los chiquitines, desprendíase a la legua que no recordaban a Ortegá [...]

A pesar de vidrios y cortinas, no se le escapaban a Julio ni los menores movimientos de aquellos seres; de los inocentes, que lo habían olvidado y atronaban el cuarto con sus gritos y con sus juegos, y de Julito y Carmen, que por causa de él sufrían. Cogido a los barrotes de la ventana, los devoraba Ortegá adorándolos a todos, en una crisis de arrepentimiento sincero, al estudiar su propia obra. Tentábalo la idea de entrar, de entrar a decir [...] que no lo olvidaran, que él no había muerto... (*Suprema ley*, pp. 459-460).

Con estos dos últimos ejemplos de simbolismo en la configuración de la escena, concluyo esta nueva apostilla a la condición de Federico Gamboa como inquieto narrador, atento a los aspectos realistas necesarios para las finalidades de su discurso, pero a la vez plenamente consciente de la dimensión poética y simbólica a la que la prosa de su época (estamos ya inmersos en el modernismo) podía aspirar sin considerarse por ello limitada o desvirtuada.

Santa, Santa nuestra

se terminó de imprimir en enero de 2005

en los talleres de Reproducciones y Materiales, S.A. de C.V.

Presidentes 189-A, Col. Portales, 03300 México, D.F.

Composición tipográfica y formación: Literal, S. de R.L. Mi.

Portada de Irma Eugenia Alva Valencia.

El cuidado de la edición estuvo a cargo de Rafael Olea Franco

y Cecilia Salmerón Tellechea, bajo la coordinación de

la Dirección de Publicaciones de

El Colegio de México.



CÁTEDRA
JAIME
TORRES
BODET

En enero de 2003, El Colegio de México organizó un coloquio internacional para conmemorar los primeros cien años de *Santa*, la novela más famosa de Federico Gamboa (1864-1939); los trabajos aquí reunidos, resultado de ese coloquio, son representativos de las múltiples tendencias críticas aplicables a esa obra, sobre todo porque exponen la riqueza de perspectivas de lectura que *Santa* logra activar a más de un siglo de publicada, en los inicios de un nuevo milenio que no le es ajeno en absoluto.

La irresistible seducción ejercida de inmediato por *Santa* sobre su público propició un fenómeno excepcional dentro de la literatura mexicana: que la obra fuera un libro vendido y leído; con el tiempo, tanto la novela como *Santa*, su inolvidable personaje femenino, se han convertido en uno de los escasos mitos de nuestra cultura, cuya difusión no sólo por la literatura misma sino también por medios como el cine, ha permitido que su trama llegue a un amplio público letrado o popular; por ello, tal vez todos los lectores actuales podamos decir, parodiando la famosa canción que Agustín Lara compuso para la película homónima de 1931: “Santa, Santa nuestra”.

Femme qui tire son Bas, Henri de Toulouse-Lautrec



EL COLEGIO DE MÉXICO

