



Santa, de Federico Gamboa,
o la redención artística del naturalismo
mexicano

Dr. Gerardo Francisco Bobadilla Encinas

Universidad de Sonora
Departamento de Letras y Lingüística
gbobadil@capomo.uson.mx

Localice en este documento

La historia de Santa es, en palabras del narrador, “la historia vulgar de las muchachas pobres que nacen en el campo y que en el campo se crían en el aire libre, entre brisas y flores; ignorantes, castas y fuertes; al cuidado de la tierra, nuestra eterna madre cariñosa; con amistades aladas, de pájaros libres de verdad, y con ilusiones tan puras, dentro de sus duros pechos de zagala, como las violetas que, a escondidas, crecen a orillas del río que meció su cuna”... Hasta que hace su aparición el chulo ciudadano pícaro y galán, en la figura de Marcelino, el alférez de la guardia del pueblo, quien supo vencer la débil resistencia de la ingenua y conducirla a la pérdida de la honra, mediante ardidés y “mañas para charlarle, en broma por supuesto, sonriendo bajo el [castaño] bozo, sacudiéndose las botas [marcialmente] con el látigo o acariciando el pescuezo de su caballo [un irascible moro], si lo que decía era de trascendencia” (Gamboa 1982: 59).

De allí en más, todo fue rostros sombríos, callar de catástrofe, fiebre intensa, y la maledicencia del pueblo husmeando y desfigurando lo sucedido (Gamboa 1982: 69), para culminar la historia con la expulsión del hogar paterno —en una escenificación dramática

del más genuino corte calderoniano— e iniciar así un largo proceso de degradación y decadencia física y moral, que conducirá a Santa, primero, por los caminos de la prostitución, luego, al sepulcro, pese a los dos o tres intentos de regeneración frustrados por la doble moral, por la misma corrupción física y moral de la sociedad que la condena.

Santa, de Federico Gamboa, fue publicada por primera vez en 1903. El éxito de la novela entre el público lector mexicano fue inmediato, tan es así que, para 1939 —año de la muerte de su autor—, las sucesivas reimpresiones sumaban ya un tiraje de 60 mil ejemplares; esta cifra es exorbitante y sorprendente en una sociedad conformada, básicamente, por una masa analfabeta y una élite lectora minoritaria cuyas preferencias estéticas estaban signadas por el canon francés, y que, además, acababa de superar una cruenta guerra civil, la Revolución Mexicana, que duró diez años y se encontraba en un proceso de recomposición que llevaba ya casi veinte. Múltiples factores, se dice, intervinieron en su éxito editorial: desde el sensacionalismo que su temática despertó entre la conservadora moral porfirista de principios del siglo XX, hasta el divertimento morboso de reconocer en los Otros situaciones y experiencias que permitían la identificación inconsciente con una forma de vida crapulosa.

Santa es reconocida como una de las obras maestras de la narrativa mexicana. La historia y crítica literarias basan esta consideración en el hecho de que el discurso narrativo se revela bien planeado, claramente escrito, con una trama que precede directamente a su desenlace, además de que las descripciones de la naturaleza y de la cultura marginal del burdel, de fuerte y lograda raigambre realista, son de una vitalidad poderosísima, reveladoras de una capacidad de observación minuciosa (Carballo 1991: 82-83; Warner 1953: 106-110). A esto debe añadirse la capacidad del

narrador para configurar a los personajes a partir de unos cuantos rasgos sustanciales que los han convertido en verdaderos símbolos literarios dentro del horizonte de expectativas de México y del mexicano, además de contribuir decisivamente en el establecimiento de la ciudad no como un mero escenario, sino como un personaje que interacciona y condiciona dialécticamente las conductas y valoraciones de los personajes y del narrador, respectivamente. Mención aparte merece la perspectiva modernista que subyace a muchas de las descripciones, pues algunas de las imágenes y cuadros que presenta anuncian una sensibilidad impresionista muy lograda.

