

LECTURA GRATUITA DE LA NOVELA SANTA, DE FEDERICO GAMBOA*

Rodrigo Cánovas

P. Universidad Católica de Chile

La novela mexicana *Santa* (1903) de Federico Gamboa gozó de gran popularidad en México durante el siglo XX, habiendo sido recreada incluso en letras de canciones y guiones de cine. De seguro, su singular tópico (la prostituta citadina, nunca antes representada como figura central en nuestra narrativa), dispuesto en un lenguaje novedoso (el grotesco naturalista, exacto reverso de un lenguaje virtuoso), permitieron que fuera incorporada en la imaginería popular. Sin embargo, no ha tenido tan rotundo éxito en otros países latinoamericanos, ni tampoco ha recibido una mención destacada en las historias literarias. Acaso cada tradición nacional haya diseñado también, tempranamente, su propia figura *santa*, sin querer sustituirla por otra –por ejemplo, la santiaguina *Juana Lucero* (1902) o la bonaerense *Nacha Regules* (1919). Ahora bien, desde una perspectiva actual, que enlaza preguntas retóricas, sociológicas y de género, la *Santa* mexicana se revela como un mundo complejo y abigarrado, que tiende a desbordar sus límites nacionales, al menos en el ámbito crítico. En las páginas siguientes, realizaremos una lectura panorámica de esta novela, atendiendo a los registros que la vertebran: el verosímil naturalista y su imagen sobre la nación; ambos imbricados en el cuerpo irredento de la mujer.

* Este trabajo forma parte del proyecto Fondecyt N°1990536, “Heterotopías: el prostíbulo en la novela hispanoamericana contemporánea”, del Consejo Nacional de Investigación, Chile.

NOTICIAS DEL NATURALISMO

Quien comience a leer *Santa*, a un siglo de distancia, sentirá cierta inquietud con el exordio que abre este relato, pues se presta a una lectura equívoca.

Desde *El Quijote*, estamos acostumbrados a leer los prólogos como contratos entre el escritor y su público. Así, Cervantes, ayudado de un conocido, nos informa que su novela es un comentario de la vida cotidiana, para lo cual inventa un personaje que se cree un caballero andante. ¿Cuál es la novedad del contrato propuesto en el exordio de *Santa* y cómo se le lee hoy?

Desde luego, la presentación de una nueva heroína ante el público citadino y moderno hispanoamericano: “No vayas a creerme *santa*, porque así me llamé”, reza la apertura (11). Estamos en presencia de una víctima, que en brevísimo recuento se presenta ante nuestros ojos vilipendiada y abusada (terror, cárcel, enfermedad y finalmente descuartizamiento por autopsia): “Cuando reí, me riñeron; cuando lloré, no creyeron en mis lágrimas...” (11). A pesar de estar muerta, no puede descansar en paz. Es un alma en busca de comprensión, una mujer que invoca al hombre como su salvador: “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 bueno... ¡Mi espíritu está tan necesitado de una limosna de cariño!” (12).

El contrato narrativo es claro: el novelista va a contar una historia fea con espíritu caritativo. Este acto lo asemeja a la deidad que perdona los pecados del mundo, al escultor que libera la forma de su materia amorfa (el prólogo está dedicado a un escultor y se alude a un taller, que lo podemos imaginar lleno de torsos a medio hacer). *Santa* se revela como la musa naturalista que se presenta monda y desnuda para iluminar un arte nuevo.

Ahora bien, desde la actualidad, una vez leído el libro, uno queda algo desconcertado por la omisión en el exordio del nombre de Nana (cuyas letras forman parte del cuerpo de *Santa*), mucho más pertinente que la mención de “las Lecaut o las Gautier” (11). En efecto, *Santa* y *Nana* son figuras naturalistas, en cuanto se hace un uso *experimental* de ellas, exponiéndolas a situaciones fuera de lo común o censuradas, para inquirir sobre nuestra situación de *humano animal*. Y más desconcertante resulta ser, en la relectura, el tono y contenido de la cita en francés de Edmond de Goncourt, a propósito de su *Fille Elisa*: “Ce livre, j’ai la conscience de l’avoir fait austère et chaste, sans que jamais la page échappée à la nature délicate et

brúlante de mon sujet, apporte autre chose a l'esprit de mon lecteur qu'une méditation triste" (12). Esta declaración no logra opacar el lenguaje agresivo de esta novela mexicana, cuya antigua retórica (prefreudiana) quizás podría hoy causar una sana sonrisa; pero nunca sería interpretada de un modo melancólico o subliminal. Léase, como pálido ejemplo, esta línea: "besaba [el ciego a Santa] con glotonería de can hambreado que hurta carne exquisita" (307).

A esta cita de autoridad francesa hay que agregar otra, de estirpe bíblica, que precede todo el libro, que indica que no se castigará a las mujeres pecadoras, "pues que los mismos padres y esposos tienen tratos con las ramera", por lo cual sufrirá castigo toda la estirpe: "por cuya causa será azotado este pueblo insensato, que no quiere darse por entendido". Así, no sería tan malo hablar de las ramera –"Yo les daré rienda suelta..." se indica al comienzo de esta cita– e, incluso, por ellas podemos enhebrar el mal que nos aqueja. La moralidad del texto consiste en la exhibición ante nuestros ojos de los pecados del mundo (¿siendo la lectura un azote lujurioso?)¹. Que sea la mujer el cuerpo elegido para la aparición del pecado, ya muestra una subalternidad que en el exordio se hará patente.

No obstante, el escándalo mayor de este contrato, para los lectores del siglo XXI, consiste en que la única vez que una mujer toma la palabra en este relato es en un exordio, en calidad de fantasma (o calavera), para ofrecer una confesión tardía ante un protector sublime (hombre), para que éste dé a luz pública una identidad marcada con el estigma (puta), que la redimirá ante los ojos cristianos. El parlamento diseñado para cerrar el pacto con esta marioneta dice así: "En pago –morí muy desalida y nada legué–, te confesaré mi historia. Y ya verás cómo, aunque te convenzas de que fui culpable, de sólo oírla llorarás conmigo. Ya verá cómo me perdonas, ¡oh, estoy segura, lo mismo que lo estoy de que me ha perdonado Dios!" (12).

En la actualidad, la traducción de este contrato resulta intrigante. A nivel material, la obra de arte es presentada como una mercancía, según las reglas del acto prostibulario, a saber: Santa ofrece en prenda su cuerpo (su

¹ Mencionemos, de paso, la controversia que ha habido en torno al carácter moral de ciertos textos clásicos españoles y su radical ambivalencia. Piénsese, por ejemplo, en *El libro de Buen Amor* o en *La Celestina* (esta última, hasta fecha relativamente reciente, leída previo permiso eclesiástico en las universidades españolas, según testimonio de actuales académicos que fueron alumnos en esas aulas en los años 50 y 60).

historia) a un cañiche (el artista, que la amparará, revistiéndola de un sentido), para que éste la haga circular entre sus clientes (los lectores, que la admiran)².

¿Cómo entender esta figura? ¿Se entenderá, a nivel piadoso, que la comunidad debe reconocer su condición pecadora, reviviéndola a través de la lectura de una biografía de una ramera, lográndose así una catarsis? ¿Se interpretará, a nivel artístico, que la literatura es una mercadería como otras, que se transa en el mercado y obtiene valor según su utilidad material y su encanto a los sentidos? ¿No habrá que sumir el arte en la vida, para contaminarla de su radical podredumbre, anteponiendo a la luz la oscuridad?

En este enrevesado ejercicio, también este prólogo da señas para que la novela sea entendida como una variante profana del género devoto de las (auto)biografías. En efecto, Santa le cuenta sus pecados a su padre confesor (el artista), quien diseña una Vida Ejemplar al revés (la degradación continua y abismal de Santa), para así exhibir el vicio. En la moral naturalista, el lector debe ser expuesto a una experiencia pecaminosa, amén de ver sus resultados en el cuerpo devorado y maldecido de una ramera, cuyo viaje de expiación y culpa nos serviría para descubrir la luz.

Aun así, el prólogo, con la voz de una mujer caída (víctima), no prepara al lector de principios de siglo, para lo que viene (ni tampoco a nosotros, mucho). Por ello, es interesante hojear la apertura de la novela.

Un carruaje nos deja junto a Santa a las puertas de un burdel cerca de mediodía, antes de la interrupción de la jornada laboral, en medio de un bullicioso barrio industrial de la ciudad, donde se apretujan una carbonería, dos cobrerías italianas, una tintorería francesa, un taller de monumentos sepulcrales, La Giralda (“carnicería a la moderna”; p. 16), el famoso expendio de bebidas La Vuelta de los Reyes Magos, amén de una escuela pública. En este gran fresco de la ciudad industrial, el prostíbulo se inserta

² Debra Castillo ha realizado un excelente comentario de este prólogo como un contrato de subordinación de la mujer al hombre en el marco de la Modernidad: “Santa, after all, from the very first words of the novel, offers herself to the author and to the author’s audience as a public object of display. In this archetypal economy, the man (lover, writer, critic, sculptor) reads (seduces/is seduced by, writes, interprets, molds) woman (the mistress, the work of art, the text, the statue)” (190). En breve, el escritor habla en vez de ella, la constituye como puta, la descuarta, para luego restituirla como mercancía artística, a manera de coartada, salvaguardando su aura.

naturalmente como un espacio de producción y venta de mercaderías. Será este espacio (con los agentes que lo animan) el elegido para mirar la ciudad (México D.F.), para retrotraerla a sus elementos básicos de descomposición.

En el burdel se confecciona un producto, tal como en una copería o taller. El lector ve ingresar a Santa dentro una casa (pequeña industria) donde, cual materia prima que viene del campo, será transformada a través de un duro disciplinamiento a cargo de las regentas, seguido de un examen médico que culmina con su numeración y registro (la etiqueta de fábrica). Maquillada y con nuevos vestidos, aparece la niña Santa, cuyo nombre, ahora, tiene un valor de cambio asegurado en el mercado: “sólo tu nombre te dará dinero” (21), le augura la regenta.

Ahora bien, también en este capítulo I se nos dan señas para que leamos el burdel como un espacio alegórico de la confección de una obra literaria que se transa en el mercado y, acaso lo esencial, se nos intenta adiestrar en el nuevo verosímil que le corresponde –en este caso, el naturalista. Ejemplifiquemos, con la cita fragmentaria de un párrafo de este capítulo:

Del taller de los monumentos sepulcrales, de las coperías italianas y de La Giralda salían, alternados, los golpes de cincel contra el mármol y contra el granito; los martillazos acompasados en el cobre de cazos y peroles; y el eco del hacha de los carniceros... Los vendedores ambulantes pregonaban a gritos sus mercancías... Los transeúntes describían moderadas curvas para no tropezar entre sí; y escapados por los abiertos balcones de la escuela, cerníanse fragmentos errabundos de voces infantiles, repasando el silabario con monótono sonsonete: Ba, ba-a; b-e, be; b-i, bi; b-o, bo...” (18).