Los historiadores y críticos de la literatura mexicana ubican y problematizan las particularidades de *Santa* dentro del marco del movimiento naturalista hispanoamericano. Para ello se basan en la postura y las consideraciones que en su momento hizo el propio autor, Federico Gamboa, referidas a que trataba de aplicar en sus textos los principios experimentales y deterministas enunciados por Emilé Zola y Edmond de Goncourt, así como a que visualizaba su labor literaria como la historización de la gente sin historia, asumiendo los postulados de este último teórico del naturalismo francés [1]. Es entonces cuando, contradictoriamente, esa misma historia y crítica literarias que reconoce sus cualidades narrativas, señalan al mismo tiempo que *Santa* es uno de los más grandes fracasos éticos y estéticos de la novelística mexicana.

Y es que si bien la novela muestra un afán por reconocer en esa comunidad de prostitutas, chulos, tahúres y canallas los indicios que muestran la decadencia y la degradación de la sociedad, José Emilio Pacheco —uno de los estudiosos de la literatura mexicana decimonónica más lúcido y apasionado— considera que *Santa* carece de lo que permite la existencia del naturalismo: la gran burguesía, la gran industria, la gran ciudad, conformadoras de un espíritu materialista que explica, en ese contexto, la configuración de una imagen del hombre como un ser deshumanizado, objetualizado, bestial y decadente; añade que la crítica planteada por la novela no son señalamientos frontales, pues el autor es ministro del sistema al que denuncia, en un país en el que no hay posibilidad de convertirse en escritor independiente sostenido por el público (Pacheco 1984: 34). Por su parte, y en este mismo tenor, Emmanuel Carballo señala que la obra malentende la noción del determinismo, pues “no extrema el análisis de la realidad, la documentación abundante y científica y el examen clínico de los personajes [... ni] logra expulsar de sí las preocupaciones religiosas y los juicios aprendidos en el catolicismo” (Carballo 1991: 83).

No comparto las críticas ni los criterios mencionados. Creo, en cambio, que precisamente por esas diferencias que guarda y establece con el modelo francés, *Santa* logra conformar una poética propia, particular y original, que se proyecta y hace trascendente en nuestro entorno como la estética naturalista mexicana. El proceso cultural y literario de Hispanoamérica, en general, de México, en particular, ha sido, hasta las primeras décadas del siglo XX, un proceso de transculturación en el que los modelos originales —de ascendencia española, francesa o inglesa casi siempre— han reorganizado estéticamente sus elementos y relaciones y han redefinido sus funciones cognoscitivas y éticas (Rama 1989: 34-40).

No es mi intención en este momento del trabajo confrontar puntualmente los señalamientos mencionados antes; el análisis de la obra irá exigiendo los comentarios o aclaraciones pertinentes. Sólo quiero llamar la atención sobre las consideraciones contradictorias que la novela despertó y sigue despertando entre los lectores mexicanos, y sobre los criterios paradójicos de interpretación y valoración que maneja la historia y crítica literaria mexicana.

Y es que, precisamente en el marco de la novela naturalista, intentaré mostrar que, pese a las determinantes sociales y genéticas, la obra implementa específicos

artificios éticos y estéticos concretos que, en el acto de la lectura, conducen a la reivindicación de Santa, por antonomasia, la mujer transgresora, la personificación artística de la degradación y decadencia del México decimonónico.

- 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?...

El cochero, contemplándola canallamente desde el pescante, apuntó con el látigo tendido:

- Allí, al fondo, aquella puerta cerrada [...]

Casi sin darse cuenta [... la muchacha caminó] hasta llamar [...] Toda aturrida, desfegóse con el aldabón y llamó distintas veces [...]