Existe en este libro una clara adhesión a una poética que enfatiza el proceso de producción, al modo como lo enunciara Aristóteles cuando proponía que se fabricaban barcos como se fabrican poemas. En este caso, si los burdeles son máquinas de producción de mercancías, también lo será este libro, cuyos materiales de composición son ciertos tópicos (el cuerpo de Santa), dispuestos en cierto lenguaje (descarado e impúdico), según ciertas reglas de composición (el método experimental). Del taller se pasa a la venta de la mercancía ante el público: los vendedores pregonan su producto, “la mano en forma de bocina” (18); y por último, los transeúntes lo compran y lo leen. Sin embargo, al parecer, habría dificultades para entender este libro (ba, be, bi, bo, bu), ante lo cual se hace necesario educar al público lector, es decir, educar sus sentidos.

Luego de esta imagen, Santa es inmovilizada frente a la puerta de la casa y remecida por las campanadas, los silbatos de vapor, la estampida de los obreros y el griterío de los colegiales, que señalan el mediodía. A continuación, y ante la insistencia de Santa, la casa se abre ante nosotros, invitándonos a descubrir las reglas del juego: en unas cuantas páginas, junto a la muchacha, aprenderemos cómo comportarnos, cómo realizar la empresa que los nuevos tiempos nos deparan.

Entramos sumisamente a la oscura pieza de la encargada del negocio, entreviendo en la cama dos bultos: Pepa y un cuerpo innombrado que da “unos ronquidos tenaces” (21). Luego de un diálogo previsible (cómo se llama, de dónde viene), se suceden la risa destemplada de Pepa (que provoca el chirrido de los resortes del lecho) y su descarado manoseo de la mercadería (el tanteo de las durezas de la muchacha). De súbito, la encargada se incorpora del camastro, abre las ventanas y la luz de mediodía nos hace verla (no hay escapatoria posible): “E impudicamente se levantó el camisión, con trágico ademán triste, y Santa miró, en efecto, unas pantorri-llas nervudas, casi rectas; unos muslos deformes, ajados, y un vientre colgan-te, descolorido, con hondas arrugas que lo partían en toda su anchura” (24).

De golpe, se nos educa la mirada: estamos fijados ante el cuerpo del vicio, desplegado en el lenguaje brutal que le corresponde. Detrás de Pepa, viene Elvira, dueña del negocio, quien da el golpe de gracia en relación con el comportamiento de Santa (en su nueva vida de pecado) y el del lector (en su aventura de habitar un mundo vicioso, dibujado en el reverso de nuestros pensamientos más sublimes):

“Sin pena ni reparos, denominaba por su verdadero nombre las mayores enormidades; esto debía ejecutarse de tal manera y aquello de tal otra... Un catecismo completo; un manual perfeccionado y truhanesco de la prostituta moderna y de casa elegante. Sus recomendaciones, mandatos y consejos, casi no resultaban inmorales de puro desnudos... ¡Prostituta envejecida y hedionda de cuerpo y alma que podía únicamente nutrir esas teorías y sustentarlas e inducir a su práctica!” (29).

Elvira se nos aparece como una astuta Celestina, portadora de un conocimiento empírico, un espíritu de época que se impone de un modo violento e inexorable. Es el principio de realidad asestado a Santa y de paso, a nosotros, que todavía nos manteníamos aferrados a su imagen de sana campesina: “Sintióse doblegada, vencida, a la incondicional merced de esa

española cubierta de alhajas y sin ápice de educación, que eructaba ‘tales’ y ‘cuales’, que la amenzaba con el puño, con la mirada, con la actitud” (31).

El narrador ha echado mano de dos matronas para situar nuestro puesto como espectadores en este teatro del mundo. Junto a Santa, como otro personaje, el lector ha sido sorprendido, sobrepasado y humillado. Sin embargo, a partir del capítulo II, cuando se nos presenta la prehistoria de Santa (su vida en el campo, su desdichado amorío con un afuerino y su posterior expulsión del hogar), el narrador nos invita a cambiar de puesto para situarnos cerca de él, en calidad de *voyeur* que presencia un espectáculo visual, lingüístico y de pensamiento de perdición. Esta mirada tiene aquí la singularidad de ser evasiva, como si solo se pudiera recoger el cuerpo femenino a través de encuadres parciales, de fragmentos. Un adelanto de esta mirada es la que se registra en Elvira, quien “parecía aprobar las rápidas y fragmentarias desnudeces de Santa; un hombro, una ondulación del seno, un pedazo de muslo; todo mórbido color de rosa, apenas sombreado por finísima pelusa oscura” (32). El libro nos condenará así a una eroticidad letal, a la composición de la mujer por partes, cual desposte (es una res, lo sabemos, igual que las de La Giralda) o acto de cirugía mayor (la operación quirúrgica que sufre Santa al final es como una autopsia). La mujer es nuestra como un cuerpo entrevisto, al borde de la muerte³.

El experimento naturalista de esta novela consiste en articular el espacio citadino desde el prostíbulo. En concordancia con este juego caleidoscópico (por el cual colegio, tribunal, cárcel, fábrica y hospital son generados como espacios de abuso y corrupción), se expone a Santa a muy diversas situaciones, haciéndola transitar por una serie de lugares que permiten levantar una cartografía mental de la capital mexicana, un cuadro de época en su expresión grotesca: “[Santa] conoció gentes y sucedidos que muchos ignoran hasta su muerte, a pesar de que han vivido siglos y años en la

³ Es posible asociar esta imagen de un cuerpo erótico letal a las protagonistas de las narraciones de Juan Carlos Onetti, que aparecen presentadas fragmentariamente y erotizadas desde la violencia que se ejerce sobre ellas. Lo que supuestamente enerva a los hombres de Onetti es la extraña pasividad de las mujeres. Acaso por ello, sea la prostituta la elegida como el cuerpo sacrificial. La crítica ha comparado *Santa* con *Juntacadáveres*, novela que gira en torno a la instalación de un prostíbulo en la villa onettiana de Santa María, rozando esta imagen cuando se postula la redención por la muerte en los personajes femeninos (cf. Alvarado).

propia ciudad, leyendo sus diarios, concurriendo a los jurados, cultivando relaciones con autoridades y gendarmes. Santa lo conoció todo por exigencia de su oficio, que, en determinado nivel, es el natural y discreto intermediario entre lo que ataca y lo que se defiende, entre el delito y la ley” (287).

Santa se revela como el artefacto que le permite a Gamboa explorar como científico social las leyes que rigen nuestro comportamiento en la ciudad moderna. Así, por ejemplo, la prehistoria de Santa en su villorrio natal le permite al autor criticar la familia patriarcal campesina; amén de presentar ya una realidad campestre contaminada con la ciudad moderna. En efecto, los dos hermanos de Santa (cómica duplicación de la autoridad de viejo cuño), que la expulsan de la casa y la maldicen de por vida, son presentados como unos niños grandes, ingenuos hasta la bobería: son obreros que con un sueldo miserable sueñan con ahorrar para comprar la fábrica donde trabajan; además, en su torpeza, no son cristianos piadosos, pues nunca le levantan el castigo (a pesar del perdón que le otorga la madre a Santa, en su lecho de muerte). Tras el simulacro de la alabanza de aldea (se nos habla, literalmente, de horas melancólicas y de trovadores tímidos) entrevemos las largas jornadas de trabajo que sufren los hermanos (junto a un supuesto pretendiente de la niña Santa) y un adelanto de los vicios citadinos en la feria anual, donde aparece Eufrasia, La Gachupina, a la busca de nuevas monedas de cambio: “Prometo trocarte en una princesita” (68), le dice a Santa, quien se ha enamorado de un forastero y una vez la “catástrofe consumada” (62), queda abandonada a la suerte de “un tribunal doméstico e implacable” (69).

Entre el delito y la ley, entre el matrimonio y sus variantes alternas, la casa y la pensión, el amancebamiento y la prostitución, el burdel elegante y la charca social; ese el circuito que Santa ilumina para que nosotros fijemos nuestra mirada en lo real en su versión naturalista. Al respecto, aclaremos que no es muy verosímil que nuestra heroína deambule por tantos espacios e instituciones, ensayando roles contradictorios (puta elegante, querida honrada, mantenida de señorito, canalla lumpenesca y mujer sublime); sin embargo, este recorrido establece una estricta lógica causal que lleva al lector a aceptar como verdaderas las acciones y otorgarles una dimensión alegórica: la pobreza es fea, el dinero corrompe, los rubios son los poderosos, el sexo es nuestra perdición. El juego naturalista consiste en generar una anécdota que sea vivida por el lector como una serie de acciones necesarias, en cuanto le permiten armar el puzzle de vicios y virtudes de una

época. La figura de la prostituta, cinética y marginal, moneda de cambio público, se adecua magistralmente para irrumpir en los espacios ominosos y, de paso, para crear una imagen inverosímil, que podemos ocupar con nuestras fantasías según cierta lógica interna que el libro diseña⁴.

En *Santa* se mira a la sociedad desde el prostíbulo, convergiendo allí —como en un juego de espejos— otros espacios, instituciones y tipos sociales en apariencia alejados de este ominoso lugar. Por contaminación léxica, colegios píos, instituciones de sanidad pública y modernos negocios (como La Giralda) quedan atrapados en la imagen grotesca del burdel. En efecto, las putas son *pupilas* que se ciñen a un horario estricto de actividades; *reses cuarteadas*, perseguidas por los agentes de sanidad quienes conforman “el último peldaño de la pringosa escala administrativa” (150).

Cual cárcel u hospital, el burdel envuelve cuerpos dañados; como iglesia o tribunal, esconde el abuso (sacristanes y abogadillos se ensañan con Santa) y, como tienda, muestra una mercadería pronto a descomponerse⁵. En competencia con el hogar burgués, esta casa de tolerancia otorga un

⁴ Nos ha parecido pertinente atraer aquí los comentarios de Michel Butor sobre los rasgos del experimento naturalista, en relación con los postulados de Emile Zola en su *Le Roman Expérimental* (1881), del cual de seguro Federico Gamboa habrá tenido temprana noticia. Butor postula que el escritor naturalista dispone sus datos (la documentación a la cual ha tenido acceso) de un modo lógico, para que aparezcan formando una sola red de acciones sociales, marcadas por la necesidad: “Toute son oeuvre est ainsi constituée par une succession de scènes qui lui sont apparues comme nécessaires, et doivent apparaître aussi nécessaires au lecteur, même si ni l’un ni l’autre ne sont capables de préciser exactement pourquoi” (1148). Más adelante, Butor especifica que la verosimilitud naturalista depende (o compete) con el efecto de necesidad buscado: “Distinguons soigneusement cette crédibilité essentielle de la vraisemblance. Il ne suffit nullement qu’un résultat soit vraisemblable pour qu’il soit retenu; mais surtout, pour arriver à un résultat qui lui semble suffisamment nécessaire, ce qui lui est indispensable pour qu’il puisse poursuivre son roman, il n’hésitera pas à préciser la situation jusqu’à la rendre aussi peu vraisemblable que possible” (1148). Así, *Nana* y *Santa* comparten la cualidad de estar envueltas en una red accional que despliega alegóricamente la ciudad moderna (París durante el Segundo Imperio, el Distrito Federal durante el Porfiriato).

⁵ Debra Castillo le otorga al prostíbulo un carácter heterotópico, es decir, el de un lugar que incluye a los demás, mediante su copia, deformación o inversión: “Meat shop and school, factory and cemetery, the brothel is a microcosm of society and an index of all that is wrong with the other sites. Schools robotize students, factories consume laborers, farm production rapes the earth, and in the real or figurative cemetery, finally, meat of human illusions putrefy under a stone epitaph-self” (189).

suple: la descarga erótica letal, la profanación: “Nosotras sabemos muy distinto, picamos, en ocasiones hasta envenenamos, y ellas no, ellas saben igual todos los días, y se someten, y los cansan...” (30) –pontifica La Gachupina.