Como tardasen en abrirle a Santa, involuntariamente se volvió a mirar el conjunto [citadino que se le ofrecía]; pero cuando estalló en la catedral el repique formidable de las doce, cuando el silbato de vapor de la tintorería francesa lanzó a los aires [...] un pitazo angustioso y agudísimo, y sus operarios y los de los demás talleres, recogiendo las blusas azulosas y mugrientas, encendiendo el cigarrillo con sus manos percutidas, empezaron a salir a la calle y a obstruir la acera mientras se despedían con palabrotas, con encogimiento de espalda los serios, y los viciosos, de bracero, enderezaban sus pasos a [la cantina] Los Reyes Magos; cuando los chicos de la escuela, empujándose y armando un zipizape de mil demonios, lanzaban libros y pizarras por los suelos, los entintados dedos enjugando lágrimas momentáneas, volando las gorras y los picarescos semblantes enmascarados de traviesa alegría, entonces Santa llamó a la puerta con mayor fuerza aún (Gamboa 1982: 15-19).

Santa comienza in media res, con la llegada de la protagonista al innostrado principal burdel de la ciudad; sólo en el transcurso de la novela, mediante el recurso de la retrospectiva, se conocerán los motivos que la condujeron allí. Se le enfrenta así desde el principio —y, con ella, al lector— a un contradictorio espacio citadino que, conjuntando modernidad, marginación y esperanza, presenta una imagen degradada del hombre y que, al poco tiempo, trocará a

Santa de encogida y cerril en cortesana a la moda, a la que todos los masculinos que disponían del importe de la tarifa, anhelaban probar. Más que sensual apetito, parecía un ansia de estrujar, destruir y enfermar esa carne sabrosa y picante que no se rehusaba ni se defendía; carne de extravío y de infamia [...]; carne mansa y obediente, a la que impunemente podía hacerle cada cual lo que mejor le cuadrara. Y aunque entre tantísimo caballero había padres de familia, esposos, gente muy adinerada y muy alta, unos católicos, otros librepensadores, filántropos, funcionarios, autoridades, como la muchacha tenía que perderse a nadie se le ocurrió intentar siquiera su rescate [...] Aquello fue un furioso galopar de personas decentes, respetables, alegres y serias, tras la

muchacha recién caída; pero galopar agresivo, idéntico al de los garañones de la dehesas que, encendidos en bestial lascivia, nada los contiene ni nada respetan. *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 vedada poma, supremamente deliciosa!... (Gamboa 1982: 75).

Se establece así, desde el principio, uno de los factores de la tesis naturalista que regirá la formalización artística de la obra. En un crescendo semántico muy logrado, la representación individual de los amantes de la cortesana cederá peso a una configuración colectiva y simbólica representada por la ciudad, conformándose de esta manera el ambiente degradado que determinará la decadencia física y moral de Santa: y es que la voluntad de la protagonista y los códigos morales aprendidos en la infancia, en el seno del hogar materno ubicado en una bucólica aldea de pastores, están sujetos a ese medio, a ese personaje simbólico, a ese ambiente colectivo, la ciudad, que se les impone y los anula, conduciéndola por los caminos de la transgresión y la degradación física y moral:

En los instantes —cada día más raros— en que oleadas de remordimiento la asaltaban y entristecían, [Santa] entraba en fugaces coloquios consigo misma; pero por mucho que volvía el rostro dispuesta a pedir auxilio, a modo de persona que se ahoga, sólo contemplaba a entrambas orillas de su vivir gente que se encogía de hombros o que se esforzaba porque de una vez se ahogara y con ello desapareciese la tentación lindísima de su cuerpo (Gamboa 1982: 76).