En el escenario del burdel se desmantelan tanto los órdenes preexistentes (la familia patriarcal) como los actuales (la casa burguesa), exponiéndose una sociedad en crisis, es decir, en proceso de cambio.

Entendemos que existe un código antiguo que se va desconfigurando: el orden patriarcal, los vicios y virtudes definidos desde la creencia religiosa. Intuimos también que ese código (precapitalista) ya no podrá reinstalarse en este mundo; de allí, por ejemplo, la reconstitución arqueológica –irónica, por cierto– de la vida campesina como alabanza de aldea.

Al parecer, Gamboa expondría una mirada negativa sobre lo nuevo (la modernidad capitalista), generándolo como estigma desde la imagen arcaica de la mujer como fruto podrido y agusanado (206, 267), un cuerpo devorado por el pecado (19, 23) y, por ende, maldito (265). Ahora bien, en su exceso esta mirada también propone un juego de contrastes (presente ya desde el título: *Santa* y sin embargo...) que contamina una supuesta escala de valores absolutos.

Desde una recepción actual, es plausible plantear que existe un traslape entre la retórica naturalista (sexualmente animalesca) y el léxico religioso, ligado a la exposición de la santidad o virtud. De muestra, observemos este cuadro plástico, donde Santa “humilló la cerviz y se abatió en la tierra que besó, y besó, fervorosamente, con sus labios frescos y carnosos, de hembra mancillada” (128); cuadro en el cual lo sagrado y lo profano (la virtud y el vicio) conforman un híbrido. Estamos en presencia, entonces, de una escritura que desborda sus límites, un cuerpo textual que se expresa a partir de sus mismas restricciones. En fin, en una lectura contemporánea (desde el textualismo francés), visualizamos una gestualidad desmedida, un resto que no logra ser asimilado y que circula como excedente (erótico y letal).

Es cierto que en este grotesco escenario naturalista el pecado es castigado con el exilio (Santa es expulsada de su casa, de la iglesia y del mismo burdel), la enfermedad (cáncer uterino) y la muerte (en el quirófano). Y sin embargo, este escenario también deja entrever el espectáculo de la celebración de la vida, mostrándonos la animación nocturna de la ciudad en cafés y restaurantes (el Tívoli), y en teatros y plazas, donde putas, empleadillos, señoritos y demás caterva encuentran sentido a sus existencias a través de encuentros y lances furtivos, libaciones y bailes.

DE LA ALEGORÍA

Santa ha sido leída como una alegoría, en cuanto la historia que se cuenta se refiere también a otra historia; en este caso, un relato sobre la nación (y/o la raza, el género y la clase social)⁶. *Santa* es un emblema del desamparo. En efecto, las instituciones vigentes durante el segundo porfiriato no la protegen, quedando excluida de los círculos fijados por la familia patriarcal, la casa burguesa, la iglesia y los palacios de justicia. Su orfandad se revela en plenitud cuando participa de las celebraciones patrias, yendo en grupo al Zócalo a presenciar la solemne ceremonia de El Grito. La escena nacional culmina con esta patética confesión de nuestra heroína: “Mi patria, hoy por hoy, es la casa de Elvira, mañana será otra, ¿quién lo sabe?... Y yo... seré siempre una...” (100).

Difícil resulta delimitar con exactitud los alcances de la crítica social de Gamboa y su valencia ideológica. ¿Se denuncian las miserias que esconde el esplendor del segundo porfiriato? ¿Se exhibe la rigidez de una estructura social, que no otorga mayores perspectivas a los grupos que no pertenecen a la elite? –desde el balcón el Presidente domina con su mirada un espacio estático, un cuadro que no sufre variantes en un tiempo estancado. ¿Habrá una mirada misericordiosa hacia quienes no tienen una representación social y simbólica: campesinos, pobres, no-blancos? ¿Pueden ellos aparecer sólo bajo el signo del estigma, desde el silencio, los puntos suspensivos o la lacra social? –pues serán siempre “apestadas sociales” (215), con sus

⁶ La composición alegórica presenta un sentido (aparente) que se refiere a otro sentido. Si en la alegoría clásica esta composición se presenta generalmente como un sistema de equivalencias de clara traducción unívoca; en las alegorías contemporáneas, este sistema se revela como un proceso de significación transformativa, por el cual las equivalencias son inestables y más bien discontinuas. Aun cuando el carácter transformativo de la composición alegórica de *Santa* no es tan radical, sí queremos potenciar su carácter dinámico, gracias al cual su mensaje se torna transgresivo. Para esta lectura nos ha sido de gran utilidad un libro sobre la alegoría de Mary Beth Tierney-Tello (que versa sobre la escritura de las mujeres en los recientes regímenes dictatoriales en el Cono Sur), donde plantea que las relaciones alegóricas entre la esfera pública y la privada no siguen un patrón único, lo cual es aplicable a nuestra novela mexicana: “Rather, the borders between the multiple spaces such as ‘nation’, ‘family’, ‘body’, ‘text’, ‘house’, ‘world’ are porous, intermittent relationships and separations –relationships that allegorically ‘speak the other’ not through a one-to-one correspondence, but rather through a complex series of resonances that ultimately transform the borders of these spaces” (23).

cuerpos carcomidos o, como Hipólito (el pianista del prostíbulo), ciegos que ejercen “la cátedra del pervertido” (85).

Las especulaciones que podemos realizar en torno a este cuadro de época resultan más pertinentes cuando centramos el carácter alegórico de esta novela en torno al elemento español (la madre patria). El puzzle por el cual debemos despejar el relato figurado de una anécdota resulta ser, entonces, un ejercicio lúdico por el cual se recrean diversas variantes de nuestra identidad cultural.

Los dos espacios más relevantes de esta novela mexicana de principios de siglo –el prostíbulo y la pensión– son marcas ibéricas situadas a manera de banderillas en el plano ciudadano del Distrito Federal. Santa llega a un burdel elegante de propiedad de La Gachupina, administrado por una galleja (Pepa) y con niñas en su mayoría españolas. Y luego, salvada de la cárcel-hospital por El Jarameño (torero andaluz), es llevada por éste a la Gran Casa de Huéspedes Española, regentada por La Guipuzcoana, de origen aragonés.

Se ha postulado con acierto –y citamos aquí a Daniel Gier– que si la raíz española perjudica lo genuino mexicano, el cuerpo de Santa será esquilado en el burdel, tal como los españoles han explotado el alma nacional: “No es inconcebible trazar la imagen de Pepa como la Península, ya pretérita, puesta al lado de la todavía virgen Hispanoamérica: Santa, que podría florecer si no fuera porque se ve destinada al fracaso provocado por los que representan a la madre patria” (135-6). Ahora bien, Santa tiene su momento de triunfo en ese espacio foráneo cuando se constituye en la más preciada, tanto para la elite mexicana (Rubio, que le instala un piso), como para los inmigrantes españoles recientes (Jarameño, parodia amable de una imagen popular de España, que vive honradamente con ella en una pensión). Según Salvador Oropeza, la imagen coloreada de Santa –de piel trigueña, es decir, de piel blanca con un ligero bronceado *natural*–, corresponde al ideal de belleza mestiza compuesto por el nacionalismo mexicano, que transforma a nuestra protagonista en una mercadería de lujo que puede ser puesta incluso en el mercado internacional: “Santa es una mestiza blanca y es esta condición ... la que hace que se termine convirtiendo en el objeto del deseo de la clase alta del momento: un producto de consumo nacional, mestizo y superior en calidad al ‘ultramarino’ español” (629).

Signo ubicuo, Santa soporta diversas lecturas que tienden a complementarse y que dialogan libremente con imágenes tradicionales de la nacionalidad mexicana; por ejemplo, con el relato de la Malinche, en el cual

una nativa es seducida por un soldado foráneo (tal como en la escena campestre de la novela), y usada en contra de su pueblo (como en las escenas burdescas). Por suerte, *Santa* es un signo alegórico ubicuo, que se constituye desde el juego de variantes, cuya resolución demarca puntos de partida y de llegada, pero tiende a diseminar en el espacio ciertos puntos intermedios; lo cual hace de la lectura un acto de interpretación sujeto a la precariedad. Así, *Santa* es una imagen abigarrada del inicio de la modernidad hispanoamericana, donde la precariedad de lo humano (el cuerpo, la necesidad, el vicio) es presentada con ostentación, desde un código valórico (teológico) en crisis.

Si en el inicio de la Primera Parte de la novela nos instalamos de modo incómodo en medio de la sordidez de un prostíbulo, en el Capítulo I de la Segunda Parte, por contraste, somos espectadores de una amena tertulia de un pintoresco grupo de inmigrantes españoles quienes se encuentran asilados en la pensión La Guipuzcoana, regentada por doña Nicasia Azpeitia de Flores, “viuda de militar muerto en la manigua de Cuba, en el 81, por bala de negro insurrecto” (172), como acota cómicamente el narrador. Este capítulo es, a nuestro parecer, el más sabroso y humorístico de toda la novela. Es la parodia alegre de los sueños imperiales ibéricos, que aparecen hechos volutas en el anecdotario de los seres marginales de una modesta pensión, que se revelan patéticos en su ceguera cultural y picarescos en su modo de sobrevivir en tierra extraña. Como burlescamente lo dictamina el texto: “Era el despecho amargo de los desafortunados; la perpetua maldición contra el antiguo continente hispano; el mal incurable de que adolecen los españoles que no enriquecen al poco tiempo de habitar países que todavía consideran mostrencos bienes. ¡Ah!, estas Américas que ya sólo los toleran sin diferenciarlos de los demás extraños; que ya se permiten exigirles trabajo –no siempre enteramente limpio–, ¡para darles en paga su sustento!” (173).

El retrato de estos seres no es, sin embargo, grotesco; a la inversa, cada uno se hace querer a pesar de sus prejuicios y sus ridículos sueños de grandeza: Así, desfilan ante nosotros la proverbial ignorancia de don Práxedes (cura carlista venido de Pamplona), el anacrónico conocimiento científico de Ripoll (ingeniero catalán, eterno diseñador de un submarino), los vanos dotes comerciales de don Feliciano (minero arruinado en San Luis de Potosí, oriundo de Valencia), la pillería de Isidoro (un vago desde la cuna y sempiterno viajero) y demás. Sabemos sus lugares de procedencia, sus protocolos de conversación, su enciclopedia localista. Es la patria chica

construida como un espacio utópico de compensación ante un país que tiende a expulsarlos, maldecirlos.

A este nido llega Santa, traída por el Jarameño, el torero andaluz, su salvador. Notemos que la llegada del torero a la pensión resulta providencial para todos los residentes; pues aporta el dinero suficiente para que siga funcionando (la mayoría de los pensionistas está sin trabajo y, salvo excepción, adeudan grandes sumas de dinero a doña Nicasia). Así, paradójicamente, será la parte más primitiva de España (según los estereotipos culturales), la parte mora, la que mejor se avenga en las nuevas tierras, se incluya en los grupos sociales ascendentes (la popularidad del Jarameño no tiene límites) y de paso financie los sueños disparatados de sus congéneres.