El otro factor de la tesis naturalista que asume y plantea *Santa*, está referido al hecho de que se postula y despliega también un código que se identifica con el determinismo genético, al visualizar el proceso de degradación y decadencia física y moral de la protagonista como resultado de una predisposición clínica, marcada por las leyes de la herencia genética. En este marco, las acciones y los valores corruptos del hombre se revelan condicionados no sólo por la sociedad burguesa, sino por las predisposiciones sanguíneas que se potencializan en medios, en contextos socio-culturales idóneos, y se traducen en conductas degradantes:

Santa embelleció aún más [con su vida en el burdel]; excesos y desvelos, cual diabólicos artífices empeñados en desatinada junta, en vez de arruinar o desmejorar sus facciones, hermoseábanlas a ojos vistas, que hasta las palideces por el no dormir y las hondas ojeras por el tanto pecar, íbanle de perlas a la campesina. Los que sí perdía, y a grandísima prisa por desgracia, era el sentido moral en todas sus encantadoras manifestaciones; ni rastros quedaban de él, y *por lo pronto que se connaturalizó con su nuevo y degradante estado, es de presumir que en la sangre llevara gérmenes de muy vieja lascivia de algún tatarabuelo que en ella resucitaba con sus 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, a menos que alguien la hubiese encaminado por ahí, acompañándola y levantándola, caso que flaqueara* (Gamboa 1982: 76).

Debo señalar aquí que *Santa* plantea lo que es, a mi parecer, la contradicción básica de la novela naturalista y que se refiere a la no integración cabal de los códigos del determinismo social y del determinismo genético. Y es que falta una complementación, una integración natural entre ambas perspectivas dentro del enunciado artístico, pues no está claro el que lleguen a intersectarse y condicionarse mutuamente, conformando así una sola propuesta interpretativa dentro de la totalidad novelesca.

La función que desempeña el tiempo-espacio en *Santa* es básica para la comprobación de la tesis que rige la composición de la obra: logra articular artísticamente una imagen de la ciudad como un espacio de encuentro burgués y moderno regido por las leyes del intercambio material, mismo que detona las posibilidades genéticas, sanguíneas del hombre mismo para degradarse, más importante aún, para convertirse en un mero ser instintivo, desprovisto de los valores que le permiten establecer una unidad armónica con la naturaleza. De hecho, el proceso de la decadencia física y moral de Santa que presentan las acciones de la novela, revela que el conflicto ético así formalizado artísticamente remite de manera directa a la ruptura o disfuncionalidad del orden natural, de la unidad hombre/naturaleza, que hace posible la ciudad, como lugar de encuentro burgués; dicha ruptura, creo, tiene su origen en el choque de percepciones que se da entre la visión romántica del mundo y la búsqueda de la armonía universal que maneja el narrador (Beguin 1984: 197-209) y los valores de un intercambio materialista burgués, que revela el tiempo-espacio ciudadano en el cual se ubica la acción.

Debo señalar en este marco que de aquí deriva, me parece, ese tono sentencioso, moralista del discurso narrativo, que la historia y crítica literarias confunden con una beata moral católica: de la conciencia del narrador acerca de la imposibilidad por mantener ese ideal romántico. En la retrospectiva que señala las causas que condujeron a Santa por la vía de la prostitución, sus acciones y conductas iniciales muestran una compenetración total con la naturaleza que se revela como emanación o proyección divina; este orden armónico comienza a alterarse al aparecer Marcelino, el elemento disruptor, cuyos valores y conductas están regidos por las leyes del intercambio. Así, los comentarios “morales” del narrador, más que “enjuiciar” desde una dogmática visión católica, tienden a subrayar y a valorar esa alteración desde la perspectiva romántica [2].