Santa engaña a Jarameño con el ingeniero Ripoll, empañando la imagen de honradez de esta Casa de Huéspedes (logrando, además, que un español traicione a otro; acaso por ser opuestos por lugar, cultura y profesión). Más allá de los celos que siente Carmen por Escamillo (como se nos indica en la narración, situándonos en los estereotipos culturales que soportan a estos personajes), por la popularidad de éste en el ruedo; lo cierto es que, a nivel alegórico, se maldice a la Madre Patria, se le devuelve su maldición primigenia⁷. Se recrea aquí, a nivel cultural, la imagen del burlador burlado, del bárbaro engañado por el pueblo ladino. De un modo patético, el torero efectúa todas las operaciones inversas a las de sus antepasados españoles: regala su dinero, mantiene su afecto y su apoyo económico a pesar de la traición (usando la religiosidad popular para perdonar en vez de matar) y, finalmente, vuelve a su lugar natal sin su preciado tesoro. Se ejercita así un malinchismo al revés, devolviéndose la maldición hacia quienes la provocaron –“Era el despecho amargo de los desafortunados; la perpetua maldición contra el antiguo continente hispano...”. Lo uno indiviso (el pueblo español) es, además, presentado desde sus múltiples fragmentos (catalanes, gallegos, aragoneses, andaluces y demás), en constante

⁷ Salvador Oropeza ha resumido muy bien este juego alegórico montado desde ciertos estereotipos: “Santa, el símbolo mexicano, una prostituta, la chingada, se enamora de un símbolo español, el torero. Es un enamoramiento de estereotipos, la chingada que al enamorarse del español renueva el subtexto de la malinche, y el español que representa no al comerciante o al industrial moderno español, sino todo lo contrario, la españolada, el atraso ancestral tal como los románticos franceses lo habían descrito con la *Carmen* de Merimée, y la reescritura todavía más estereotipada de la ópera de Bizet con el torero Escamillo” (631).

rivalidad (Ripoll engaña al Jarameño) y contrastado con la rotundidad expuesta en la ceremonia de El Grito en el zócalo mexicano⁸. No obstante, este Grito también achata, dejando nuevamente en la orfandad a la nación. En efecto, es en ese acto público cuando Santa se define como no-persona (alguien sin patria, una perdida, nadie); a la inversa del Jarameño, a quien le espera en su tierra “una ventana con geranios y claveles” (100), donde Santa será *gitana* y no una... ¿Habría imaginado Gamboa que este Grito pudiera regenerar, algunos años después, la multiplicidad de voces que emergen con la revolución mexicana? ¿Habría tenido que quedarse Santa en la sombra hasta su aparición en esos relatos de *los de abajo*, dispersos por los llanos?

Un rasgo notable de esta composición alegórica es su dimensión lúdica; en cuanto sus caracteres y situaciones permiten una lectura dinámica, en algunos casos con un fuerte sesgo irónico. Así, por ejemplo, el matador de toros encuentra la horma de su zapato en la prostituta irredenta. Figuras opuestas y complementarias, ambos son celebrados en sus respectivos rue-dos, compitiendo por igual en sus ritos sacrificiales, sufriendo ambos dolorosas exclusiones. Son de carne y hueso, pero también podrían ser personajes de opereta y, por supuesto, figuras alegóricas armadas desde la imaginería popular para referirse a nuestros orígenes.

Si el Jarameño es la figura de un salvador que irrumpe desde fuera del burdel, el ciego Hipólito, pianista de la casa de juerga, le mostrará a Santa, desde los vicios de la prostitución y la pobreza, una puerta de escape desde adentro de ese antro, sin necesariamente lograrlo.

Hipólito se aparece ante los ojos de Santa, junto a su lazarillo, en los momentos en que ella (recién llegada al burdel) mira hacia lo alto en busca de alguna respuesta, ante los denuestos de Elvira. Entonces, pisoteando los charcos iluminados por la tormenta eléctrica, Hipo entra en el cuadro de la

⁸ Este aspecto es presentado así por Daniel Gier: “Este contraste ante la creciente fuerza política y cultural de México y el desorden peninsular –ejemplificado por los personajes españoles– se acentúa cuando el Jarameño, acompañado de Santa, entra en el Zócalo para presenciar el ‘Grito’. Gamboa aprovecha esa ocasión para describir cada detalle del acontecimiento. El lector tiene la impresión de estar inmerso en una escena de energía imparable. Todo el espectáculo apunta hacia el reloj y el balcón desde donde el presidente se dirigirá al público. El Jarameño reconoce abiertamente el esplendor de cuanto le rodea. ‘¡Córcholis! –declaró el Jarameño, con medio cuerpo fuera del coche– esto está superior’ ” (138).

ventana, “al resplandor de uno de los tantos relámpagos que surcaban el cielo” (35). Cual héroe mítico, el ciego entra en escena, para rescatar a una joven atrapada por el destino. Sin embargo, es un inválido, alguien marcado por la carencia; en fin, es la imagen viviente de un mito degradado, por eso, su nombre queda disminuido a una expresión emblemática, Hipo.

¿Por qué Hipo no puede salvar a Santa? Una razón es su pobreza, que lo sitúa en los márgenes de la nación. No en vano trabaja en un prostíbulo, espacio invisible en el ámbito de la legitimidad: “—¡Vamos al...!— vomita el ciego con descompuesta voz” (31). Uno no puede hacer surgir al otro; pero ambos pueden ampararse mutuamente. Por ello, mientras hacen antesala en los tribunales de justicia ambos intercambian una misma mirada en clave, que el narrador (filosóficamente) traduce así: “¡quíereme por lo mucho que en este mundo he padecido!” (238).