La realidad preexistente que se refuncionaliza en el marco de la narración y que permite la representación artística del hombre y del tiempo-espacio como entidades degradadas, creo que alude al papel que juega la ciudad en el nuevo contexto histórico, económico y cultural del México de fines del siglo XIX: como el lugar en el que se planea y se concentra el capital y la propiedad privada de una burguesía terrateniente dominante y de una burguesía industrial y comercial incipiente, en vías de consolidación todavía; estas clases se dan a la tarea de invertir parte sustancial de sus rentas en la adquisición de bienes suntuarios que les permitan configurar un *status*, fundado principalmente en la europeización; es entonces cuando el “afrancesamiento”, bordeando incluso los límites de la caricatura, se impone como signo de prestigio entre la clase dominante (Rojas Mix 1989: 67-68), lo que ayuda a comprender esa atmósfera cosmopolita de cafés y restaurantes de moda, de sedas, plumas y joyas, en el que se desenvuelve la vida de la cortesana. Sin embargo, más importante aún resulta en el contexto de la novela el hecho de que, en ese nuevo orden histórico y cultural, cuyas filiaciones éticas y filosóficas remiten directamente al positivismo, el sentido del hombre y del código de valores que ostenta, están determinados por un *espíritu funcionalista*, que explica y justifica su existencia sólo con base en su capacidad para sobrevivir e incidir en el progreso material de la sociedad; es decir, que el valor del hombre como entidad generadora de orden y sentido estará definido dentro de ese contexto finisecular positivista por su capacidad de adaptación al sistema social y económico, por su capacidad para atender y desarrollar las reglas del desarrollo social, relegando o soslayando de esta manera el desenvolvimiento de los aspectos humanos que se revelan en el establecimiento de relaciones armónicas con la totalidad natural de la que forma parte.

Como se ha intentado señalar hasta aquí, *Santa* plantea la hipótesis naturalista de que el medio, la ciudad, es el detonante del proceso genético de degradación y decadencia física y moral del hombre. Pese a las filiaciones éticas y estéticas del narrador, no cae en la resolución simplista de salvar a la protagonista; de hecho, sobre

ella aplica una justicia poética que la lleva al sepulcro, luego de una atroz agonía a la que la conducen sus propias acciones... Con todo, el texto escrito por Federico Gamboa logra plantear una reivindicación ética y estética de la mujer transgresora, que sólo una obra artística lograda puede realizar...

Toda obra literaria, como enunciado con una triple intención cognoscitiva, ética y estética, como realización concreta de un acto comunicativo, plantea formas típicas de inicio y conclusión (Bajtín 1989: 76-89). Menciono esto porque, en todo acto de lectura de un texto narrativo, se tiende a reconocer el comienzo del proceso ficcional a partir de que el narrador o los personajes inician el planteamiento de situaciones o acciones específicas.

Sin embargo, en *Santa*, el dicho proceso de ficcionalización empieza antes, con la dedicatoria de la obra a Jesús Contreras, notable escultor mexicano de principios del siglo XX:

No vayas a crearme Santa, porque así me llamé. Tampoco me creas una perdida emparentada con las Lescaut o las Gautier, por mi manera de vivir.

Barro fui y barro soy; mi carne triunfadora se halla en el cementerio.

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 palpité y dolió con las injusticias de que me hicieron víctima...

No lo digas a nadie -se burlarían y se horrorizarían de mí—, pero ¡imagínate!, en la Inspección de Sanidad, fui un número; en el prostíbulo, un trasto de alquiler; en la calle, un animal rabioso, al que cualquiera perseguía; y en todas partes, una desgraciada.

Cuando reí, me riñeron; cuando lloré, no creyeron en mis lágrimas; y cuando amé, ¡las dos únicas veces que amé!, me aterrorizaron en la una y me vilipendiaron en la otra. Cuando cansada de padecer me rebelé, me encarcelaron; cuando enfermé, no se dolieron de mí, y ni en la muerte hallé descanso; unos señores médicos despedazaron mi cuerpo, sin aliviarlo, mi pobre cuerpo magullado y marchito por la concupiscencia bestial de toda una metrópoli viciosa...

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... ¡Mi cuerpo está tan necesitado de una limosna de cariño!

¿Me quedo en tu taller?... ¿Me guardas?...

En pago —morí muy desvalida y nada legué—, te confesaré mi historia. Y ya verás cómo, aunque te convenzas de que fui culpable, de sólo oírla llorarás conmigo. Ya verás cómo me perdonas, ¡oh, estoy segura, lo mismo que lo estoy de que me ha perdonado Dios!

Hasta aquí la heroína.

De mi parte debo repetir lo que el maestro de Auteuil declaró cuando la publicación de su *Fille Elisa*:

Este libro tengo la conciencia de haberlo hecho austero y casto, sin que jamás se me escapara la página delicada y brillante de la naturaleza, no aportando al espíritu del lector otra cosa que una meditación triste (Gamboa 1982: 11-12).

Antes que nada, debo señalar que esta dedicatoria, como puede verse, asume realmente la función de un prólogo, pues anticipa y plantea la hipótesis, las acciones y las valoraciones principales que regirán la composición novelesca de *Santa*. Asimismo, la dedicatoria es indicadora de un proceso de autoconciencia narrativa genuinamente logrado, pues muestra la capacidad del texto para reflexionar sobre sí mismo, sobre los mismos elementos compositivos y valorativos que lo configuran, en un acto metadiscursivo único dentro de la tradición literaria mexicana [3] que, por sí solo, demuestra la madurez artística alcanzada por la novela dentro de nuestro contexto.

Mención aparte merece la configuración de Santa, quien, corporeizándose desde el sepulcro, desde la muerte, se constituye de esta manera no como personaje sino como voz narrativa, pues se revela así como una conciencia estética que trasciende y proyecta los limitantes éticos de sus acciones y del tiempo-espacio de la narración [4]: y es que de esta manera tiene la posibilidad de desarrollar un discurso reflexivo autosuficiente sobre su propio derrotero existencial, el cual le permite configurar una imagen determinada del Yo, del Otro y de las relaciones establecidas entre ellos. Sin embargo, es más importante todavía el hecho de que, así, enfatizando las interpretaciones del narrador sobre el mundo narrado, la configuración de Santa como voz narrativa redimensiona la intención y el enunciado novelesco en su totalidad, revelándolo como un discurso confesional, con todas las implicaciones cognoscitivas y éticas que supone su formalización artística.

La confesión se define como un discurso memorístico “que escribe una persona declarando todos los aspectos de su vida con una franqueza absoluta [... y llegando] al fondo de los sentimientos” (Saínz de Robles 1982: 213). Se señala también que “dentro del rango de esta vaga categoría, suelen ubicarse trabajos muy personales y subjetivos, que hablan sobre experiencias, sentimientos, ideas y estados de ánimo”, además de que es un término —un tanto flexible— que sugiere un tipo de ficción autobiográfica, escrita en primera persona y que es, al mismo tiempo, una autorrevelación (Cuddon 1992: 187). Como puede advertirse, las reflexiones críticas en torno a la forma confesional son un tanto imprecisas, y sus consideraciones aluden, sobre todo, a aspectos o matices temáticos.

Pese a lo general de estas caracterizaciones, hay un aspecto importante que permite abordar el tópico desde la perspectiva de la poética literaria, es decir, desde el reconocimiento del texto literario como un entramado de formas artísticas que posibilitan la realización concreta de una intención cognoscitiva, ética y estética determinada. Dicho aspecto es la referencia a que la confesión es una de las modalidades del discurso autofigurativo —compartiendo características e intenciones, apunto, con la autobiografía, la memoria, el diario—, en la cual la significación del discurso está en función de la valoración e interpretación personal que realiza un Yo narrador sobre su propio accionar. Debe señalarse, como característica fundamental, que el acento significativo del enunciado artístico confesional está dirigido a despertar o motivar en el receptor del mensaje una empatía o comprensión emotiva mediante el arrepentimiento, el cual establece un código de valores paralelo al manejado por el contexto de la acción narrativa —generalmente

identificado con una visión de mundo distinta—, y el que guía de esta manera la interpretación del discurso, necesariamente, por la vía de la reivindicación.