No obstante, Hipo no es solo alguien feo (como la pobreza); sino más bien un monstruo, es decir, un híbrido, en el cual vemos lo animal y lo humano (la bestia asomada), lo animado y lo inanimado (la rigidez de estatua), la divinidad y su ruina (Hipo ciego, exiliado del mundo), dispuestos sin formar un todo armónico: “Y su fealdad, su rostro comido de viruela, con sus horribles ojos blanquizcos de estatua de bronce sin pátina —que resistían impávidos y muy abierta la luz de los quinqués de la araña del centro—, destacábase del fondo negro del piano, cual se destacan de las pinturas de los biombos y de los esmaltes de las lacas los rostros espantosos de los bonzos japoneses” (149).

Este maestro, con su “temperamento de fauno en continuo celo” (134), quien desde “la cátedra del pervertido ... predicaba las peores atrocidades con una inverecundia mayúscula” (85), pareciera salido de las pequeñas acuarelas que pintara Victor Hugo, en las cuales aparecen sátiros apegados a damiselas, semirrecogidos en un mueble de estilo en medio de un salón cuyo fondo está constituido por castillos en ruinas⁹. Es que Hipo es también el despliegue de los sentidos, nuestra propia mirada viciosa sobre el cuerpo pecador de Santa y, por lo mismo, nuestra mirada bloqueada, entrapada, que nos condena a *entrever, leer entre líneas, y pecar con el pensamiento*.

⁹ En esta analogía, tenemos presente la exposición de las acuarelas en miniaturas de Victor Hugo presentada en el Museo Reina Sofía, en el verano madrileño durante el año 2000.

Así como Hipo sólo puede imaginar la silueta de Santa, a la luz de las descripciones de su lazarillo, así también nosotros como lectores estamos condenados a presenciar las escenas muchas veces a ciegas: el narrador hace susurrar a los personajes (sin enterarnos de su morboso lenguaje), diseña blancos en sus retratos (pone puntos suspensivos, adjudicándonos el pecado de pensamiento), realiza retorcimientos retóricos, abisma los cuerpos en representaciones fragmentarias o en cuadros feístas; en fin, nos construye como sátiros en celo, hurtándonos los cuerpos deseantes.

Desde una recepción actual, los roces del temple naturalista con el temple religioso (piedra angular de esta novela) son difíciles de interpretar de un modo unívoco. Sí es cierto, por ejemplo, que en las últimas escenas *Santa*, Hipo y su paloma llamada Tiburón forman un cuadro plástico ejemplar del sufrimiento humano, en el cual la paloma representa “el cariñoso Angel de la Guarda de su infancia ... [que] les velaba el solo sueño que debe velar, el sueño casto” (305). Y también, es ejemplar el estoicismo de la enferma y la contención de la lascivia del ciego cuando ambos yacen en el camastro de la modesta azotea donde viven Hipo, su lazarillo, Tiburón y ahora nuestra heroína, cual familia sagrada: “De tiempo en tiempo, a ella estremecían el dolor, y a él el deseo; y resistían calladamente y en el mutismo” (304). No obstante, hay cierta truculencia en estos cuadros, por cuanto se hace rozar el cuerpo del ciego con el de amada, sin que se puede consumar el acto sexual, pues ésta agoniza. Hipo debe refrenar sus pasiones en un esfuerzo sobrehumano, para no causarle daño a su amada; mientras que, paradójicamente, Santa cede por amor, pero su cuerpo enfermo estalla. Así, se nos expone ante un goce interferido de los sentidos, el cual tiene como único desenlace la muerte de la protagonista.

Luego de una lectura panorámica de esta novela mexicana escrita hace ya cien años, concluimos que su vigencia radica en mostrar la vida como un conjunto cambiante de contradicciones: cual banda de Möbius, vicios y virtudes se retroalimentan, siendo la utopía (religiosa, ideológica, del Yo) el único espacio trascendental que dibuja débilmente una nueva línea (a veces repetida) en el horizonte.

BIBLIOGRAFÍA

Alvarado, Ana María. “Función del prostíbulo en *Santa* y *Juntacadáveres*”. *Hispanic Journal*, Fall 1980, 2:1, 57-68.

- Butor, Michel. Introduction. Dans Emile Zola, *Oeuvres Complètes*, vol.10. Paris: Circle du livre précieux, 1968, 1145-1171.
- Castillo, Debra. "Meat Shop Memories: Federico Gamboa's *Santa*". *Inti*, otoño 1994-primavera 1995, 40 y 41, 175-192.
- Gamboa, Federico. *Santa*. México D.F.: Grijalbo, 1979.
- Gier, Daniel. "El elemento español en *Santa*, de Federico Gamboa". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, otoño 1998, 23:1, 132-143.
- Oropeza, Salvador. "Hacia una identidad nacional: la relación México-España en *Santa* de Federico Gamboa". *Romance Languages Annual*, 1997, 8, 627-632.
- Tierney-Tello, Mary Beth. *Allegories of Transgression and Transformation*. Albany: State University of New York Press, 1996.

RESUMEN / ABSTRACT

Este trabajo consiste en una relectura de la novela *Santa* (1903), de Federico Gamboa, atendiendo a su verosímil naturalista y a las imágenes alegóricas que presenta sobre la nación. Siendo una de las primeras novelas hispanoamericanas que giran en torno a la figura de una prostituta, realizamos un examen de su ley de valores (en este caso, vicios y virtudes), haciendo énfasis en su carácter equívoco.

This work is a re-reading of Federico Gamba's novel, 'Santa', in the light of its naturalistic verisimilitude and its allegorical imagery referring to the nation. Since the novel is one of the first two hispanic-american narratives centered on the figure of a prostitute, we look into its value code (in this case, vices and virtues), emphasizing its equivocal character.