La confesión, como forma artística, está encaminada entonces a establecer e inducir a la reivindicación de unos hechos, de una situación, de una vida, mediante una contrición discursiva/comunicativa realizada por el propio sujeto del enunciación: a través de la interpretación de sus acciones como yerros éticos, este sujeto de la enunciación moviliza y obliga a su receptor a movilizar un código de valores alterno a aquél con el que valora sus acciones, y que tiende a una autorrepresentación del Yo como un ser caído, en desgracia, producto de sus propios errores. Se procede así a una inversión semántica en la percepción del significado de las acciones a partir de una invocación a la sensibilidad afectiva del lector, pues gracias al arrepentimiento de las dichas acciones, se logra la reivindicación ética del dicho sujeto de la enunciación.

La confesión es un recurso particularmente importante dentro del microcosmos narrativo de *Santa*. Si bien la obra está planteada y se asume a sí misma como una novela de tesis, al establecer el efecto decadente y corruptor de la ciudad sobre el hombre como el motivo que determina dialécticamente la composición novelesca y su intención crítica, la dedicatoria/prólogo y la forma confesional que asume, por otro lado, matizan el dogmatismo de la hipótesis que culmina con la muerte de la mujer transgresora. Y es que gracias a la forma discursiva de la confesión, Santa, como la personificación literaria de la cortesana del México finisecular por antonomasia, logra trascender los estigmas morales que le imponen una sociedad y una cultura conservadoras, mediante el reconocimiento de la situación que vive y de la ubicación de su vivencia en un plano que rebasa el marco de la voluntad individual.

Debo mencionar en este contexto que la invocación o apóstrofe juega un papel muy importante en el efecto y función que desempeña la forma confesional. Como figura literaria consistente en desviar el curso del enunciado para dirigirlo a una persona —ausente o presente—, este recurso ofrece la posibilidad de generar una significación determinada a partir del establecimiento de una relación apelativa entre el emisor y el receptor del mensaje, con la que se busca persuadir a este último sobre la imagen o visión del mundo que maneja aquél.

En *Santa*, este recurso está magistralmente utilizado. Y es que, en el acto de la lectura, la enunciación/invocación en segunda persona de la dedicatoria/prólogo logra trascender al receptor ideal, el escultor Jesús Contreras, proyectando e involucrando así al lector real en su recepción; a lo largo del texto sólo dos alusiones circunstanciales refieren a ese receptor ideal: “me cuelo en tu taller” y “cuentan que los artistas son tan compasivos y buenos”. Lo importante, en todo caso, es que logra configurar una imagen del Otro, del receptor, como un ser “compasivo y bueno”, sobre todo, como un ser comprensivo, distinto de “las gentes de buena conciencia” y de su concepción del hombre como “un número”, como “un trasto de alquiler”, como “un animal rabioso al que cualquiera perseguía”... distinto de “la concupiscencia bestial de toda una metrópoli viciosa”.

De esta manera, gracias a la forma confesional y al recurso de la invocación o apóstrofe y las imágenes del Yo y del Otro que articula, el discurso novelesco que es *Santa* establece los parámetros valorativos/emotivos que permiten la reivindicación de su protagonista. Se logra, mediante esta formalización artística, un redimensionamiento de la función y sentido del texto en su totalidad: y es que las particularidades éticas y estéticas que rigen la elaboración de la obra, se revelan como producto de una autoconciencia y autorreflexión valorativa, gracias a la cual la voluntad humana, responsable sin duda de los actos concretos, se muestra nulificada al perder contacto y/o desprenderse de su relación con los valores de la naturaleza por las determinantes conductuales y valorativas que le impone la ciudad.

Como se ha tratado de mostrar a lo largo de este trabajo, más allá de la estigmatización moral, ética, que indudablemente gravita sobre el arquetipo que se erige en protagonista, la novela es capaz de implementar un entramado de formas artísticas que, en el acto de la lectura, redimen a Santa, el arquetipo literario de la mujer transgresora en México: las particularidades composicionales y estilísticas de la forma confesional desempeñan, como se ha intentado mostrar, un papel fundamental en la consecución de esa reinterpretación.

Señalaba en las primeras páginas de este trabajo las consideraciones contradictorias que la novela despertó y sigue despertando entre sus lectores; las más particulares se refieren al no seguimiento puntual de los parámetros éticos y estéticos postulados por el naturalismo francés [5]. Si bien puede puntualizarse y problematizarse más ampliamente en otro espacio, creo que los planteamientos realizados hasta aquí muestran que la dinámica cognoscitiva, ética y estética de *Santa* no es —ni puede ser— una mera traslación de los modelos naturalistas franceses, sino que está enfocada —inconsciente o independientemente de la postura asumida por el autor— a refuncionalizar un paradigma dentro de un contexto social y cultural distinto al gallo, el cual, al adecuarse a ese nuevo contexto, logra articular una propuesta artística original y trascendente, autónoma y autosuficiente.

NOTAS:

- [1] Señalaba Gouncourt en su *Diario* que la razón por la cual literaturizaba los medios bajos y degradados de la sociedad, era “porque es precisamente en lo bajo donde se conserva -en pleno desvanecimiento de una civilización-el carácter de las cosas, de las personas, de la lengua, de todo.... ¿Y por qué más? Quizás porque yo soy un literato de buena familia, y el pueblo -la canalla, si queréis-tiene para mi el encanto de las poblaciones desconocidas y no descubiertas, algo de ese exotismo que buscan infatigablemente los viajeros”.
- [2] Asumiendo el carácter dialógico subyacente a toda enunciación y manifestación cultural, debe reconocerse que el realismo y el naturalismo fueron movimientos literarios que se caracterizaron por mostrar el proceso paulatino de la deshumanización burguesa, que rompía, precisamente, con el idealismo armónico del romanticismo. En este sentido, entonces, la postura ética de la filosofía positivista, de la literatura realista-naturalista, tiene un sustrato romántico indeleble.
- [3] Aunque este recurso se puede reconocer en textos anteriores —como en el caso del fundacional *El Periquillo Sarniento*—, sus nexos estilísticos y composicionales están en función de una intención ética y estética diferente.
- [4] Josefina Ludmer reconoce esta particularidad del texto y la plantea como un riesgo textual, pues la protagonista se presenta como víctima inocente, manifestando así, dice, una irresponsabilidad en sus acciones (Ludmer 2001: 211-221) No estoy de acuerdo con ese señalamiento, pues si bien la protagonista de la novela de Federico Gamboa solicita la comprensión del receptor, en ningún momento elude la responsabilidad de sus actos.

- [5] Aunque la historia y crítica literarias —y el mismo autor, debo añadir—, señalan que la novela mantiene fuertes nexos temáticos, éticos y estéticos con el naturalismo francés —específicamente con *Naná*, de Emilé Zola—, debo apuntar aunque sea de paso que esos nexos son más claramente identificables con *Resurrección*, de León Tolstoi.

BIBLIOGRAFÍA:

BAJTIN, Mijail (1989), “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal*. Siglo Veintiuno Editores, México

BEGUIN, Albert (1984), *El alma romántica y el sueño*. Fondo de Cultura Económica, México, 1984

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

CUDDON, J.A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Penguin Books, Estados Unidos

GAMBOA, Federico [1903] (1982). *Santa*. Grijalva, México.

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

PACHECO, José Emilio (1994), “Prólogo” a *Diario de Federico Gamboa*. Siglo XXI, México, 1984

RAMA, Ángel (1982), *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo Veintiuno Editores, México

ROJAS MIX, Miguel Rojas (1989), “La cultura iberoamericana del siglo XIX” en Luis Iñigo Madrigal, *Historia de la literatura hispanoamericana* vol. II. Cátedra, Madrid

SAINZ DE ROBLES, Federico (1982), *Diccionario de literatura*. Aguilar, España

VARELA JÁCOME, Benito (1984), “Evolución de la novela hispanoamericana en el siglo XIX” en Luis Iñigo Madrigal, *Historia de la literatura hispanoamericana* vol. II. Cátedra, Madrid.

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

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/santaga.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

